

BORG Youri



LE SEXE PENSANT

Esthétique et éthique de la représentation
sexuelle dans le cinéma contemporain

*Sous la direction de
Sophie Lécole-Solnychkine*

*Université Toulouse-2 Jean Jaurès
Mémoire de master 2 esthétique
du cinéma*

Youri BORG

LE SEXE PENSANT

Esthétique et éthique de la représentation
sexuelle dans le cinéma contemporain

Soutenu en session 1 le 26/06/2018

*Sous la direction de
Sophie Lécole-Solnychkine*

*Université Toulouse-2 Jean Jaurès
Mémoire de master 2 esthétique
du cinéma*

*« Scandaliser est un droit, être scandalisé, un plaisir.
Quiconque refuse le plaisir d'être scandalisé est un blême moraliste »*

Pier Paolo PASOLINI

*« Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les
gestes qui nous firent. »*

Pascal QUIGNARD

Remerciements

Je tiens d'abord tout naturellement à remercier ma directrice de mémoire, Sophie Lécole Solnychkine, pour ses précieux conseils, mais également pour l'enthousiasme et la bienveillance dont elle a fait preuve envers mon sujet de mémoire.

Ensuite, et sans ordre d'importance, Sylvie Coréard, ancienne chargée de mission auprès de la direction de la FEMIS pour la pertinence de ses suggestions, Virgil Vernier pour avoir aimablement répondu à mes questions, le membre de la commission de classification qui a éclairé son fonctionnement et m'a livré quantité de réflexions et d'anecdotes issues de son expérience et enfin Jonathan Palumbo, pour ses conseils de lecture et de visionnage.

Sommaire :

INTRODUCTION	p. 8
PARTIE I : JALONS POUR UNE PLASTICITÉ DE LA SCÈNE SEXUELLE	p. 23
I.1) Le cinéma de Philippe Grandrieux : un monde pornographique	p. 24
I.2) Le génital picturé	p. 35
PARTIE II : DU PORNO À LA PENSÉE : VERS UN DÉPASSEMENT ONTOLOGIQUE	p. 46
II.1) Le féminin e(s)t le masculin chez Catherine Breillat	p. 47
II.2) La forme documentaire à l'épreuve du porno	p. 62
PARTIE III : DU PORNOGRAPHIQUE ESTH-ÉTHIQUE : Y A-T-IL DES REPRÉSENTATIONS LIMITES ?	p.76
III.1) Dans la douleur et le blasphème, ou comment le cinéma de Lars Von Trier oscille entre pensée politique et provocation	p. 77
III.2) Le spectateur victime des images de Haneke	p. 93
III.3) Des scènes qui franchissent la limite	p. 106
CONCLUSION	p. 118
Bibliographie	p. 122
Filmographie	p. 129
Annexes	p. 130
<i>Index Rerum</i>	p. 141
<i>Index Nominum</i>	p. 142
Table des illustrations	p. 145
Table des matières	p. 146

INTRODUCTION

1. De la pornologie

En 1967, Gilles Deleuze avait eu l'intuition d'une pornographie dite « supérieure » à propos de la littérature de Sade et de Sacher Masoch. Il y avait d'un côté la pornographie : « On appelle littérature pornographique une littérature réduite à quelques mots d'ordre (fais ceci, cela...), suivis de descriptions obscènes »¹ et de l'autre, la pornologie : « [...] si l'œuvre de Sade et celle de Masoch ne peuvent passer pour pornographiques, si elles méritent un plus haut nom comme celui de pornologie, c'est parce que leur langage érotique ne se laisse pas réduire aux fonctions élémentaires du commandement et de la description. »². L'enjeu de cette littérature n'était donc plus de limiter le dispositif d'écriture à la seule représentation du sexe, mais de rendre au langage sa performativité, sa capacité à l'affecter, voire pourquoi pas à le transcender. Cette « pornologie » dans laquelle l'écriture-putain devenait pensée-putain, est toutefois restée à l'état d'embryon, seulement évoquée durant ce paragraphe introductif de *Présentation de Sacher-Masoch* (1967). Presque trente ans plus tard, Mehdi Belhaj Kacem, philosophe autodidacte, en a extrait le concept, et a inscrit son étude psychanalytique sur les genres et le porno, sobrement intitulé *De la pornologie*, comme relevant d'un tel concept. Une double position est en jeu dans celle-ci : celle du chercheur, qui pense également sa position de spectateur face à la sexualité et ses représentations et celle de l'artiste/auteur/cinéaste qui montre la sexualité pour la penser : « La pornologie, c'est cette époque, cette ère de la pensée où le penseur ne peut plus fermer les yeux sur la relation de l'être parlant à la jouissance. »³ affirme-t-il. Ce que cette conception a de nouveau pour tout mouvement de création ou de pensée pornographique, Mehdi Belhaj Kacem l'explique dans son texte comme suit : « le pornologue y pense tout le temps, érotise tout et, contrairement au pornographe, n'oppose pas le corps montré, jouissant, à ce que ce corps est par ailleurs, une

1 DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, coll. « reprise », p. 17.

2 *Ibid*, p. 18.

3 BELHAJ KACEM Mehdi, « De la pornologie », Technikart, 2003, URL = [<http://www.technikart.com/de-la-pornologie/>], consulté le 20/06/2018, p. 1.

personne, une existence »⁴. Là où Deleuze employait le terme de pornologie comme un jugement d'ordre esthétique apposé sur des œuvres spécifiques, Mehdi Belhaj Kacem l'emploie pour désigner un mode de pensée, ou plutôt une méthodologie de la pensée en général, prenant en compte l'humain avant tout autre chose. Cette conception nous intéresse tout particulièrement dans ce qu'elle mobilise comme position du chercheur : être pornologue consiste à voir le pornographique partout où il est et peut-être même lorsque personne d'autre ne le voit, qu'il est caché ou discutable. C'est aussi affirmer clairement la distinction entre le porno réduit à sa fonction utilitaire, celui des mots d'ordre et des descriptions obscènes, à celui qui pense ou fait percevoir et ressentir. C'est, enfin, l'occasion de penser le pornographique selon des modalités humanistes.

2. Une migration des images

En vérité, la pornographie telle qu'elle est apparue à la fin des années 60 n'existe plus. Mais dès lors que l'on en a fait le deuil, l'appellation devient inconsistante : si l'on accepte le fait que la sexualité, répondant à un besoin vital, et au-delà de son principe de plaisir, est ontologiquement similaire au besoin de se nourrir (par exemple), qui porte également en lui un principe de plaisir, l'on se retrouve face à un paradoxe. Quelle légitimité pour l'acte sexuel à définir aujourd'hui un ensemble d'œuvres ? Le terme de pornographie ne désigne plus un genre, il est un outil de catégorisation d'un produit de consommation. Il est difficile d'affirmer qu'il ne l'a pas toujours été dans sa forme audiovisuelle ; néanmoins, il y a eu une cinéphilie du porno : des sous-catégories, des actrices stars, des cinéastes récurrents, et des échappées narratives. Cela lui permet-il de s'affranchir historiquement de ses conditions de production et de consommation ? Peut-il de fait être qualifié de genre cinématographique et, prétendre positionner une forme artistique ? Il me semble que ni la consistance d'une pornophilie – que l'on aurait tôt fait de catégoriser comme une continuation de la scopophilie – ni l'existence d'une porno-histoire ne sont les garants de cette expérience. Il est cependant évident qu'en dépit des conditions de production et de consommation du marché pornographique, la vague de films issue de la fin des années

4 *Ibid*, p. 1.

60 fut créatrice d'un monde sexuel esthétique jusqu'alors inédit. Trop peu ont vu dans cette vague de films autre chose qu'une libération et une libéralisation de toutes les formes de sexualité à l'écran. Laurent Guyenot y voit par exemple la conséquence quasi-téléologique d'un mode de pensée très contemporain : « la pornographie est un phénomène typiquement moderne (...), le produit symbolique de trois aspects convergents de notre société : 1) l'idéologie dominante du libéralisme sexuel 2) l'omniprésence et la puissance de l'image 3) la recherche effrénée du divertissement. »⁵. Cette convergence est l'objet de critiques de sa part, d'autant plus qu'il définit la pornographie comme un ensemble constitué de toutes les formes de représentation de sexe à l'écran : il catégorise par exemple *Crash* (1996) de David Cronenberg de cette manière, et porte un jugement sévère sur toutes les œuvres qu'il considère comme telles. Ce n'est pourtant pas un hasard si les cinémathèques du monde entier offrent régulièrement des séances aux « Boogie Nights » des 70s et 80s, de même que des éditeurs/distributeurs tels que Wild Side y consacrent des collections de DVDs, dans des packaging qui portent en eux une nostalgie issue de l'imaginaire de la *42nd street*⁶. Il faut donc qu'il y ait eu un cinéma pornographique et qu'il ne se soit pas uniquement transformé et radicalisé dans le format qu'on lui connaît aujourd'hui, sans toutefois exclure bien entendu qu'il ait posé les jalons de toutes les productions professionnelles et amateurs qui se multiplient de nos jours.

Lorsque j'annonce la mort de la pornographie, je veux dire qu'elle est morte en tant que genre. Pour reprendre la définition de Laurent Martin dans *Jalons pour une histoire de la pornographie en Occident* la pornographie « désigne jusqu'à nos jours des réalités diverses dans une même séquence temporelle et changeantes sur plusieurs séquences, du simple nu à la monstration *close-up* de l'acte sexuel. »⁷ Ce changement de nature qualitatif s'est cependant accompagné invariablement d'une migration des images. Si très peu de films se revendiquent comme exclusivement pornographiques, puisqu'ils ne sont pas construits de manière exclusive autour de la représentation du sexe, il fallait en effet que les images perdurent, de même que les obsessions humaines.

5 GUYENOT Laurent, *Le Livre noir de l'industrie rose. De la pornographie à la criminalité sexuelle*, Paris, Imago, 2000, p12.

6 Une avenue connue pour avoir été un lieu de prolifération de *sex shops*, et de prostitution durant l'âge d'or du X américain.

7 MARTIN Laurent, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps des médias*, 2003, 1^{er} semestre, n°1, p. 30.

Mais de quelles images s'agit-il en réalité ? Il faut bien dire que le genre du porno a répondu à un certain nombre de codes et de normes contingentés, et purement fonctionnels depuis son invention. Un éclairage concentré et puissant, dont émane le refus de l'intimité des chambres : dans le porno, il s'agit de montrer. Les amants n'ont de relations que pour le spectateur : la quantité de liquide blanc fait preuve de l'orgasme masculin, les hurlements, preuve du plaisir féminin. La mise en scène ne doit pas altérer ce que l'on veut montrer : frontalité et fixité sont donc de rigueur. Il y a le gros plan qui se remplit tout entier de la chair, puisque l'écran ne peut se substituer à la présence d'autrui dans l'acte sexuel. La simplicité des scènes remplace la complexité narrative des scénarios : il ne s'agit en effet pas de diluer l'essentiel. La vigueur se confond parfois avec la brutalité, la fougue avec la violence. La diversité des pratiques, des corps et des ethnies répond à un certain nombre de demandes stéréotypées, mais toutefois doucement surannées et écrasées par le porno *new age*.

La définition du mot « pornographie » ne fait pas consensus auprès des chercheurs qui travaillent sur le sujet. Si l'on s'en tient à l'étymologie grecque du mot, on obtient ceci : *pornê* qui signifie prostitué et *graphô* qui signifie écrire. Cependant l'usage du terme en tant qu'adjectif, puis comme substantif n'apparaît que durant le siècle des Lumières⁸. « Comment, dans ces conditions, avancer une définition stable et universelle de la pornographie ? En vérité, ce terme est étrange en ce qu'il semble privé de contenu et de contour en même temps. C'est un sac vide dans lequel chacun entasse ce qu'il veut – parfois son rêve et parfois son dégoût –, compte tenu de sa culture, de sa classe sociale, de l'éducation qu'il a subi, de ses fantasmes. »⁹ écrit Gilles Lapouge. Nous choisissons ici, puisque l'enjeu de ce mémoire est d'ordre esthétique, de garder à l'esprit que la pornographie est un ensemble d'images, visuelles ou mentales, dont la persistance impacte un grand nombre d'œuvres, sans que celles-ci ne soient qualifiées de pornographiques *stricto sensu*.

8 Source : Encyclopaedia Universalis.

9 LAPOUGE Gilles, « article PORNOGRAPHIE », *Encyclopaedia Universalis*, URL = [\[https://www.universalis.fr/encyclopedie/pornographie/\]](https://www.universalis.fr/encyclopedie/pornographie/), consulté le 17/05/2018, p. 1.

3. De la pertinence du sujet : le cas du CNC

Christophe Triollet, dans un article intitulé *Le cinéma a-t-il dépassé les limites ? Quand le juge s'immisce malgré lui dans le domaine artistique* analyse le retour affirmé des décisions de justice dans le cinéma, depuis 2009. « Le durcissement des décisions de justice observé en France depuis 2009 n'est pas un hasard, car si pendant près de trente ans le juge administratif n'a eu que rarement l'occasion d'examiner le bien-fondé du niveau de restriction des visas d'exploitation délivrés par le ministre de la culture, faute de contestation, les recours dont il a été saisi depuis lui ont permis de préciser son rôle et de rappeler le sien au ministre chargé du cinéma. »¹⁰ Ce retour s'accompagne notamment, selon lui, d'un durcissement des interdictions visant les films contenant des scènes de sexe explicites, directement corrélé au déferlement de recours émis contre ces films en particulier. Lors d'une discussion animée, au cours de la 26ème édition des rencontres cinématographiques de Dijon (2016), l'un des membres de la commission de classification du CNC (Centre National de la Cinématographie) me confiait déplorer la superficialité des analyses qui alimentaient les débats conduisant aux interdictions. La très grande majorité des collègues représentés n'étaient que peu sensibilisés à l'image de cinéma, et certains, comme la protection de l'enfance ou celui des étudiants, faisaient figure d'autorité à la fin de chaque projection, de par leurs apparentes légitimités. Mais c'est surtout la pauvreté des débats qui était regrettée : des questions telles que la simulation ou la non simulation des ébats filmés jalonnaient les discussions, se rapportant à l'article légal qui définit les modalités de l'interdiction aux mineurs, sans que ne soit pris en compte aucun élément d'interprétation.

Lorsqu'un film est soumis à examen en vue de l'obtention d'un visa d'exploitation, il est d'abord visionné par le comité de classification. Celui-ci établit un rapport sur les scènes pouvant constituer un risque lié à une exposition aux mineurs. Si aucune position commune ne s'en dégage, ou que la mention « tous publics » n'est pas envisagée, le film est alors soumis à la commission de classification, sur décision de son président. Celle-ci se compose de quatre collègues :

10 TRIOLLET Christophe, « le cinéma a-t-il dépassé les limites ? Quand le juge s'immisce malgré lui dans le domaine artistique », dans GAUDIN Antoine (dir.), *et al, Théorème 28 : Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2018, p. 184.

- Le collège des administrations, représentant les divers ministères concernés (jeunesse, famille, justice, éducation nationale).
- Le collège des professionnels, qui se compose d'individus issus du cinéma.
- Le collège des experts, qui comprend des membres choisis par le ministère chargé de la santé, de la famille, ainsi que des professionnels de la protection de l'enfance.
- Le collège du jeune public, dont les membres ont entre 18 et 24 ans, et sont pour la majorité choisis pour représenter des ministères et pour quelques-uns tirés au sort parmi une liste de 25 candidats potentiels manifestant de l'intérêt pour le sujet.¹¹

Les interdictions sont réparties de la manière suivante :

Tous Publics

Interdit aux moins de 12 ans

Interdit aux moins de 16 ans

Interdit aux moins de 18 ans

Classification X

Ces décisions peuvent être ou non assorties d'un avertissement qui vise à prévenir un jeune public, les parents ou éventuellement l'ensemble des spectateurs de la nature choquante des images.

Face à des scènes de sexe explicites, la commission délibère régulièrement en faveur d'interdictions aux moins de 16 ans, accompagnées ou non d'un avertissement, et dans de rares cas, d'interdictions aux mineurs. Elle est parfois amenée à adoucir son jugement pour ne pas nuire à l'exploitation des films, mais selon des critères assez obscurs : c'est ainsi que *Rester Vertical* d'Alain Guiraudie ou encore *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche ont respectivement écopé de simples interdictions aux moins de 12 ans pour l'un, et interdiction aux moins de 12 ans avec avertissement pour l'autre. Ma discussion avec l'un des membres de la commission a mis par exemple en lumière une tendance particulière, observée depuis moins d'une dizaine d'année : le CNC cherche, face à la multiplication des recours exercés contre lui, qui affaiblissent régulièrement son autorité, à vivre avec son temps et à évoluer en fonction des mœurs, quitte parfois à oublier sa mission première. Elle m'avouait donc que des interdictions plus faibles étaient appliquées pour des films contenant des scènes homosexuelles pour éviter des

¹¹ On retrouvera le détail complet des articles encadrant la composition de la commission de classification ainsi que d'autres informations relatives à l'administration des visas en annexe (A).

accusations embarrassantes d'homophobie. Ce mode de fonctionnement atteste d'une fragilisation de cette institution : des associations, dont les combats – défendre la famille et les valeurs judéo-chrétiennes – interviennent régulièrement en faveur d'un durcissement (moral) des classifications de quelques œuvres triées sur le volet. L'association Promouvoir, dont le chef de file, maître André Bonnet est avocat, compte parmi ses succès plusieurs dizaines de visas renvoyés au ministère de la culture. Celui-ci est alors tiraillé entre le risque de voir voler en éclat le fonctionnement même de la commission de classification, et un scandale limité, mais bien réel dans le paysage médiatique, d'images prises hors contextes, utilisées pour attirer l'attention des parents. C'est ainsi que le 8 février 2017, le Code du cinéma et de l'image animée voyait la mention « interdit aux moins de 18 ans » réformée pour la troisième fois en quinze ans. Cette décision s'est inscrite dans un long débat, amorcé par le long-métrage *Baise-moi* de Virginie Despentes en 2001. Événement majeur d'un cinéma alors marginalisé, le long-métrage oblige la commission de classification du CNC à repenser la pornographie sous un angle esthétique, et de créer ainsi une interdiction subsidiaire entre le classement X et l'interdiction aux moins de 16 ans, l'interdiction aux mineurs¹² qui reconnaît alors le statut d'œuvre filmique artistique au long-métrage. Cette restriction, bien qu'assez marginale, sera réutilisée une quinzaine de fois¹³ depuis, essentiellement pour des films incluant des scènes à caractère pornographique. Elle est le reflet d'une indécision qui flotte dans le paysage cinématographique français : à l'heure de la vidéo pornographique du Web, peut-on catégoriser la vague de films d'art et d'essai *hardcore*¹⁴ comme le cinéma X du XI^e siècle, et à ce titre la priver de visibilité comme le sont régulièrement les films assortis d'une interdiction aux mineurs ? Il est donc patent que la question de l'esthétique, quoi qu'encore sous-estimée, s'impose progressivement comme l'un des facteurs déterminant légalement de ce qui doit être qualifié de pornographique ou non.

12 Une interdiction, datée de 1945, qui avait été supprimée en 1990 sous Valéry Giscard d'Estaing, par le ministre de la culture Jack Lang.

13 Dix films contenant des scènes à caractère sexuel explicites sont concernés. On retrouvera ces interdictions ainsi qu'une liste détaillée des films qui ont pu poser difficultés à la commission entre 1999 et aujourd'hui en annexe.

14 Linda Williams a utilisé pour la première fois cette expression, pour qualifier un phénomène contemporain qui se caractérise par des scènes de sexe de plus en plus graphiques dans un cinéma non spécialisé.

4. Le sexe pensant

Nous choisissons de considérer les phénomènes de représentations sexuelles comme sujet d'étude. Il ne s'agit toutefois pas de les déconnecter de la diégèse dans laquelle ils s'intègrent. Bien au contraire, nous cherchons à positionner une dynamique de perméabilité des images pornographiques dans un cinéma très contemporain, mais aussi d'en affirmer le caractère singulier. Cette nouvelle esthétique pornographique manifeste d'une part, une composition plastique des images et des corps, et d'autre part, une volonté de (re)penser la sexualité par son actualisation selon des modalités inédites. Cette double tendance ne doit pas être comprise comme une tentative de classification discriminante, mais comme de l'ordre de l'inflexion : nous veillons en effet à ce que la dialectique sensation/sens parcoure ce mémoire. Soucieux de boucler la boucle de la pornographie, nous cherchons également à poser, de manière sous-jacente dans les deux premières parties, puis clairement dans la dernière la question de l'éthique. La pertinence de cette question nous semble un passage obligé dans la compréhension et l'analyse de nos phénomènes, puisque seul ce critère peut particulariser la scène pornographique de son homologue du *netporn*¹⁵. Au final, la triple articulation des enjeux plastiques, intellectuels et éthiques garantit un travail d'analyse approprié à la complexité du sujet traité.

5. De la méthodologie du pornologue

Reprenant l'adage deleuzien « jamais la diversité des tenants n'a empêché la consistance d'un concept »¹⁶, nous avons choisi de faire figurer dans ce mémoire un kaléidoscope d'œuvres extrêmement différentes, pour tenter de saisir la diversité des rouages de l'esthétique qui est ici la nôtre. Tout d'abord, nous prenons le parti d'envisager le phénomène comme strictement contemporain, et c'est pourquoi aucun des films qui constituent notre corpus ne remonte au-delà de 20 ans en arrière. Bien qu'il existe un certain nombre de contre-exemples depuis la fin des années 60 – *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini, *Le dernier tango à Paris*

15 Selon l'expression de Katrien Jacobs, dans son article *Netporn : The promise of radical obscenities* (2014).

16 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement : Cinéma I*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007, coll. « reprise ».

(1972) de Bernardo Bertolucci, ou *L'empire des sens* (1976) de Nagisa Oshima – qui font office de figures précurseurs, nous dirons que la scène pornographique ne s'installe durablement dans le cinéma non spécialisé, ou se démocratise si l'on veut, qu'à partir du début des années 2000. La petite dizaine de films, abordée de manière plus ou moins approfondie selon les œuvres, a été sélectionnée pour leur représentativité thématique, sur une liste de plus de 100 films que l'on trouvera en annexe. Cette prolifération de longs-métrages atteste peut-être de la consistance du mouvement que nous cherchons à saisir. En ce qui concerne la première partie, nous avons choisi deux approches radicalement différentes mais particulièrement édifiantes de ce que nous appelons la plasticité pornographique. Le travail de Philippe Grandrieux est, de l'avis de nombre de chercheurs, notamment Nicole Brenez, un bouleversement esthétique injustement oublié de la critique cinématographique. Les deux dernières œuvres d'Alain Guiraudie se sont quant à elles imposées pour leur esthétisation des corps nus, en contournant les standards médiatiques de beauté – jeunesse, maigreur chez la femme, musculature chez l'homme. Une partie du corpus qui intervient en seconde partie a posé plus de difficulté : bien des œuvres questionnent désormais la sexualité féminine contemporaine à travers une révision de sa représentation. C'est la filmographie de Catherine Breillat qui a retenu le plus mon attention de par la complexité et la richesse des fantasmes explorés : sa rencontre lors de plusieurs projections à la cinémathèque de Toulouse, et la connaissance de son travail ont fait le reste. Du côté des documentaires, *Rocco* (2016) de Thierry Demaizière ainsi que *Il n'y a pas de rapport sexuel* (2013) de Raphael Siboni sont les deux rares immersions totales dans les coulisses du milieu du X dépourvu de tout postulat anti-porno. Pour finir, des œuvres spécifiques de Lars Von Trier, Michael Haneke, Antoine D'Agata et Daniel Franco ont permis d'approfondir des questions d'ordre éthiques : ces cinéastes sont connus pour leur exploration de sujets difficiles, et leur traitement cru. Chacun a réalisé un long-métrage particulièrement controversé pour leur traitement de la violence sexuelle.

Comme le note Emilie Landais, « [...] les études prenant pour objet la pornographie sont au carrefour de la philosophie, de la sociologie, de la littérature, des arts, de la

psychologie, des sciences de l'information et de la communication, etc. »¹⁷. Face à cette réalité, il convient de faire un point sur la diversité de nos sources. Nous partons du principe que la pornographie en tant qu'objet d'étude est un sujet émergent dans le monde de la recherche français. En témoigne par exemple le colloque de 2015 *Représentation limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporain*, à l'initiative d'Antoine Gaudin, Barbara Laborde et Antoine Goutte, tous trois chercheurs à Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, et qui a donné lieu à un ouvrage collectif important sur le sujet. On retrouve dans la recherche anglophone la même tendance aux ouvrages collectifs sur le sujet, ce qui atteste peut-être du nombre de chercheurs portant un intérêt pour la question, mais aussi des carences en la matière puisque peu d'entre eux en font leur domaine de recherche privilégié. La diversité de ces collections d'articles, qui font état de la circulation des savoirs et des disciplines en la matière, fait néanmoins de ces ouvrages des alliés inestimables du chercheur, de par la divergence des points de vue et la richesse des intervenants. Citons *Hard to swallow : hardcore pornography on screen* (2012), ou *Porn. Philosophy for everyone.* (2011), dont les auteurs sont doctorants, maîtres de conférence, critiques, mais qui donnent également la parole à des acteurs et producteurs X. Si ces travaux en sciences humaines sont effectivement très contemporains, les sciences sociales américaines se sont emparées de la pornographie depuis près de 30 ans, par le biais des *gender studies*. Linda Williams, avec son ouvrage *Hardcore : Power, Pleasure and the « frenzy of the visible »* (1989) a pour ainsi dire pavé la route de nombre de chercheurs qui se revendiquent désormais de ses *porn studies*. Nul ne niera donc l'impact des *porn studies* sur l'ensemble des ouvrages de recherche sur la pornographie, quelqu'en soit la discipline. Emilie Landais, à travers un travail de synthèse sur les différentes publications regardant la pornographie, fait le constat suivant : ces *porn studies*, au même titre que les autres *cultural studies*, sont elles-même issues à bien des égards de la psychanalyse – notamment de figures telles que Jacques Lacan – et le post structuralisme – Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault ou encore Pierre Bourdieu. Ce remarquable circuit de transmission et d'influence dans le savoir ne devrait toutefois pas amalgamer *porn studies*, et toutes études de la représentation sexuelle. Comme le rappelle Emilie

17 LANDAIS Emilie, « *Porn studies* et études de la pornographie en sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 25.

Landais : « [...] on ne peut en aucun cas confondre les *porn studies* et les études de la pornographie, d'une part, parce qu'elles dépendent et émergent de contextes particuliers et, d'autre part, parce qu'en France, les *porn studies* sont avant tout une façon de s'approprier un cadre de référence résultant de questions éminemment politiques, originellement fondées sur une demande sociale et des institutions différentes ». Si la bibliographie de ce mémoire se constitue de plusieurs références faisant état de ces questions, celui-ci ne s'inscrit pas dans la tradition sociologique des études sur le genre. Quelques ouvrages en particulier ont permis de résoudre certains problèmes et d'en éclairer vivement la lecture. Le travail de Ruwen Ogien, philosophe français du XXème siècle fut notamment précieux dans l'optique d'aborder des questions de l'ordre de la philosophie morale. Son éthique minimale fournit des clés de compréhension qui ne visent pas tant la fin que les moyens. *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel* de Gilles Deleuze a, quant à lui, posé les bases d'une différenciation claire entre sadisme et masochisme, sur laquelle la 3ème partie s'est largement appuyée, en plus de fournir un grand nombre de concepts. Les ouvrages de Linda Williams, en plus de poser les bases des *porn studies*, ont approvisionné ce mémoire d'un grand nombre d'outils d'analyse esthétique inédits et spécifiques. Pour finir, les travaux extrêmement riches et complets de Laurent Jullier ont posé les bases d'une réflexion sous-jacente sur le regard spectatorial et la position de chercheur face à la pornographie.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me faut justement faire un point sur cette position, face à des objets souvent polémiques, et dans un contexte particulièrement riche de découvertes et de débats sur la sexualité, les rapports de soumission et de domination et les genres. La première remarque concerne la dimension interprétative des formes de sexualités mises à l'écran. Quoique la pluralité des représentations soulève, tout au long de ce travail, des réflexions sur la sexualité, et c'est tout l'enjeu de la seconde partie, elles ne relèvent en rien d'un engagement ou d'une revendication de ma part. La vision de la sexualité féminine que j'explore par exemple à travers les œuvres de Catherine Breillat relève de ses théories et ses propositions, et seulement les siennes. Il ne s'agit pas de nier toute forme de prise de position, mais de se garder d'émettre des propos de l'ordre de la sexologie. La seconde rebondit sur les réflexions de Jean-Raphaël Bourge dans son article en ligne *Faut-il aimer le porno pour l'étudier ?*

(2014). Celui-ci fait notamment état de l'opposition qui existe entre des chercheurs clamant ouvertement leur intérêt pour la matière – Marie-Hélène/Sam Bourcier, maître de conférences à l'Université Lille-III a par exemple contribué à organiser l'édition parisienne du *pornfilmfestival* qui a eu lieu trois années d'affilée (2009 - 2011) au cinéma Le Brady – et d'autres, cherchant à endiguer le fléau que constitue la pornographie. Étant entendu que je travaille, depuis le champ de l'esthétique, sur des phénomènes pouvant s'apparenter à de la pornographie dans des films qui ne relèvent pas de l'industrie du X, il me semble pertinent de ne pas affirmer de position en faveur ou en défaveur de la pornographie. Mon postulat est de reconnaître la dimension artistique des films que j'étudie, et dans le même temps, peut-être, de défendre le potentiel artistique et réflexif d'une scène de sexe, par opposition sans doute à des produits industriels issus du *netporn*. « S'il est impératif d'être toujours honnête intellectuellement dans ses recherches, il faut également assumer cette part irréductible de subjectivité plutôt que de vouloir s'abriter derrière une objectivité bien vaine, surtout lorsqu'il s'agit d'étudier un sujet qui, de près ou de loin, nous touche personnellement et intimement. »¹⁸ comme le rappelle Jean-Raphaël Bourge. Si j'avais donc à assumer cette part de subjectivité via un engagement personnel et intime, je le formulerais davantage du côté de la défense de la liberté de création que celle du porno en tant qu'objet. Enfin ma dernière remarque concerne ce que Simone Regazzoni écrit dans un article à propos de la pornographie : « Je n'ai aucun intérêt pour une pornographie « plus haute » ni pour son intelligibilité pure. Pour cette pornographie qui n'a pas vocation excitatoire mais littéraire bien appropriée au logos. »¹⁹ Puis, un peu plus loin : « Parce que là, dans le texte littéraire, la nudité érotique « signifie », perd la forme informe de chose exorbitante qui excède l'espace de la signification et devient précisément un respectable objet littéraire. »²⁰. C'est là une conception dont j'aimerais me détacher clairement. L'auteur part du principe que faire de la représentation sexuelle un objet pensant serait une manière de se cacher timidement derrière une forme de tradition noble de la pensée qui dépasserait le sujet traité. Nous disons que les enjeux qui peuvent se révéler derrière une scène de sexe,

18 BOURGE Jean-Raphaël, « faut-il aimer le porno pour l'étudier ? », *Espaces réflexifs*, 2014, URL : [\[https://reflexivites.hypotheses.org/6077\]](https://reflexivites.hypotheses.org/6077), consulté le 02/05/2018.

19 RAGAZZONI Simone, « La chose porno – ou le corps impropre », *Rue Descartes*, n. 79, 2013, p. 130.

20 *Ibid*, p. 130.

lorsque l'on dépasse en effet sa fonction aphrodisiaque potentielle, ne sont pas nécessairement anoblis au sens moral du terme, ni au sens esthétique de la forme : bien au contraire, l'une des vocations de ce mémoire est de discuter la place de la scène de sexe selon des considérations d'ordre esthétique et éthique.

PARTIE I

Jalons pour une plasticité de la scène sexuelle

I.1) LE CINÉMA DE PHILIPPE GRANDRIEUX : UN MONDE PORNOGRAPHIQUE

Le pornographique est affaire de perception. Se pourrait-il qu'il puisse être caractérisé par autre chose que par l'acte sexuel (sur-)démonstratif ? Le pornographique pourrait-il par exemple passer par l'excès de présence d'un ou de plusieurs corps ?

Dans les échelles de plan, il y a ce que l'on pourrait appeler la notion de 'bonne' distance – une proximité respectueuse –, et à l'opposé un excès de proximité. Que cet excès exprime clairement par son atmosphère le désir, et que les corps soient en action : il y aurait alors un potentiel pornographique. Il faut donc que ce ne soit pas uniquement ce que l'on voit mais également ce que l'on ressent qui le caractérise. Lorsque l'action est rendue illisible, par la trop grande proximité de la caméra, qui peut dire si les personnages sont en train de danser ou de forniquer ? Pour Grandrieux, il faudrait parler d'un excès de sensible mais pas de sensuel, ou peut-être d'anti-sensualité, au sens d'un déplaisir des sens. La vue est entravée, les oreilles agressées, le toucher manipulateur et violent. C'est donc ce que l'image dégage, au sens de l'impression ou de la sensation, qui pourrait définir le pornographique. D'où vient alors ce sentiment pornographique ? La définition aurait-elle changé au point que le terme de représentation n'ait plus alors de lien avec la pornographie ? En clair, peut-il y avoir plus qu'une image, un monde pornographique ?

Le pornographique est affaire de sensation. Des sensations qui partent du corps affecté par le mouvement, un corps qui se plie au gré du mouvement, qui s'entrelace parfois avec un autre corps. La sensation pénètre alors l'objectif et transite par celui-ci. L'œil de la personne qui filme détermine quel mouvement est capté, par un autre mouvement ou par une absence de mouvement de caméra. Ce qui atteste peut-être de la différence entre le cinéma X et l'image pornographique qui a migré, c'est le lieu de réception de la sensation : ou bien elle transite par la caméra ou bien elle s'arrête dans le regard de celui qui filme. Cette même sensation, en supposant donc qu'elle dépasse la caméra, est appliquée sur la matière écran, une matière que le spectateur réceptionne et transforme à nouveau en sensation. Elle peut alors se muer en désir ou en toute autre

expérience : il n'y a aucune raison de cantonner le pornographique à la stimulation libidieuse que le porno a pu chercher à déclencher. Sans toutefois confirmer que le pornographique serait en mesure de se passer de la relation sexuelle, on peut tirer au moins une leçon : ce qui est pornographique est pure affaire de perception. Il n'existe aucune étude cognitive qui permet d'affirmer qu'un spectateur ressent le pornographique plutôt qu'il ne le voit. Mais face à la multitude des interprétations d'une scène de sexe – on serait sans doute surpris de demander à une partie significative de la population ce qu'elle définit comme pornographique – on peut en déduire qu'il n'y a pas de recette ou de code spécifique qui ferait d'une image de la pornographie. Seul le genre tel qu'il existait autrefois est bel et bien codifié et formaté. Nous disons donc que le cinéma de Grandrieux est un monde pornographique. Et si certaines scènes que nous allons analyser ne relèvent pas explicitement de représentation sexuelle graphique, plusieurs de ses longs-métrages en sont empreints à bien des égards.

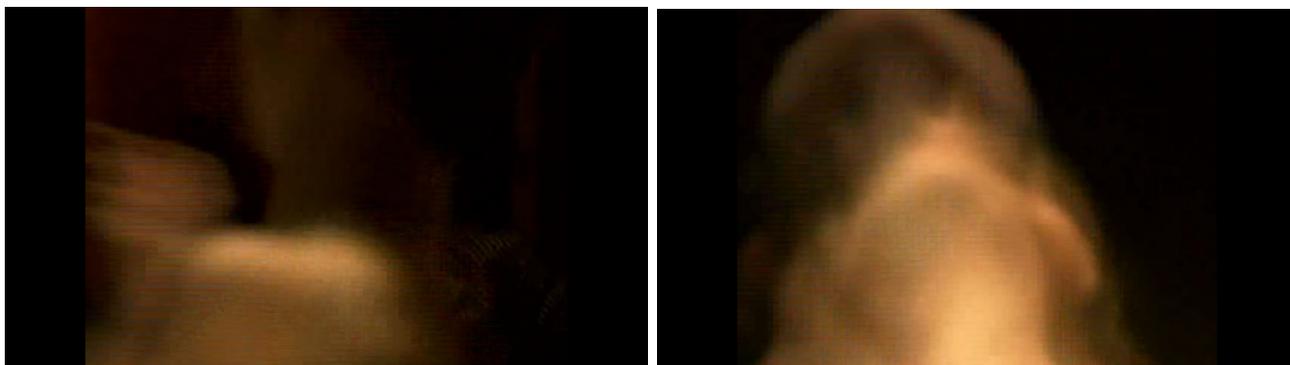
I.1.1 Cinéma-monde, hypnoses et sensations

Dans son article universitaire sur Grandrieux, Fabienne Bonino déclare : « La caméra haptique de Philippe Grandrieux permet le surgissement d'un autre monde au sens deleuzien du terme. »²¹. Qu'est-ce que signifie que faire surgir un monde cinématographique ? D'aucun pourrait prétendre que tout film crée un microcosme que l'on nomme « diégèse », un autre monde qui coexiste virtuellement avec le monde actuel. Il y a pourtant des films qui déstabilisent plus que d'autres : c'est donc bien que l'on reconnaît certains mondes et que l'on apprend à en connaître d'autres. Les uns familiers, les autres sombres. L'ouvrage collectif *La vie nouvelle, nouvelle vision* (2005) affirme dès sa préface la singularité du monde de Grandrieux : il ouvrirait à des perspectives cinématographiques inédites, qui à bien des égards ont échappé à la critique contemporaine. Les travaux universitaires qui discutent de la question convergent tous vers le même point : le cinéma de Grandrieux ne se voit pas, il se ressent. Il est affaire de sensation, avant d'être affaire de vision. Des flous de bougé

21 BONINO Fabienne, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux : le surgissement d'un autre monde », *Entrelacs*, n°10, 2013, URL = [<https://journals.openedition.org/entrelacs/485#quotatio-n>], consulté le 28/03/2017

exagérés, des mouvements parfois illisibles, une narration obscure, et un détournement de l'objet filmé par des angles incongrus inquiètent le regard, voir nient la perception humaine, puisque l'ensemble positionne un refus de voir : chez Grandrieux, il faut percé l'image, non pour voir mais pour percevoir.

Dans *La Vie Nouvelle*, la caméra de Grandrieux est parfois scotchée aux corps et aux visages de ses protagonistes au point qu'il est difficile de distinguer ce qui est filmé. Les corps sont chargés d'une énergie sexuelle captée par un positionnement à quelques centimètres de la peau. La mise au point volontairement réglée pour faire du premier plan comme de l'arrière plan des masses informes et flous participe de cette indistinction. Le film a en plus été délibérément enregistré sur pellicule 16 mm ce qui lui donne une identité visuelle affectée par le grain. Les mouvements de l'appareil comme les personnages sont en conséquence découpés par une multitude d'infimes plis de matière (fig. 1 et 2).



La Vie Nouvelle, fig. 1 et 2

C'est donc l'importance des sens qui prime face à la narration : le cinéma de Grandrieux n'est pas vu mais perçu par le spectateur. La raréfaction des dialogues – des soupirs, des chants, des mots et quelques expressions interrompues – contribuent à nous distancer du récit au profit d'une forme d'hypnose cinématographique. Comme toute situation d'hypnose, il faut d'ailleurs du temps pour entrer dans le cinéma de Grandrieux. On est d'abord dérouté par les partis pris esthétiques radicaux, et la destruction méthodique de toute les pistes narratives qui semblent s'ouvrir. Peut-être le cinéaste nous annonce l'état dans lequel il entend nous plonger dans les deux premières minutes de *La Vie Nouvelle* : il filme une foule au regard fixé sur le hors champ, et résolument léthargique. Les personnages du cinéaste eux-même, tout

comme le spectateur, sont les sujets de l'hypnose. Le rythme est systématiquement lent, privilégiant des plans séquences, même si les mouvements parfois saccadés sont trompeurs. Un rythme lent qui crée une forme de monotonie telle que Raymond Bellour la décrit :

« [La monotonie] est le garant de l' 'adaptation sensorielle' susceptible de frapper tout organe récepteur selon deux modes : un stimulus d'intensité constante qui se développe sans interruption pendant un certain temps, ou un stimulus d'intensité constante, discontinue mais animé d'un rythme régulier. »²²

Même la frénésie de certaines scènes ne vient pas rompre ce stimulus grâce à une uniformisation de la photographie par aplats de rouge, de noir, toutes les autres couleurs étant parfaitement ternes. Notons également que le rythme de *La Vie Nouvelle* est semblable à celui de *Malgré la nuit* (2015) ou de *Sombre* (1998), ce qui vient étayer l'idée selon laquelle il y a un monde ou un univers plutôt qu'un ensemble d'œuvres hétéroclites.

Grandrieux fait donc appel au sensible avant de faire appel à l'esprit. C'est peut-être un premier axe identifiable qui viendrait corroborer l'idée de pornographie. Le physiologique passe devant le psychologique : Grandrieux cherche à nous déclencher. Jean-Claude Polack, qui revient sur son expérience de visionnage, en parle comme d'une épreuve, difficile à recevoir²³. Le monde de Grandrieux ne supporte en effet aucune rationalisation, ce qui en fait de manière inhérente un cinéma de marge.

I.1.2 La manipulation des corps

Où se situe donc le pornographique chez Grandrieux ?

Image haptique, mouvement chorégraphique et excès pornographique. Des corps se meuvent dans des espaces sombres et sordides : ils dansent, parfois littéralement. Dans *La Vie Nouvelle*, une séquence au rythme hypnotique voit une jeune prostituée tournoyer au gré d'un personnage frénétique, qui jubile de son pouvoir. La

22 BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma : Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009, coll. Trafic, p. 60.

23 Dans BRENEZ Nicole (dir.) et al, *La Vie Nouvelle / Nouvelle vision*, Paris, Léo Scheer, 2005.

manipulation du corps est seule véhicule de la sexualité : le proxénète manipule sa poupée d'un simple geste dans l'air, le client manipule brutalement le visage de la prostituée, etc. La main tournoie, et celle-ci s'y emploie à son tour. La main s'approche de son visage et celle-ci la suit du regard (fig. 3) – la main et le regard donc : non pas seulement le regard de la manipulée mais de celui qui la manipule, et, enfin, le regard du spectateur. Dans une seule séquence, le toucher du corps devient manipulation du corps, et finalement abus du même corps : « Les mains de Boyan font virevolter Mélania, l'éventent, la guident, la caressent, la tournent en dérision. »²⁴ écrit notamment Adrian Martin.

Cet abus est également en jeu dans la séquence d'arrivée des corps destinés à la prostitution qui est une destruction complète de toute forme d'humanité. Chaque corps est disposé en ligne, exposé, et touché. Il s'agit pour Boyan d'affirmer sa domination par son emprise de la chaire.

« La transaction des corps nus, visiblement tous destinés à la prostitution comme Mélania, transpose d'évidence la mise à nu et l'auscultation des corps qui déterminaient, à l'entrée des camps nazis, la vie ou la mort des déportés, et qui dans tous les cas (laissés ou non en vie) leurs ôtaient juridiquement leur statut d'être humain »²⁵

Le processus de déshumanisation déborde ici le juridique : il est avant tout physique. Les corps sont manipulés et touchés comme des objets et la peau devient matière inerte.

Parce que la sexualité est affaire de domination chez Grandrieux, il faut que les rapports de sexes s'expriment dans une relation qui se passe et dépasse le physique. Dans la scène chorégraphique, les deux personnages ne se touchent donc pas. C'est là toute la force de la volonté du personnage masculin qui réussit à s'imposer dans une relation physique par la force du regard et du geste. Cette volonté peut être identifiée comme une pulsion sexuelle agressive, reflet du rapport maître/soumis inhérent au domaine de la prostitution forcée. Il émane donc de ce ballet de corps tendus et de

24 MARTIN Adrian, « Dance girl dance » dans BRENEZ Nicole, *La Vie Nouvelle / Nouvelle vision*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 169.

25 DE LASTENS Emeric, « D'une histoire naturelle du mal » dans BRENEZ Nicole, *La Vie Nouvelle / Nouvelle vision*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 37.

gestes incisifs une tension sexuelle au sens littérale. Une fois la chorégraphie des deux solistes accomplis, c'est autour des coryphées d'intervenir à l'image. Les saccades des gestes, des sons et des mouvements de caméra créent alors une sorte de chaos dans lequel les corps s'entrelacent. Que ces corps soient en train de danser ou de forniquer a peu d'importance : la superposition des mouvements ne permet pas de déterminer visiblement l'action. C'est l'énergie sexuelle de ces corps qui transparaît avant tout : des mains tendues en l'air qui se caressent (fig. 4), de la peau qui s'entremêle avec de la peau, et une frénésie mécanique qui détache les individus du réel.



La Vie Nouvelle, fig. 3 et 4.

I.1.3 Une liturgie de la représentation sexuelle

Si Grandrieux se refuse à des plans pornographiques explicites, il ne nous épargne pas des scènes de sexe particulièrement crues et souvent très violentes, telles que la séquence du premier client de Mélania.

L'usage de la main et du regard revêtent une importance capitale. La jeune prostituée se retrouve face à un client qui commence une sorte de rituel sans dire un mot. Un rituel qui débute par l'observation: il scrute son corps de bas en haut tandis que celle-ci se fige, face à lui. C'est le malaise du regard qui est ici prégnant : Mélania est au début de la séquence en amorce, de dos. Face à cette silhouette donc, on est inexorablement projeté à la place de l'homme. Le regard de celui-ci est carnassier et l'on est d'une certaine manière amené à épouser ce regard agressif, à ne faire qu'un avec lui, un procédé qui n'est pas sans rappeler le dispositif pornographique du *POV*²⁶

²⁶ *Point of view* : la scène pornographique est filmée depuis un point de vue subjectif, le plus souvent celui de l'homme.

La scène se poursuit par le déshabillage des deux protagonistes, chacun à leur tour. Un moment qui est régi par des règles bien précises : l'homme arrête la jeune femme lorsque celle-ci s'apprête à retirer sa culotte. Il vient se positionner à côté d'elle, face à la caméra (illustration 5). Sa présence est invasive, il déborde sur la jeune femme. Il y a à nouveau acte de domination.

Puis vient la manipulation par la main, à nouveau. L'homme exerce une pression violente sur le visage de Mélanie, et déforme son expression (illustration 6). C'est de l'excès que né le pornographique : on ne s'étonnera donc pas que le transfert de sensation ne soit pas une simple caresse, mais un saisissement. L'haptique est également un outil de domination chez Grandrieux. Un pallier a donc dès lors été clairement franchi dans l'agression : les coups ne tardent donc pas. L'atmosphère intimiste et l'ambiguïté entre érotisme et souffrance rendent l'en-scène obscène. Philippe Gajan dans son article *Les corps monstrueux* décrit cette oscillation en ces mots : « [...] des fragments de corps entrelacés où la frontière entre l'acte d'amour et la violence bestiale s'est dissoute »²⁷

On pourrait d'ailleurs parler de toucher obscène chez Grandrieux : un toucher qui n'est pas nécessairement génital ou sexuel mais qui viole l'intimité de la personne, en exerçant un contrôle sur des parties aussi personnelles que le visage, par exemple. La violence sexuelle à laquelle on assiste ne semble que trop réaliste : elle fait resurgir l'image de misère sexuelle que la prostitution véhicule. Il n'y a pas d'inserts pornographiques à proprement parler, et pourtant la violence qui caractérise l'image que l'on peut se faire des contenus pornographiques est bien là. C'est peut-être pourquoi la notion de caractère pornographique semble pertinente.

Après plusieurs humiliations, Mélanie quitte la pièce en pleurant tandis que l'homme se masturbe en chantant. L'acte ayant été accomplie, l'homme peut jouir de sa toute puissante avec satisfaction.

27 GAJAN Philippe, « Les corps monstrueux / Sombre de Philippe Grandrieux / Peau d'homme, cœur de bête d'Hélène Angel. » *24 images*, n. 101, 2000, p. 46.



La Vie Nouvelle, fig 5 et 6

On pourrait parler d'une liturgie cinématographique chez le cinéaste : tout semble ritualisé, comme une prière. Grandrieux est un cinéaste du mystique, ses longs-métrages étant emplis d'hallucinations visuelles, de figures inhumaines, et d'une atmosphère quasi-onirique. « Ballet d'ombres dans la nuit et le brouillard. Danse de fantômes. Cérémonie secrète. Séance de spiritisme. Cinévodoo. Magique. Chamanique. Ce sont les dernières prises du dernier jour de tournage de *Malgré la nuit*, quatrième long métrage de Philippe Grandrieux [...] » écrit Serge Kaganski pour *Les Inrocks*²⁸, après sa rencontre avec celui-ci sur le lieu du tournage. Il faut donc que chaque scène soit ritualisée et les scènes de sexe en particulier, puisqu'elles constituent un motif important et systématique dans les divers longs-métrages, vidéos expérimentales et clips du cinéaste.

I.1.4 Une première oscillation ?

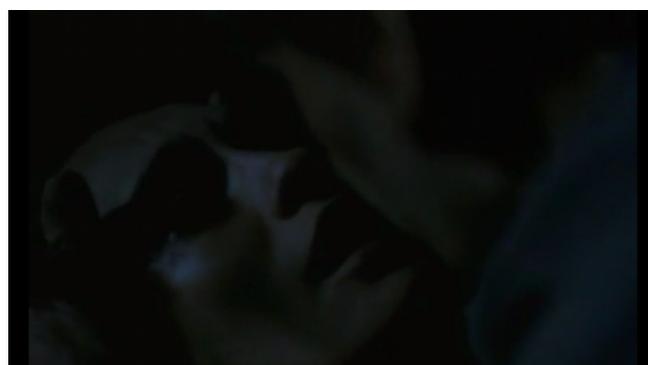
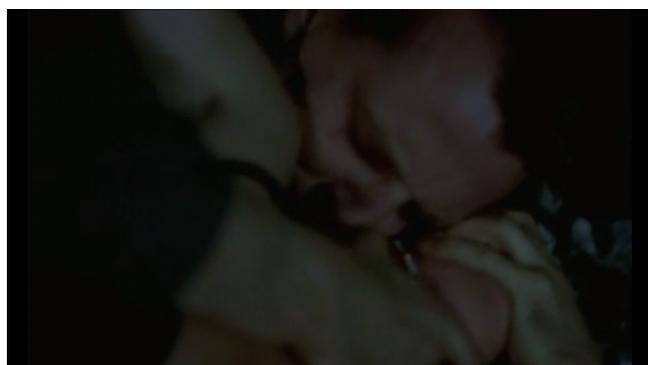
Cette violence sexuelle ritualisée, on la retrouvera également dans deux autres longs-métrages de Grandrieux : *Sombre* (1998) et *Malgré la nuit* (2015) – un rituel qui vient déstabiliser notre perception de la souffrance, en y ajoutant ce que l'on pourrait qualifier de sensualité malsaine. Nous nous demandons donc si cette violence pornographique cache en réalité une forme d'amour de la douleur, qui nous rend, en tant que spectateur, sinon complice, incertain de la véritable nature des viols qui ont lieu devant nos yeux ?

Les scènes de sexe jouent avec la notion de consentement, et utilisent parfois l'imagerie des gestes et des pratiques inspirés de l'univers sadomasochiste. Le tueur de

28 Voir l'article : <http://www.lesinrocks.com/2014/11/20/cinema/tournage-malgre-nuit-philippe-grandrieux-11536654/>

Sombre est par exemple un adepte de l'asphyxie²⁹ et de l'étranglement : lorsqu'il s'exécute, ses victimes poussent des gémissements pour le moins ambiguës, qui font volontairement osciller la limite entre douleur et plaisir – qui est d'ailleurs une constante du personnage féminin de la pornographie *hardcore*, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre.

L'ambiguïté de ces scènes culminent peut-être avec l'acte de défloration que subit Claire à la fin de *Sombre*. Celle-ci entretient une relation complexe avec Jean, qu'elle a surpris en train d'assassiner plusieurs prostituées lors d'actes sexuels. Malgré les dangers qu'elle a conscience de courir, et la tentative de meurtre perpétré par Jean sur sa propre sœur, Claire semble inexorablement liée au tueur. Après une soirée alcoolisée qui tourne mal, les deux personnages s'enfuient et se retrouvent en pleine nature. Claire succombe alors au désir de Jean. L'axe de caméra est d'emblée évocateur : le visage de la jeune femme mué dans une expression de désir et de terreur, est cadré en très gros plan, avec le personnage masculin en amorce. Cette mise en scène est rigoureusement similaire à celle consacrée aux exactions commises précédemment par Jean sur les prostituées : ses mains sont posées sur leur visage – et on retrouve l'acte de domination par le toucher, de même que le processus de projection du spectateur, et le désaveu de la sensualité au profit du sensible – la jeune femme en train de sangloter, puis gémissant de douleur/plaisir.



Sombre, fig. 7 et 8

29 La séquence finale de *Malgré la nuit* joue également sur la pratique de l'asphyxie à deux niveaux. Celle-ci a lieu dans un mystérieux sous-sol sombre, dans lequel on retrouve l'ensemble des protagonistes dans une sorte de final théâtral. Une jeune femme est parée d'un costume en latex qui ne dévoile que sa bouche. Un homme l'embrasse sur la bouche longuement, de sorte à ce que sa victime s'étouffe. La séquence est particulièrement longue, et répétée à deux reprises.

Le traitement colorimétrique est par ailleurs parfaitement similaire, (comme on peut le voir sur les figures 7 et 8), de même que l'issue : le tueur « s'enfuit » finalement du lieu de son crime.

Nous voyons donc comment ce type de séquence sollicite et fait osciller des questions d'éthiques liés au regard, que nous soulèverons dans la troisième partie du mémoire.

I.1.5 Corps-objets et corps-matières

Il a été à bien des reprises reproché au porno son corps-objet. Face aux fondamentaux de la dignité humaine que sont l'intimité du corps et la propriété de soi, il n'existerait pas plus grande souillure pour un individu que celui de l'objectification. C'est l'un des arguments principaux de la critique féministe à l'égard du porno, invoquant notamment Emmanuel Kant, et son concept de dignité, étroitement lié à la morale, comme nous le verrons plus loin. En témoigne par exemple les textes *Sexual objectification: From Kant to contemporary feminism* de Evangelia Papadaki ou *Sexual objectification: The unlikely alliance of feminism and Kant* de Julia Holroyd reprenant notamment cette citation de Kant : « [...] aussitôt qu'une personne devient un objet d'appétit pour autrui, tous les liens moraux se dissolvent, et la personne ainsi considérée n'est plus qu'une chose dont on use et se sert »³⁰. Michela Marzano, dans son article sur les dérives de la pornographie rejoint visiblement cette conception lorsqu'elle écrit : « Dans le porno, l'autre est dénié en tant qu'autre et en tant que sujet. La consommation de l'objet-chose transforme le désir en besoin et convoitise. »³¹.

Les termes d'objets, de choses reviennent de manière systématique dans ces critiques. Les corps chez Philippe Grandrieux peuvent également être qualifiés d'objets jusqu'à un certain point. Des objets, mais sans doute pas objets selon les modalités des critiques qui pèsent sur le porno.

Pour l'univers de la prostitution, Mélanie est un corps. Mais pour Seymour, son amant d'un soir, elle est l'objet de sa fascination en tant qu'être humain : il cherchera

30 KANT Emmanuel, *leçons d'éthique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, coll. « classique de la philosophie », p. 290.

31 MARZANO Michela, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, n° 15, 2003, p. 27.

d'ailleurs à la libérer de sa condition. Nul ne peut prétendre alors que l'objectification est complète du point de vue du spectateur : Mélania est tantôt l'objet de son client, tantôt l'amante de son prétendant. Elle a donc une existence propre, en tant qu'être sensible et participe du récit au-delà de la position fonctionnelle à laquelle son proxénète cherche à la réduire. Nous dirons que Mélania ne fait pas acte de présence, en tant que pur objet.

Nous affirmons toutefois que le corps fait objet chez Grandrieux. Nous l'avons vu, le cinéaste aime à le manipuler par la médiation d'un personnage secondaire. Il n'est pas uniquement subordonné à celui qui le manipule, mais également au spectateur. Lorsque la prostituée est avec un client, elle lui appartient pendant la durée de la passe mais elle nous appartient également. Lorsque Claire s'abandonne à Jean, en dépit des pulsions dangereuses dont il lui a fait la démonstration tout au long de *Sombre*, elle nous appartient également. Lorsqu' enfin, la même prostituée se livre à une danse exaltée avec l'homme qui la manipule physiquement, nous en sommes les récepteurs, sans être pourtant les clients de la gigantesque maison close dans lequel le film se situe. Si ces corps sont bel et bien objets du désir de quelques personnages, ils ne sont pas objets de consommation sexuelle du spectateur. Les films de Grandrieux ne véhiculent pas la même excitation que celle du film porno – au sens, peut-être où ils ne constituent pas des signaux visuels qui pourraient être transmis à l'insula postérieur³² par reconnaissance des caresses d'autrui. Nous disons donc qu'ils sont des corps-matières plutôt que des corps-objets.

L'esthétique Grandrieux traite visuellement les corps comme des matières. Matières de sensation, de perception, et de touché. Il n'hésite pas à fragmenter, découper, isoler la chair, si bien que le concept de corps se confond parfois avec celui de personnage pour former des corps-personnages, qui cette fois n'existent qu'en tant que tel – cf la scène analysée précédemment d'inspection des corps prostitués. Nous acquérons une connaissance sensible du personnage plus approfondie qu'une reconnaissance de celui-ci en tant qu'être humain expressif. De plus, Grandrieux a une obsession pour le corps comme matière, qu'il nous fait partager à travers son film. Raymond Bellour, dans un article sur *Sombre*, décrit en ces mots :

32 David J Linden, professeur en neurosciences a décrit ce phénomène dans son ouvrage *Touch : The Science of Hand, Heart and Mind*. Un article de Vice a vulgarisé son travail (https://www.vice.com/fr_ca/article/un-neuroscientifique-explique-pourquoi-on-regarde-de-la-porno).

« [...] la vraie réussite est d'avoir trouvée une voie possible pour rendre exprimable, comme de l'intérieur, sur un mode de résonance magnétique, une passion déraisonnable du corps dont la morale n'évitera pas qu'on ait ressenti en soi l'expérience. »³³

C'est que Grandrieux filme la peau sous tous ses aspects : la peau pliée lorsque les corps s'entrelacent, la peau striée lors de gros plans sur le visage d'une mystérieuse vieille dame, la peau tordue lorsque le visage est manipulée, la peau lissée lorsqu'elle est caressée. Il filme la peau qui se confond avec l'espace, la peau qui contraste avec le fond, et la peau absorbée par les couleurs. La peau, mais également les cheveux durant une séquence de rasage particulièrement pénible, l'intérieur du corps, tandis que des figures à peine humaines poussent des hurlements. Grandrieux scanne même le corps, passant la pellicule en négatif.

Le corps est mis en scène dans divers actes sexuels : *lap dance*, coït, masturbation masculine et féminine. Mais ce n'est plus le corps vulgaire, le corps surexposé, le corps excès. C'est un corps excessif parce qu'il déborde de la caméra, vulgarisé parce que la caméra est trop près de son intimité, surexposé parce qu'il est omniprésent. Ça n'est plus le corps du porno, mais le corps d'un monde pornographique, celui qui est saisi par une caméra qui capte le sensible et éveille un spectateur-récepteur actif.

33 BELLOUR Raymond, « Pour Sombre », *Trafic*, n° 28, 1998, p. 1.

I.2) LE GÉNITAL PICTURÉ

I.2.1 Un « *money shot* » déconstruit

Dans son ouvrage *Hard Core : Power, pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Linda Williams décrit le *money shot* comme l'extrême limite du cinéma porno. Il est l'ultime objectif, le dernier retranchement de la génitalité dans toute son évidence : un *extreme close up* qui porte son nom avec aise – le porno étant une industrie, toute production est donc intrinsèquement liée à l'argent. Cette inlassable aspiration, bien timide en vérité, viserait à effacer les derniers relents d'humanité au profit de spasmes bruyants, actualisés par des sexes qui s'entrechoquent, véritables idoles – au sens païen du terme – du monde du hard. Timide donc, puisqu'il s'agit d'une tentative à peine masqué d'un « finir-vite » qui est depuis bien longtemps la politique hyperstimulatrice du porno. Timide, finalement, parce que cette tentative d'écourter le désir est une fin en soi : celle qui désavoue les sens, et qui n'aspire qu'à sa propre annihilation. Pascal Quignard rappelle à ce propos, et à juste titre : « La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'avait fait que commencer de dévoiler »³⁴. Le *money shot* se confond par définition avec la notion de *cum shot* (donc l'annihilation), et nous y reviendrons un peu plus tard, là où l'orgasme se confond avec l'idée d'un *climax*.

Williams le définit précisément ainsi : « [...] the visual evidence of the mechanical truth of bodily pleasure caught in involuntary spasm ; the ultimate and uncontrollable – ultimate because uncontrollable – confession of sexual pleasure in the climax of orgasm »³⁵³⁶. Par le phénomène de rationalisation que nous décrivons dans l'introduction, tout gros plan génital est devenu immanquablement d'une égale obscénité, garni d'intentions inavouables, dont seul le porno a le secret. Ce fut tout du moins vrai, jadis, car c'était sans compter un cinéma (essentiellement français) contemporain, conscient de son aspect (faussement ?) provocateur, qui s'hybride. Ce

34 QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio », p. 5.

35 WILLIAMS Linda, *Hardcore : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 101.

36 La preuve visuelle de la vérité mécanique du plaisir corporel, saisi dans des spasmes involontaires ; l'incontrôlable et ultime – ultime par ce qu'il a d'incontrôlable – aveu du plaisir sexuel dans l'apothéose de l'orgasme.

phénomène d'hybridation, ou d'absorption de codes issus de genres bien spécifiques est loin d'être marginal. La pornographie en est même l'élève le plus tardif car la perméabilité des genres est une réalité cinématographique qui remonte à sa création. Que reste-t-il de ce *climax* génital, de cette apothéose visuelle ? Si l'objectif du porno est bien de faire naître, puis jaillir l'excitation sexuelle, celle du cinéma pourrait être de faire et naître et jaillir un orgasme des sens. Se peut-il donc qu'il y ait un *aesthetic shot*, dans lequel le spectateur reçoit également ce qu'il est venu chercher par le gros plan génital ?

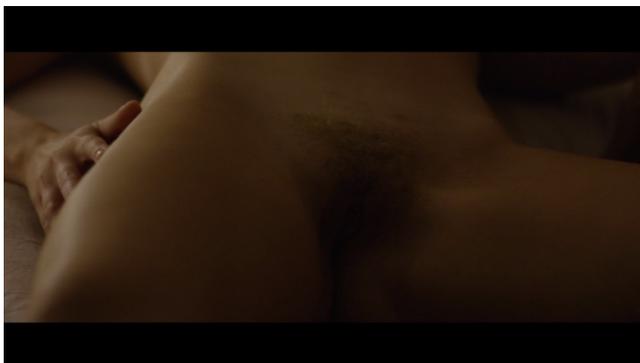
I.2.2 Guiraudie et le plan-tableau génésique

Parmi les nombreux exemples de renégociations du gros plan pornographique que nous verrons au fil de ce mémoire, la notion de *climax* esthétique me semble particulièrement en jeu dans *Rester Vertical* (2016) d'Alain Guiraudie. La perméabilité cinéma-porno, nous le disions, est un phénomène tout à fait contemporain comparativement à celui du cinéma et de la peinture, par exemple. Le cinéma diffère de la peinture en ce qu'il tient du mouvement et du temps, des spécificités que Deleuze n'a pas manqué de souligner dans ces deux ouvrages sur le cinéma. Lorsqu'une image fixe et immuable de la peinture fait survivance dans un film, au sens où Georges Didi-Huberman, reprenant Warburg l'entendait³⁷, c'est à dire qu'elle fait appel à une mémoire de l'image auprès du spectateur, elle sollicite une expérience sensible similaire. C'est alors que la notion de plan-tableau, association révélatrice des liens qui peuvent exister entre le cinéma et la peinture, sonne comme un évidence en matière de représentation du corps nu, tant le nu est un genre pictural à part entière dans l'histoire de la peinture. Ce genre vise une forme de sidération³⁸, depuis l'impudeur discrète du *David* de Michel-Ange (daté environ entre 1501 et 1504) à la chaste indécence des hanches de *la Grande Odalisque* (1814) d'Ingres, une esthétisation du corps, via sa transformation en objet plastique, une curiosité anatomique et bien sur une forme de sensualité. Nous disons donc que de tels moments, qui font figures de paroxysme esthétique, doivent poursuivre une fin similaire de sidération, qui n'a par

37 DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de minuit, 2002.

38 A mettre, bien sûr, en perspective en fonction des différentes époques.

ailleurs pas de lien avec le beau tel que le définit la philosophie kantienne : pas une image de la sexualité plaisante au regard mais une image sous forme d'expérience sensible et peut-être déconnectée du désir spectatorial.



***Rester Vertical*, fig. 9**



***L'origine du monde* de Gustave Courbet, huile sur toile, Musée d'Orsay, 1866, fig. 10**

Nul ne peut penser au nu en peinture sans se rappeler de *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet (fig. 10). En conséquence, un gros plan comme celui de la première nuit entre Marie et Léo fait réminiscence du dispositif de Courbet (fig. 9). On note en premier lieu la même construction picturale. Le sexe de la femme est positionné au centre de l'image, et l'abdomen ainsi que les cuisses forment des directions qui convergent vers le même point. Tout l'équilibre de chacun des plans repose sur ce point. Ce qui compte dans le film, c'est que le plan est fixe et frontal : il n'est pas le fruit d'un mouvement qui aurait mené vers ce point. Comme tout plan, il a une durée : quelques secondes seulement sont accordées à l'image, sollicitant notre mémoire visuelle immédiate. Peut-on qualifier cela de survivance, au sens où le motif pictural créé par Courbet se répercute dans le cinéma contemporain ? Il y a, sinon hommage, citation volontaire. L'axe et l'angle de chacune des images forment d'ailleurs une symétrie (ou une opposition) remarquable. On est donc rapidement frappé par la ressemblance et l'expérience plastique est à première vue très similaire. Qu'en est-il de la puissance symbolique des images ?

Ce que l'on retient immédiatement d'une telle image, et ce dans les deux cas, c'est l'indifférenciation du sujet : il ne s'agit pas du sexe d'une femme, mais de toutes les

femmes, ou de la femme. L'artiste Deborah de Robertis a d'ailleurs proposée une performance marginale, et mal accueillie par le musée d'Orsay pris au dépourvu, dans laquelle elle se met à nue, jambes écartées, devant le tableau de Courbet, tandis qu'un enregistrement diffuse les paroles suivantes : « Je suis l'origine, je suis toutes les femmes, tu ne m'as pas vu, je veux que tu me reconnaises, vierge comme l'eau, créatrice du sperme »³⁹

Cette affirmation de la féminité, qui n'a pas échappée à la performeuse est peut-être également ce qui fait la force picturale du travail de Guiraudie, et nous aurons à y revenir. C'est évidemment le choix de déconnecter le bassin du reste du corps qui est déterminant ici. Du reste, l'importance accordée au vagin dans *Rester Vertical* n'est pas innocente : le personnage principal est en quête de sa propre sexualité mais ressent le désir profond d'avoir un enfant. Il est lui-même homme enfant, perdu dans son imagination qui finit par déborder de l'écran – une psychothérapie fantasmée en plein forêt, ou une attaque de sans-abris sous un pont. Il est donc l'homme qui cherche à féconder et l'enfant qui observe son origine.

Notons que, en décalage avec l'image du porno qui montre bien souvent des sexes rigoureusement épilés, ces derniers sont ici laissés au naturel. Les poils pubiens bruns assombrissent significativement le centre des deux images. C'est peut-être la dimension cosmique du titre *l'origine du monde* qui donne ici l'importance à l'image, et résonne dans le film de Guiraudie. Le sexe féminin est aussi symboliquement le 'trou noir' duquel l'univers tout entier a émané. Plusieurs hypothèses viennent en effet corroborer l'idée que l'univers tel qu'on le connaît est en réalité née d'un trou noir. On pourrait donc imaginer que le spectateur est sidéré face à l'immensité du vagin de la même manière qu'il le serait face à la création. Difficile cependant de se contenter d'une interprétation cosmologique des images, ici : rien dans le film de Guiraudie ne vient réellement appuyer ce sentiment. Peut-être une symbolique liée à une tradition Antique est-elle davantage convaincante ?

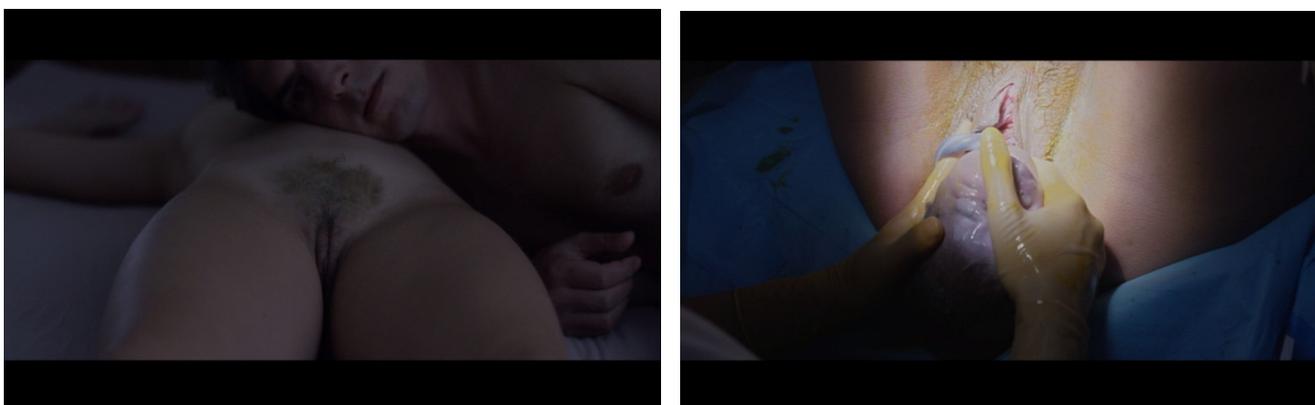
L'impressionnante taille du sexe féminin dans les deux cas a forcément une importance capitale. Il ne suffisait pas de centrer l'image autour de celui-ci mais d'envahir l'espace tout entier. Il est ici gigantesque, proportionnellement à l'image, ce

39 Un article du Monde a décrit l'événement : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/05/a-orsay-un-remake-de-l-origine-du-monde_4432340_3246.html.

qui viendrait appuyer la notion de fascination que le spectateur peut ressentir face au sexe dans son absolu nudité. Bachofen dans son ouvrage de 1861 *Le droit maternel* a montré toute l'importance qu'à pu revêtir le sexe féminin dans l'histoire, plus particulièrement dans l'antiquité, comme l'atteste la citation suivante :

*« La mère est éternellement la même, tandis que du côté du père les générations se succèdent à perte de vue. La même mère originelle s'unit à des hommes toujours nouveaux. »*⁴⁰

C'est là le principe de la gynécocratie, sur lequel il revient systématiquement à l'aune des diverses époques analysées, durant ses 1500 pages. La fascination de l'homme s'exerce sur le vagin, parce qu'il est l'origine même de la création. Ça n'est donc pas un hasard si Léo est montré à deux reprises happé par le sexe de sa partenaire : il est le père et l'enfant, il est tous les hommes qui fécondent une seule et même femme.



***Rester Vertical*, fig. 11 et 12**

On ne s'étonnera donc pas de retrouver le sexe féminin comme source de création dans la séquence qui montre Marie en train d'accoucher (fig. 12), une scène précédée d'un plan rapproché dans lequel Léo, la tête posé sur le ventre de Marie, a le regard tourné vers son sexe (fig. 11). L'importance de l'enchaînement semble effectivement positionner Léo et le bébé comme deux produits de la même femme, dont le sexe est là encore désidentifié par les divers plans. On ne s'en étonnera pas non plus de la

40 BACHOFEN Johann jakob, *Le droit maternel : Recherche sur la Gynocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Levier, L'Age d'homme, 2000.

centralisation et de l'échelle de plan choisie : des motifs esthétiques plutôt que des plans narratifs.

Frontalité, force symbolique, fixité, cadrages rigoureusement choisis, couleur dominante, lumière unidirectionnelle, échelles rapprochées – autant de procédés qui participent d'une forme de contemplation du réel, y compris dans ce qu'il a de plus cru. Rappelons que le philosophe Paul Valéry disait du réalisme en peinture :

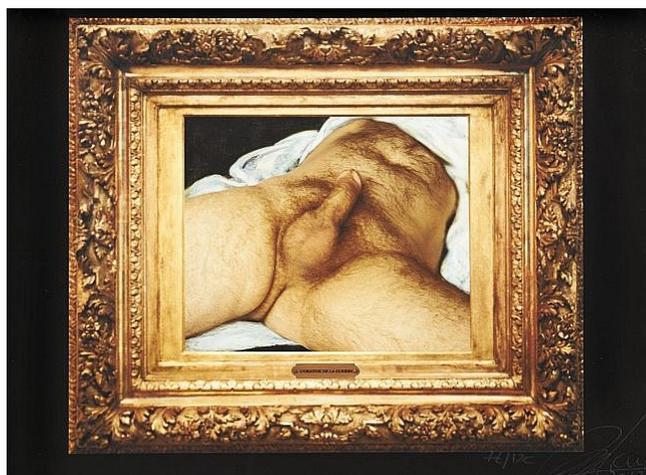
« [Les réalistes] s'employèrent à décrire les objets les plus ordinaires, parfois les plus vils, des raffinements, des égards, un travail, une vertu assez admirable ; mais sans s'apercevoir qu'ils entreprenaient pas là hors de leur principe, et qu'ils inventaient un autre "vrai", une vérité de leur fabrication, toute fantastique. ⁴¹»

La démarche esthétique de Guiraudie rejoint en cela celle des peintres, puisqu'il préfère construire son film par une succession de plans-tableaux plutôt que de chercher à relier chaque événement à un fil narratif. *Rester Vertical* est en effet remplie de scénettes déconnectées narratologiquement parlant. Par ailleurs, dans les scènes crues du long-métrage se cache parfois le fantastique : lors des diverses rencontres entre Léo et les sans-abris, ces derniers deviennent à la fois une figure sociale, à laquelle Léo s'identifie, et une meute de loups, objet de désir, d'angoisse et de menace pour Léo.

Pour revenir à notre postulat de départ, les scènes de sexes semblent systématiquement se positionner comme résolution et paroxysme de chaque tableau esquissé. Chacun d'entre eux se terminent donc inmanquablement par des rapports de désirs ou de plaisirs. Léo a un enfant avec Marie, désire le père de celle-ci, aime Yoan, et baise avec Marcel pour l'endormir. Même la figure de l'animalité semble nourrir un désir latent qui surplombe la terreur sourde dont elle est empreinte. Pas seulement gros plan-tableau, mais séquence tableau génésique donc.

41 VALÉRY Paul, *Variété I et II*, Paris, Folio, 1998, coll. « Folio Essais ».

1.2.3 Phallus Fascinus



**Fig. 13 : *L'origine de la guerre*,
Orlan, mixed media, 2013**

Pour poursuivre notre démonstration sur le plan-tableau exerçant une fascination génitale, il existe un contrepoint au tableau *l'origine du monde*. L'artiste plasticienne Orlan a en effet proposé une version de celui-ci (fig. 13), figurant non plus l'entrejambe féminin, mais celui de l'homme. Cette œuvre, aperçue pour la première fois lors d'une exposition au musée d'Orsay *Masculin / Masculin, l'homme nu dans l'art de*

*1800 à nos jours*⁴², est un détournement du tableau de Courbet délibérément provocateur. C'est que le sexe en érection symbolise inévitablement le pouvoir masculin, la virilité, qui sont symboliquement vus comme les catalyseurs de la violence⁴³ : c'est donc une fascination de nature différente qui s'exerce sur le pénis, issue d'une mythologie différente.

Pascal Quignard dans son ouvrage *Le sexe et l'effroi* (1994) consacre un chapitre au *fascinus*, mot latin qui désignait le pénis non comme simple élément anatomique, mais comme double objet de fascination et d'effroi. La fascination est liée à l'importance qu'a pu revêtir le plaisir sexuel dans la Rome Antique, dont les multiples illustrations – gravures, sculptures et fresques – ont placé le sexe masculin comme central. Une fascination que Lacan n'a pas manqué d'expliquer en ces termes :

« On peut dire que ce signifiant [le pénis] est choisi comme le plus saillant de ce que l'on peut attraper dans le réel de la copulation sexuelle, comme aussi le plus symbolique au sens littéral [...]. »⁴⁴

42 Exposition, Paris, Musée d'Orsay, 24 septembre 2013 - 2 janvier 2014.

43 La virilité est toujours souvent identifiée comme un enjeu des guerres, notamment dans l'antiquité, comme le suggère Martine Fournier dans son article intitulé *Force, autorité, prouesses sexuelles et domination masculine...* (2011) : <https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2011-11-page-29.htm>

44 LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 692.

Si l'acte sexuel est un enjeu central de l'homme, suscité par les nombreux tabous et interdits auxquels on le soumet encore, celui-ci provoque irrémédiablement un attrait pour sa représentation et ses discours. Le pénis fait alors preuve visuelle et matérielle de l'acte sexuel, puisque son état change radicalement, et autorise alors la copulation. Nul doute n'est permis quant à la fascination qu'il peut dès lors entretenir, et sa représentation dans le genre pornographique, à travers notamment le *money shot*.

Pour ce qui est de l'effroi, le désir « soucieux » ou « effrayant » apparaît dans de multiples récits antiques, selon Pascal Quignard. Il ajoute : « Les romains avaient la hantise de la fascination, de l'invidia, du mauvais œil, du sort, de la jettatura »⁴⁵. Le sexe masculin semble donc fasciner autant qu'il inquiète, et c'est une hypothèse à laquelle je voudrais soumettre d'autres séquences issues de la précédente œuvre d'Alain Guiraudie : *L'inconnu du lac* (2012).

Des pénis en érection, le long-métrage en contient relativement peu. C'est même plutôt l'inverse : la plage, territoire méticuleusement spatialisé et hiérarchisé selon l'ordre de séduction, est propice à une forme de nudisme décomplexé mais toutefois déssexualisé. Cet agencement spécifique a été précisément analysé par Jean-Marc Fournier dans son article *effet de lieu, frontières, territoires sur un lieu de drague*, dans lequel il rappelle : « La territorialisation de ces pratiques sur des espaces marginaux est aussi en partie liée aux difficultés à avoir des comportements de couple dans les espaces publics »⁴⁶.

L'acte sexuel se dérobe de la vue de tous, dans la forêt, dans les buissons, un espace orgiaque cherchant curieusement à reconstruire la notion d'intimité. C'est pourquoi l'on voit énormément de sexes (le membre) quand il n'y a pas de sexe (l'acte) : le plan tableau génésique ne cherche pas de preuve dans la rigidité.

De même, puissance et virilité ne vont à priori pas de pair. La seule érection – éjaculation qu'il nous sera permis de voir distinctement est celle de Franck, le personnage principal qui semble être doux, décomplexé, sincère. Les personnages qui gravitent autour de lui sont jaloux, frustrés, pervers dans leur façon d'aborder la sexualité – un personnage semble obsédé à l'idée de regarder, un autre n'assume

45 QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio », p. 78

46 FOURNIER Jean-Marc, « Effet de lieu, frontières et territoires sur un lieu de drague », *Géographie et cultures*, n° 95, 2015, p. 24.

manifestement pas une homosexualité latente – voir carrément criminels. L'inconnu, qui perpétue donc plusieurs meurtres durant le film, n'est jamais montré en érection, sans que ne pèse pourtant sur lui le soupçon de l'impuissance sexuelle. Sa turgescence est donc délibérément masquée, au profit de divers plans dont la nudité discrète maintient une zone de mystère.

La séquence d'érection est quant à elle subreptice. Pas d'explicitation agressive, ni d'insistance forcenée : c'est l'importance de la caresse et du jeu de main qui sont ici appuyés. Franck, lorsqu'il attrape la main de l'homme (dont le nom n'est pas mentionné, soulignant la légèreté du rapport), a un geste passionné, affectueux qui s'ajoute à un baiser. Dire que ce seul pénis soulevé relève d'une fascination pour l'organe masculin serait sans aucun doute exagéré. Il n'a pas une place déterminante dans le récit, ce qui exclu de mon point de vue la possibilité de relier ce gros plan à la notion de plan-tableau génitale que nous avons vu précédemment. La présence d'un gros plan génital féminin comme *climax* esthétique et l'absence du sexe masculin en gros plan, et de tout l'imaginaire qu'il soulève, atteste du retournement qu'a opéré ici la migration du *money shot* dans le cinéma.

La fascination et l'effroi que représentent la figure du pénis en érection est toutefois déplacée, et distillée dans un autre plan-tableau génésique de *l'inconnu du lac*, comme nous allons le voir.

1.2.4 *L'inconnu du lac* : une célébration inquiète

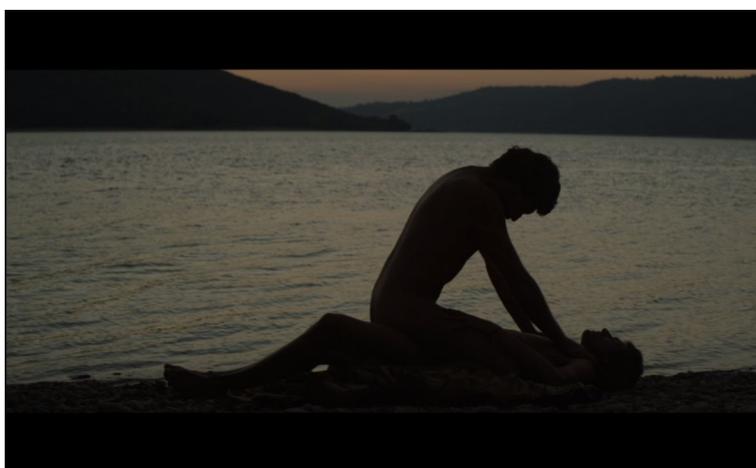
Contrairement au dernier film de Guiraudie, *L'inconnu du lac* fonctionne par cycles. De longs plans-séquences sur le parking aménagé, des instants (courts) de baignade, des discussions sur la plage et du sexe. Ce dernier cycle est construit esthétiquement de manière anarchique, contrairement à tout le reste, de l'ordre du rituel : sa durée, ses modalités, ses protagonistes, ses angles de caméra et ses positions varient. On pourrait dire que le sexe brise la routine narrative du film. Le ton de celui-ci ne se rapproche d'ailleurs en rien du sordide : il y a une forme de plaisir naïf dans les échanges de partenaires qui ont lieu. Il est à noter que plusieurs théoriciens ont vu dans le film une critique du consumérisme sexuel : des corps qui se consomment, puis

qui se jettent parfois métaphoriquement, et ce jusqu'au meurtre. Ce serait un antagonisme intéressant relativement au porno, qui lui aussi crée des corps de consommation, comme nous l'avons évoqué précédemment. Jacques Kermabon suggère ceci :

« Cette liberté sexuelle vécue au grand air, aux antipodes des liens conjugaux, ne se révèle-t-elle pas finalement sœur jumelle de l'individualisme dominant et du consumérisme de la société de consommation ? Après en avoir joui, on jette – ici on tue – l'objet de sa jouissance et on passe à un autre. »⁴⁷

Cela est vrai, jusqu'à l'intrusion de l'inconnu dans la vie de Franck. Celui-ci véhicule une corporéité imposante, renforcée par les premières images qui nous sont livrées de lui. Le film ne fait jamais mystère de ses instincts meurtriers, mais n'en donne jamais aucune explication. Il est figure d'Apollon et danger imminent, désir fiévreux et prédateur amical. En un mot, l'inconnu est proprement fascinant.

Franck est témoin de ses meurtres en même temps que le spectateur. Il est donc soumis à cette même fascination, qui a un impact esthétique significatif sur les scènes de sexe. Dans une séquence située à la fin du film, l'atmosphère lumineuse légère, stimulée par l'environnement – une plage du Sud de la France – et la saison – l'été et un soleil presque étouffant – disparaît au profit d'un jeu de l'ombre et de la lumière. On évitera une symbolique un peu lourde sur le bien et le mal pour constater ceci : la scène est sublime, sublime au sens Kantien du terme. L'arrière-plan se décompose en couches : d'abord le ciel et les quelques derniers reflets du soleil en train de se coucher, puis, une vaste étendue d'eau qui n'est autre que le lieu du précédent crime et



finalment des lignes de montagnes plongées dans la pénombre (fig. 14). La lenteur de la séquence, la fixité du cadre particulièrement composé et les corps des deux personnages en contre-jour, donnent une dimension picturale à la scène de sexe. Aucune scène n'est visuellement plus

L'inconnu du lac, fig. 14

47 KERMABON Jacques, "L'inconnu du lac d' Alain Guiraudie." *24 images*, n° 164, 2013, p. 10.

contrastée que celle-ci, qui fait d'ailleurs figure d'exception parmi toutes les autres. Et pour cause, sa colorimétrie est strictement similaire à celles des quelques séquences de meurtres qui parcourent le long-métrage. La position sexuelle est quant à elle révélatrice : la pratique anale, qui exige théoriquement un partenaire actif et l'autre passif est ici inversée par la position de l'andromaque. Michel (l'inconnu) assure le mouvement de la pénétration et « assujetti » son partenaire qui doit se plier au rythme de ses mouvements de hanches. Francis Métivier dans *Sexe philo* (2012) décrit la position de l'andromaque comme celle de la domination (l'ouvrage excluant les pratiques homosexuelles, celles-ci sont décrites du point de vue féminin. Mais une transposition est tout à fait envisageable) :

« L'andromaque est la position de la domination féminine. La femme peut ainsi prendre l'homme en otage. Elle peut rester sur lui ou retirer son sexe de lui, entreprendre par exemple un jeu de morsures qui, à la limite, le mettrait dans un état de doute et de peur. »⁴⁸

Ce qui constitue sans nul doute un plan-tableau est donc l'occasion d'un déséquilibre des forces, mis en emphase par la manière dont le corps de l'inconnu contraste avec le reste de l'écran. Par ailleurs, la position de ses mains à la fin de la séquence – lorsqu'il jouit donc – est équivoque. L'image, prise hors contexte, évoque davantage un meurtre qu'un rapport sexuel.

L'inquiétante fascination potentielle de l'image est ici actualisée par une esthétique picturale qui sollicite un regard actif, concentré sur un premier plan difficile d'accès, et saisi par une sidération analogue à celle provoquée par une peinture.

Nous avons proposé dans cette première partie de poser les jalons d'une plasticité pornographique inédite, dans laquelle certains motifs et codes du genre porno ont migré. Nous allons désormais nous intéresser à l'autre versant de la migration des images que nous nous attachons à analyser : soit comment l'image pornographique figure dans le cinéma contemporain pour penser la sexualité et sa représentation.

48 METIVIER Francis et OVIDIE, *Sexe et Philo*, Paris, Bréal, 2012, p. 62.

PARTIE II

Du porno à la pensée :
vers un dépassement
ontologique

II.1 LE FÉMININ E(S)T LE MASCULIN CHEZ CATHERINE BREILLAT

II.1.1 Ce qui est de la pornographie et ce qui n'en est pas

"Le cinéma est une illusion et ne procède pas de la reality-fiction ni du happening, mais de la réalité de l'œuvre. Dans ce film, l'intimité du corps de la fille a été interprétée par une doublure. On ne saurait y voir l'actrice mais la construction fictionnelle du personnage de la fille". Ceci constitue la première image du film *Anatomie de l'enfer* (2002) de Catherine Breillat, sous la forme d'un sobre intertitre. Sous couvert d'honnêteté, et dans un effort de conservation de la pudeur de l'actrice principale, Amira Casar, il n'est pas anodin que ces affirmations figurent en exergue. Elles font références à une croyance ancrée qui sollicite la réalité du tournage comme argument en faveur ou défaveur de la mention pornographique. Héritier de cette tradition, le texte du CNC stipulait jusqu'en 2016 que étaient interdits aux moins de 18 ans les films qui comportaient des scènes de sexe non simulées ou de très grande violence. La jurisprudence du 29 février 2016, émise par le conseil d'état, a depuis assoupli la systématisation des interdictions aux moins de 18 ans, devant l'incapacité de la commission de classification à faire appliquer la première loi. Première raison, le réalisme des systèmes de doublage a amené naturellement les productions audiovisuelles à cesser de communiquer sur la nature simulée ou non simulée des scènes de sexe qu'elles incluaient. Deuxième raison, certains films contiennent quelques scènes, voir une seule non simulée, mais dont le contenu ne préfigure en rien le sujet du film. On comprend aisément comment des lois ont pu transformer une fiction en pornographie, au sens de l'exploitation des corps au service d'un produit destiné à la consommation. Ainsi même le caractère fictionnelle des conditions de production de l'œuvre était en jeu pour déterminer ce qui était pornographique et ce qui ne l'était pas. Catherine Breillat se défend de faire de la pornographie. Elle affirme et je cite : "En soi, la pornographie n'existe pas. On l'invente très précisément en ôtant toute part d'humanité aux personnes que l'on filme. Alors on entre dans la pornographie : en montrant des gens comme à un étal de boucherie."⁴⁹ On remarque

49 Tous les éléments d'interview qui figurent dans cette sous-partie proviennent du livret qui accompagne l'édition DVD du film *Anatomie de l'enfer* dans la collection "cinéma actuel", distribué par *Les Inrockuptibles*.

que la cinéaste ne retient pas la définition que l'on a choisi de conserver afin de neutraliser tout *a priori* sur la représentation sexuelle : on retrouve le raccourci du langage courant pornographie = obscénité. Quoique l'enjeu de ce chapitre ne soit pas de revenir sur les définitions qui constituent le cadre de ce mémoire, il me semblait nécessaire d'aborder ce point par rapport au problème lexical qu'il soulève. Le terme que nous avons choisi pour identifier un ensemble de phénomènes communs dans les fictions modernes est parfois récusé par un artiste ou un film, notamment de peur de problématiques telles qu'un jugement moral ou de la censure. Par ailleurs, et nous le verrons un peu plus loin, il serait peut-être plus judicieux de qualifier les scènes du corpus de cette deuxième partie de méta-pornographique.

II.1.2 La confusion des genres

Il n'est pas anodin que la première image du film de Breillat soit celle de Paul, incarné par Sagamore Stévenin, en séance de maquillage. Son visage est recouvert d'une teinte blanche, destinée à éclaircir son visage, ce qui ne manque pas d'appuyer la finesse de ces traits. L'introduction du personnage masculin principal est déjà pleine de faux semblants. Un photographe lui demande de "jouer" l'homme dominant: le regard haut, le corps tendu, le buste droit. Paul est obligé de se placer sur la pointe des pieds pour obtenir la juste hauteur. La jeune femme qui l'accompagne joue également avec sa position de soumise, et la caricature même en rigolant. Cette scène, qui fait osciller le rapport soumission/ domination, et dans laquelle entre en jeu les thématiques qui poursuivent la cinéaste dans toute son œuvre, pose déjà le cadre de la complexité des relations que *Romance* (1999) met en scène. La masculinité est dès lors immédiatement déstabilisée.

Le postulat du film est construit dès la première conversation : Marie et Paul n'ont plus de rapports sexuels. Cette simple vérité, que Paul voudrait admettre comme simple, met à mal tous les mécanismes de leur couple. Elle recherche constamment sa présence physique, tandis que lui invoque le déplaisir de la routine comme argument d'abstinence. D'emblée, Breillat renverse les poncifs du désir masculin et du féminin, dans leurs connotations quantitatives et qualitatives. C'est toute une tradition du cinéma occidentale qui est en réalité bousculée : celle des mystères du sexe féminin

comme objet hybride, fascinant – et nous avons vu ce qui été en jeu dans cette fascination – intangible et surtout inaccessible. Dans *Romance*, celui-ci est constamment en demande et en attente d'exploration, au point que Paul, dans la continuité des rapports de sexe inversés, s'emporte et rappelle à Marie "il n'y a pas que ça dans la vie !", invective traditionnellement adressée au genre masculin. La discussion au lit qui suit est l'apogée de cette hybridation du corps masculin. Paul cherche à conserver une intimité, en gardant son t-shirt et en esquivant à deux reprises la main de Maria qui tente d'exposer son sexe. Il tolère son contact mais pas sa propre exposition, car comme le rappelle Deleuze : "La pudeur n'est pas liée à un effroi biologique [...] je redoute moins d'être touché que vue, et vue que parlée."⁵⁰. Breillat n'épargne ni la vue, ni la parole de ses personnages, révélant la scène de sexe manquée et le discours posé sur elle dans une pièce à la blancheur éclatante : les draps, les vêtements, les murs, les meubles sont rigoureusement blancs. Ce blanc prend alors une double signification. Il annonce d'abord un sur-dévoilement qui fait barrage à la sexualité des personnages. Puis, il atteste de la pureté de Paul, qui refusera de souiller le blanc immaculé de la chambre. Nul hasard donc dans l'atmosphère plus chaleureuse des scènes de sexe consommées qui apparaîtront dans le film.

Anatomie de l'enfer prend un partie encore plus radical. Breillat choisit comme personnage masculin principal Rocco Siffredi, qui apparaissait déjà dans *Romance* comme l'amant. Il y a donc une certaine ironie dans le fait que la cinéaste choisisse une icône du porno, l'homme aux 3000 partenaires (avec un e) sexuelles, pour incarner cet homme attiré par les hommes, et que le sexe des femmes dégoûte au début du film. Il ne faut donc pas sous estimer l'auto-réflexivité qui traverse l'extra-diégèse du film. "Faire l'amour, pratiquer l'acte sexuel n'est pas quelque chose dénué de sens pour lui. Il dit qu'il recherche la vérité. [...] Ça le rend vraiment différent des autres. Il m'a dit que je l'avais eu comme personne d'autre ne l'avait eu: c'est-à-dire non pas comme un étalon de foire mais bandant pour une femme."⁵¹ *Anatomie de l'enfer* n'est pas une fiction ou un documentaire mais un film théorique. Amira Casar incarne quant à elle une femme qui veut être "regardée quant elle ne peut pas se regarder". Le retournement auquel le long-métrage opère est là encore inhérent à sa situation de

50 DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, coll. « reprise », p. 16.

51 Breillat sur Rocco.

départ. Cette dernière lui⁵² propose un marché: quatre nuits durant lesquelles elle le paiera pour l'observer avec impartialité et objectivité. Il s'agit alors d'un contrat de méta-prostitution qui fusionne la figure du client et celle de la putain. Cette fusion ne manque pas de s'accompagner d'une confusion qui amènera le personnage principal, lors d'un échange de comptoir, à la désigner comme la "reine des putes", tandis qu'il vient d'obtenir son argent. Le marché le transforme en prostitué involontaire, puisque sa sexualité est achetée. En échange, sa virilité est maintenue dans une zone de confort par sa position de voyeur, position dans laquelle on le retrouve à plusieurs reprises dans le film : assis, dans un fauteuil, comme un client qui observe la marchandise pour faire monter son excitation.

Puis, lors de la quatrième nuit, vient le moment de consommer l'acte, tandis que les deux parties sont éveillés. Un coït a déjà eu lieu, mais la femme était endormie, état qu'elle feignait peut-être mais qui autorisait l'homme à se cacher derrière l'illusion de la solitude et du viol. C'est en tout cas ce qui est en jeu dans le fantasme de la relation éveillée/endormie : la pulsion d'onanisme – parce que l'homme se "masturbe" dans le vagin de la femme – la pulsion d'agression – parce que la femme est inconsciente – et la pulsion de mort – parce que la femme est inerte⁵³. Lors de cette quatrième nuit, donc, l'homme et la femme se mêlent finalement, dans un acte presque ritualisé. Mais c'est l'homme qui en sort avec le sexe maculé de sang, comme une vierge qui vient de connaître sa première fois. Et en effet, cet acte est présenté comme sa première expérience avec le sexe opposé: "Il était nu maintenant lui aussi, nu comme au premier jour, et son sexe ne bandait pas et bringuebalait inutilement entre ses jambes d'athlète comme trois pendeloques. A cela il éprouvait une certaine confusion comme si ce n'était pas l'état naturel de l'homme."⁵⁴. Cette première fois symbolique s'accompagne par un intense plaisir puis une angoisse honteuse, des caractéristiques partagées avec sa première fois physique. Dans cette dernière, qui a lieu dès la première nuit, l'homme est pris de profonds sanglots, réconfortés par la femme qui lui murmure "c'est normal, c'est la première fois".

52 Ni l'homme, ni la femme ne sont nommés, pour des raisons que nous soulèveront.

53 On retrouve cette triple articulation dans les vidéos pornographiques de *sleeping*, mais également de manière plus explicite dans des longs-métrages telles que *Nekromantik 2* (1991) de Jorg buttgereit ou *Sleeping Beauty* (2011) de Julia Leigh.

54 BREILLAT Catherine, *Pornocratie*, Paris, Denoël, 2004, p. 105.

Dans *Romance*, le retournement des genres est physique. Vers la fin du film, Marie retrouve Paul dans la chambre aseptisée. Elle est vêtue d'une jupe rouge vive, qui vient rompre avec la colorimétrie fade, qui maintient en parallèle le barrage sexuel qui existe entre le couple. Paul demande alors, et pour la première fois dans le film qu'elle le caresse. Par le biais d'un montage *cut*, l'écran se remplit soudain du rouge de la jupe : c'est le moment du rapport sexuel enfin consommé. La femme est sur l'homme, car comme le rappelle Francis Métivier : "L'andromaque est la position majeure de la domination de la femme sur l'homme, du grand renversement des hiérarchies."⁵⁵ Le cadrage de la position est toutefois incomplet : Breillat insiste sur cet envahissement de la couleur rouge, presque sanguin, à travers un gros plan sur le bassin de la femme. Agressé par cette animalité soudaine, et renfrogné par la remarque de Marie : "Tu prends ma place. Tu es la femme, moi je suis ton mec. Je te baise.", Paul la repousse finalement violemment, dans une tentative de récupérer sa place d'homme.

II.1.3 Désir masculin et pulsion de mort

La complexité d'*Anatomie de l'enfer* réside dans le paradoxe suivant : l'homme homosexuel passe du dégoût, au désir puis à l'amour d'une femme – il est tantôt comparé à l'enfant ingénu, qui joue au docteur avec la jeune fille, et se substitue tantôt à la femme vierge qui découvre la sexualité – mais retombe d'un même mouvement dans les "travers" de l'essence du désir masculin. Le rituel démarre ainsi : la jeune femme s'allonge, nue, dans une chambre plongée dans la pénombre. La porte est laissée ouverte. On bascule sur l'homme, qui descend l'escalier qui mène au jardin, d'un pas décidé. Lorsqu'il y parvient, il marche jusqu'au bord de la mer qui semble déchaînée. La voix de Catherine Breillat murmure une sorte de cantique sur la béance de l'océan qui s'étend face à l'homme, cet appel obscène de la nature, langage des faibles face au fort, seul, et démuné. On retrouve dans ce discours l'angoisse de la castration freudienne⁵⁶, caractérisée par la peur de tomber dans un trou, et par conséquent dans le vide. Chaque geste est systématisé par le schéma cyclique des nuits : le roman, dont est issu le film atteste bien du caractère ritualisé de chacun de

55 METIVIER Francis et OVIDIE, *op cit*, p. 56.

56 FREUD Sigmund, *l'interprétation des rêves*, Paris, Point, 2013.

ces gestes. Durant la troisième nuit, tandis qu'elle continue apparemment de dormir, il la manipule, puis enfonce trois doigts dans son sexe, qu'il ressort maculés de sang. Il l'observe avec exaltation, puis le goûte, buvant alors le sang de son ennemie.⁵⁷ Cette image, réminiscence du vampire se délectant du sang de sa proie, est un préambule au désir agressif qui l'envahit ensuite. On le retrouve encore, logiquement, dans le jardin, près de quelques outils : l'ombre de l'homme est projetée par la lumière de la lune tandis que le prédateur choisit son arme. Il ramasse ce que l'on croit être, par le biais d'une caméra de profil face à l'action, une faucille, évidemment, arme la plus prompte à donner et à symboliser la mort. Puis, il se dirige d'un pas lent, pareil au *boogeyman* du *slasher*, vers la chambre de la femme. Celle-ci dort toujours, et a gardé une position presque lubrique, les fesses orientées vers quiconque pénètre la pièce. L'homme paraît surpris qu'elle se livre avec tant d'impuissance. Il lève l'outil qui se révèle en réalité un trident et s'en saisit des deux mains. Il l'oriente dans l'autre sens, faisant du manche phallique la véritable arme de ce crime, et l'enfonce dans la chair : "Il est impossible qu'elle dorme encore, et il est probable qu'il lui a fait mal car elle a eu un bref gémissement, pourtant elle se garde d'ouvrir les yeux [...]."⁵⁸ Il laisse l'outil enfoncé dans le sexe, comme pour attester l'évidence de son "crime", et observe un instant la remarquable force de cette "bouche sans dent" qui maintient l'objet droit. L'image qui suit est cruciale: un gros plan (fig. 15) révèle les trois dents de l'outil – et l'on retrouve cette idée de vampirisme – derrière lesquelles la jeune femme se réveille doucement, toujours dans la même position.

57 Nous évoquerons cette métaphore un peu plus tard.

58 BREILLAT Catherine, *op cit*, p. 87.



Fig. 15, Anatomie de l'enfer

Une bascule de point nous révèle qu'elle observe un temps l'outil avec un léger sourire, qui dit toute l'insignifiance de cet acte. *"[...] le travail complexe sur le flou d'un plan unique passe de l'instrument introduit pendant son sommeil par l'homme, déstabilisé par le regard et le toucher du sexe féminin, au visage sans peur de la femme"*⁵⁹ analyse Claudine Le Pallec Marand. En effet, l'agression masculine est alors rendue inoffensive. La nuit passe, et l'homme se réveille pour trouver la femme, toujours nue qui le regarde avec malice. L'objet du délit gît par terre, au milieu des vêtements et des talons, comme un accessoire dérisoire. Le film révèle alors la conscience du désir agressif masculin à travers cet échange: *"-Cette nuit vous avez voulu me tuer. Vous avez lutté longtemps contre ce désir. -Comment le savez-vous ? -C'est le désir des hommes."*⁶⁰. Ce qui devait se substituer au crime relève finalement d'une maladroite tentative de sublimation.

Ce qui a commencé dans le sang doit alors finir dans le sang. Lors de la quatrième nuit, le rapport de domination/soumission s'inverse : la femme prend le pouvoir sur l'homme, en le renversant et en se plaçant symboliquement au-dessus. Et ce renversement permet l'échange d'un instant de tendresse. Puis vient le moment où il faut sortir le tampon imbibé de sang du vagin. *"Je l'ai mis pour ne pas salir les draps de*

59 LE PALLEC MARAND Claudine, "L'art de la possession et les seconds couteaux. Le cinéma de Catherine Breillat confronté aux figures fondatrices de la violence sexuelle et du viol." dans GAUDIN Antoine *et al*, *Théorème 28, Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporain*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelles, 2018, p. 96.

60 BREILLAT Catherine, *op cit*, p. 92.

mon sang, mais maintenant que vous êtes là...", affirme-t-elle, ce qui vient corroborer l'idée d'impureté nécessaire au rapport sexuel, amorcée par *Romance*. Ce sang lui est livré, afin qu'il reconsidère les images qu'il projette dessus, réminiscences d'un passé où cette impureté est la malédiction de la femme-sorcière, figure qui a traversé les âges. Il l'observe attentivement, avec curiosité, débarrassé de sa frénésie sanguinaire et de son dégoût latent. Le temps de la réconciliation est venu : celui dans lequel les périodes⁶¹ ne font plus barrage à la sexualité. La femme dépose l'objet dans un verre, et observe la transmutation du sang dans l'eau. Elle lui présente ce calice nouveau, afin qu'il "*boive le sang de son ennemi*". Il s'exécute. Puis, elle s'en saisit et avale finalement ce qu'il en reste. Cette échange de fluide marque définitivement la réconciliation symbolique, dans laquelle les antiques ennemis ont finalement bu dans la même coupe.

II.1.4 La mécanique du désir féminin

Représenté le plaisir féminin est sans aucun doute un enjeu majeur du cinéma contemporain. La pornographie qui a proliféré depuis la fin des années 60 n'a eu de cesse de trouver dans l'éjaculation une fureur paroxystique qui est progressivement devenu la fin qui justifie tous les moyens. Giovanna Maina dans son article *cet obscur objet du désir: machines hybrides, pornographie et plaisir féminin* (2018) analyse la substitution du "*plaisir visible*" qu'a effectué la pornographie pour le féminin : "*En général, les textes pornographiques transposent le plaisir sexuel sur le visage des actrices par un déplacement synecdochique, les transformant en d'extatiques visages-vulves [...]*"⁶². Elle constate également que l'éjaculation féminine (dite de *squirting* dans l'univers porno) a connu le même sort que l'éjaculation masculine dans le porno *mainstream*, donnant lieu à des compétitions appuyant sa "*mesurabilité*" et sa "*nature spectaculaire*". Ainsi, l'interopérabilité de l'orgasme masculin et féminin, et la possibilité d'en observer les mêmes conséquences a permis à l'industrie

61 Breillat joue avec l'anglais *periods*, qui signifie menstruation: "*durant cette période que les hommes appellent nos périodes.*"

62 MAINA Giovanna, "Cet obscur objet du désir: machines hybrides, pornographie et plaisir féminin" dans GAUDIN Antoine et al, *Théorème 28, Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporain*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelles, 2018, p. 49.

pornographique d'affirmer visuellement l'un et l'autre comme allant de soi. "Ils veulent montrer la réalité mais je crois vraiment qu'ils ne la montrent pas. Ils apprennent aux filles des positions pour qu'on voie. Mais en réalité, si on fait vraiment l'amour comme on a envie de le faire, la caméra ne peut pas circuler" déclare Catherine Breillat dans une interview. Ce que nous essayons de montrer, c'est que dans le porno, l'on montre du sexe pour annihiler toute pensée de la sexualité; tandis que chez Breillat, la représentation sexuelle est un outil de réflexivité avant tout. Le cinéma de Catherine Breillat n'est pas un cinéma du physique mais de la métaphysique sexuelle. Chaque séquences de sexe devient alors une proposition théorique.

Proposition n°1 (la disparition) : *Anatomie de l'enfer* est le film théorème de la cinéaste, comme le rappelle Claudine Le Pallec Marand, en reprenant la distinction deleuzienne entre le *film problème* et le *film théorème*⁶³. C'est dans cette idée du théorique que s'inscrit la désidentification des personnages, dont même le nom est refusé. Dans une scène du film, la jeune femme se livre à une démonstration d'ordre anatomique, reprenant ainsi son titre. Elle laisse glisser un godemiché à l'intérieur puis à l'extérieur de sa vulve, le rentrant intégralement jusqu'à ce qu'il disparaisse, puis l'expulsant avec facilité. Le spectateur est invité à vivre la scène depuis une focalisation interne, qui culmine lors d'un gros plan en vue subjective. "Ce qui te déconfit, c'est que la femme supplée au désir de l'homme." Cette ligne de dialogue est absente du roman. Pourtant, la même idée imprègne la fausse innocence de ce jeu de va et vient : *la femme supplée au désir de l'homme* quand le pénis comme objet de pénétration ne peut se suffire dans sa dimension physiologique pure. L'œuvre de Breillat opère alors à un déplacement de l'enjeu du désir féminin. Le plaisir du sexe de la femme, ce dernier étant mille fois décrit comme béant, ne se suffit pas du remplissement lacunaire du sexe masculin. Il peut engloutir, et c'est d'ailleurs comme cela que Breillat le décrit, avec une simplissime asexualité. On n'oubliera d'ailleurs pas l'image finale de *Romance*, dans laquelle le vagin est soumis à une déformation anatomique phénoménale, mue par les mécanismes de l'accouchement. "L'instrumentalisation du corps des acteurs chez Catherine Breillat sert un schéma précis de possession : celui de la négation de la prise sexuelle masculine dans un cinéma au féminin singulier, opérant l'effacement du

63 LE PALLEC MARAND Claudine, *art cit*, p. 97.

partenaire masculin."⁶⁴. Cette proposition va dans le sens d'un féminin émancipé, libre, à l'image de la femme qui s'en va à la fin du contrat, laissant l'homme fou de désirs et de sentiments.

Proposition n°2 (le viol) : Cette disparition du personnage masculin en tant que figure d'épanchement du désir est sinon absente, tout à fait différente dans *Romance*. "La seule possibilité d'amour avec les femmes passe par le viol." François Berléand incarne dans le film un directeur d'école, qui dans une autre vie, a eu 10 000 femmes. Cette allégation est le fruit provocant d'une dialectique entre le désir de la perte de soi et le désir d'anonymat. Le directeur explique que ces 10 000 femmes se sont livrées parce qu'il leur été inconnu: il les aborde en un instant, et manifeste directement ses intentions. Derrière ce goût de l'anonymat, se cache une désacralisation du rapport sexuel : celui-là même que la morale voulait cantonner à la relation amoureuse est ici recherche de l'irrationnel, du déraisonnable, et par dessus tout de l'absence de conséquences. Le directeur insiste sur la négation du processus de séduction : il fait plutôt appel à une sexualité par la pulsion, presque animale, par la maxime "*amener à soi*". La figure de l'anonyme vient avec celle de la laideur. Ce fantasme doit avoir un arrière-goût de dégoût et de honte, non pour s'y complaire, mais comme garant d'une sexualité affranchie des obscénités de l'amour. Vient alors s'ajouter la recherche de la relation-limite : il faut être à un cheveux de rompre, mais ne pas rompre. Le directeur retire la culotte de Marie, bâillonne sa bouche, enserme son corps de cordage, et lie ses mains derrière la tête. Puis la regarde lutter. Celle-ci est attachée et mise en scène : deux rideaux rouges recadrent l'ensemble, apportant ainsi l'intimité écarlate qui manquait à la blancheur déssexualisé du quotidien de Marie. Une chaise austère est positionnée, non pour soutenir son corps, mais pour le mettre en tension. Peut-être faut-il rompre, en fin de compte ? Parce que c'est lorsqu'elle s'est enfin débarrassée de son angoisse des liens, et qu'elle a perdu le combat que Marie est totalement libre dans sa sexualité, libre de recommencer et de parfaire. "*C'est bien quand c'est serré*". Il n'y a pas de femme victime⁶⁵ chez Breillat et c'est ce qui importe. Cette assertion

64 *Ibid*, p. 97.

65 *Ibid*, p. 92.

culmine peut-être lorsque Marie déclenche son propre viol. Tandis qu'elle rentre tardivement chez elle, un homme la croise et lui propose "*100 balles pour la sucer*". Et Marie de renchérir en pensée "ça c'est mon rêve. Quand pour un mec je sais très bien que je suis juste une chatte qu'il a envi de bourrer, sans faux-semblant sentimental." L'homme entreprend sa besogne, puis s'empare d'elle quelques secondes plus tard, déchaîné par la vulgarité qu'elle lui envoie au visage. Il la "bourre" rapidement et elle éclate en sanglot. Durant la scène, l'homme fait d'abord dos à la caméra, puis son visage est coupé par le cadre, devenant ainsi le corps-machine auquel la "victime" cherche à le reléguer. Quoi que cet enchaînement pourrait être amalgamé à tort avec un plaisir auto-destructif, il faut avant tout s'en tenir aux divers tenants qu'il convoque. "Ainsi, l'enjeu de la représentation du viol dans le cinéma de Catherine Breillat n'est jamais lié au doute sur la violence de l'acte lui-même, mais il s'inscrit en lien avec la soumission à l'initiation et le goût du rapport sexuel sans sentiment"⁶⁶. Par ailleurs l'homme est privé de sa capacité au viol et à la violence dès lors que la femme dépasse la violence et construit les conditions de son propre viol.

Proposition n°3 (le jeu) : Une fois cette dialectique du désir féminin appréhendée, expérimentée, et relâchée, l'ensemble des moyens mis en œuvre s'articule avec la facilité du rituel. Marie et le directeur discute des modalités avec complicité, des moments qui ne sont pas dénués d'humour. Ce dernier lui propose même de renverser complètement le rapport, et d'être attaché. Mais Marie exulte de l'abandon que lui procure de telles rencontres. Comme un tableau, l'on retrouve Marie, assise, encadrée cette fois par des paravents japonais. Elle ferme les yeux et prépare sa position. Une fois le malaise passé, l'humour. Le directeur est filmé en gros plan, fouillant avec avidité dans le coffre qui renferme les accessoires d'immobilisation, comme un enfant et son coffre à jouet. Tandis qu'il l'attache, celle-ci esquisse plusieurs sourires, riant de la frustration de l'homme face à ses tentatives ratés. L'esthétique du bondage est ici rendue laborieuse, sur le ton du jeu et par conséquent ré-humanisé, en complet décalage avec l'asepsie attendue. Après moult grognements, le directeur regarde sa construction satisfait. Aucune vue d'ensemble ne nous autorisera à contempler l'œuvre finie, empêchant ainsi toute forme d'esthétisation. Au lieu de cela, la scène est rompue

66 *Ibid*, p. 93.

par la voix de Marie qui renchérit sur une scène de repas. Le cadrage moque ici la symétrie des rideaux de velours rouges, faussement érotique, qu'ont tenté de construire les deux surcadrages évoqués précédemment. Les deux personnages sont filmés depuis l'extérieur du restaurant, et les rideaux entrouverts nous les laisse entrevoir "en train de se taper des gueuletons" de vodka et de caviar avec enthousiasme (fig. 16). Un zoom avant – procédé d'emphase classique – nous révèle finalement la trivialité de la conversation. Marie retrouve ainsi un équilibre dans sa sexualité à travers le jeu et la complicité, et dans l'annihilation de ce que la violence sexuelle a de violente.



Fig. 16, *Romance*

Proposition n°4 (l'incompatibilité) : "(l')ancrage physiologique du désir -interprété, je le rappelle, comme manque- (qui) tend à associer à celui-ci un ensemble de spécifications qui toutes s'avèrent problématiques par rapport à l'image de l'amour comme communion. Celles-ci sont principalement au nombre de trois: - le désir est auto-centré - le désir est générique - le désir est irrépressible"⁶⁷. Marie est filmée en amorce, en train d'observer son double pornographique dans un miroir : "*la pornographie n'est rien d'autre que soigner sa libido sur son double en image*". Breillat cherche ici à nous montrer que Marie est deux femmes. "*Ce visage ne peut pas*

67 GENARD Jean-Louis, "La réciprocité, sexe et passion : les trois modalités de l'amour" dans ERAL Alain, *et al*, *Sociologie de l'amour. Variations sur le sentiment amoureux*, Bruxelles, ULB, 1995, p. 67.

appartenir à ce con" observe-t-elle. Cette séparation théorique s'actualise dans la séquence suivante. Un panoramique latéral nous révèle plusieurs femmes, positionnées dans des dispositifs qui ne laissent apparaître que leurs bustes (habillés) et leurs visages. A côté d'elles, des hommes que l'on suppose être les leurs. La salle est de forme arrondie: c'est l'intérieur, intime et sécurisant (fig. 17). Un nuage de vapeur flotte, venant encore blanchir le sobre mobilier et la pâleur des murs. Sentimental et déssexualisé. Puis un panoramique inversement symétrique révèle l'extérieur du cercle (fig. 18), soit l'autre côté du mur : des hommes, figures diverses et anonymes déambulent devant des jambes écartées, prêtes à la consommation. Dans cette salle, les cadrages sont déséquilibrés, obtus, presque inquiétants. Les hommes nus se saisissent sauvagement des moitiés de corps de femme qui leurs sont livrés en pâture. La scène est volontairement explicite : les sexes pénètrent ces versions nouvelles du *glory hole*⁶⁸, que ne renierait pas l'univers pornographique⁶⁹. Tandis que Marie, qui porte logiquement une jupe rouge, le rouge invitant encore une fois à la sexualité libérée dans le cinéma de Breillat, et un haut blanc qui appuie le cadre sentimental de l'intérieur, est "enfilée" sauvagement d'un côté, et est aimée et soutenue de l'autre par Paul. Celui-ci à un regard bienveillant, quand les hommes de l'extérieur sont grossiers, arborent des sourires lubriques et parlent une langue étrangère. "Je ne sais pas pourquoi ces hommes on les imagine toujours grossiers et sinistres. Comme si le pire était ce que l'on peut envisager de mieux."



fig. 17, *Romance*, l'intérieur



fig. 18, *Romance* l'extérieur

68 Motif récurrent dans la mythologie pornographique : l'homme laisse passer son sexe à travers un trou et se laisse combler par une inconnue.

69 L'entreprise *Czechfantasy*, société de production pornographique, s'est d'ailleurs spécialisée dans des vidéos reprenant le même concept, montrant ainsi des hommes pouvant sélectionner le "con" qui leur sied.

La séquence construit une scission claire entre la relation amoureuse et la relation sexuelle. Breillat affirme ici l'incompatibilité entre les pulsions sexuelles et le sentiment amoureux, comme deux objets autonomes. L'épanouissement (fantasmé) de la femme passe par les deux affects réunis puisqu'ils sont réalisés dans le même temps, mais séparés géographiquement. "L'accentuation de la représentation de la sexualité sur le besoin induit une image du partenaire à la fois comme objet du désir, comme moyen de satisfaction, et donc une instrumentalisation de la relation. Mais également une perception de ce partenaire comme interchangeable, ce qui, j'y ai déjà insisté, contredit radicalement l'image idéalisée de l'amour comme communion exclusive"⁷⁰. Parce qu'elle cherche à retrouver l'équilibre des deux, le partenaire sexuel interchangeable et le partenaire amoureux exclusif, le mari tenant la main de sa femme est ici essentiel.

Proposition n°5 (la fin) : Et c'est alors que dans un raccord dans le mouvement audacieux, le sperme qui jaillit est transmuté en gel d'échographie, expulsé avec vigueur de son flacon. Cette substitution médicale est prophétique, dans le sens où elle annonce la fin de la relation sexuelle comme abstraction. Des épousailles, et un rejeton, scellés dans une relation avec Paul, qui a un arrière-goût de dernière fois. La voix extra-diégétique de Marie, qui continue à commenter les événements de manières rétrospectives, nousrompt cette idylle par une annonce péremptoire : "Cette nuit, il m'a fait l'amour pour la première fois depuis des lustres. Et pour la dernière fois". L'affirmation est corroborée par une coupe brutale de la scène, raccordée avec une séquence de démonstration. Marie devient la femme-boulet, celle que l'on protège plus que l'on aime. En remontant un peu le temps, on s'aperçoit que la scène de fantasme de schisme des corps avait son pendant médical. Marie, allongée sur la table d'examen obstétricale, subit l'apprentissage des jeunes étudiants en médecine, via une collection de touchers vaginaux et de palpations de l'utérus. Elle les décrit progressivement comme ses seuls rapports sexuels, ce qui se positionne en rupture qualitative nette avec la sexualité construite auparavant. L'environnement médical dans lequel Marie est plongée est inévitablement couvert du blanc aveuglant des hôpitaux – choisit dans une perspective hygiéniste – du mobilier aux blouses des praticiens. Il n'est

70 *Ibid*, p 68.

donc pas propice aux perspectives intimes que des teintes plus chaudes comme le rouge ont pu solliciter précédemment. Pourtant, Marie cesse toutes activités sexuelles en dehors de ces attouchements réguliers, auxquels elle prend goût, de son propre aveu. Ce "problème" est en réalité résolu par *anatomie de l'enfer*, dans lequel la femme explique que ce n'est pas l'acte de pénétration qui lui donne du plaisir, mais plutôt l'imaginaire qu'elle développe autour, impliquant (et c'est bien la seule fois dans le film) le partenaire masculin. "[...] ce qui me donne du plaisir, c'est le mouvement de ta main, que ce soit toi qui uses du godemiché en pierre pour le mettre à l'intérieur de moi, car autrement, si grand et si rigide soit-il, il n'est rien.⁷¹" Il ne s'agit pas du mouvement mais de celui qui l'instigue, en définitive.

71 BREILLAT Catherine, *op cit*, p. 109.

II.2 LA FORME DOCUMENTAIRE À L'ÉPREUVE DU PORNO

II.2.1 Une déconstruction ?

Il n'y a pas de rapport sexuel (2011) est un document important dans l'analyse et la compréhension de l'industrie pornographique française. Construit à partir de milliers d'heures de rush que constituent des années de tournages d'une caméra secondaire, sorte de récit intime de ce qui est (sur-)exposé à la vue de tous, le documentaire de Raphael Siboni se positionne comme une déconstruction. L'univers pornographique déborde de projections fantasmatiques et d'idées préconçues que chacun se constitue bien souvent selon ses barrières morales. *Il n'y a pas ...* invite à une renégociation, sans toutefois se positionner dans une perspective objectiviste. Le montage agence des échantillons de moments, sans imposer de formes narratives autres que le raccord d'images et de sons. Ces rushes, filmés par le producteur et acteur pornographique Henri-Pierre Gustave (dit HPG), sont l'occasion d'une déconstruction par l'introspection esthétique.

La fin de la fellation. La scène de Darlyne est qualifiée de soft. Darlyne joue le rôle d'une Milf⁷², qui administre une fellation à son partenaire manifestement plus jeune. Le choix de la fellation n'est pas anodin : il positionne le pseudo ingénu comme parfaitement passif, laissant à la femme le loisir de lui apprendre les "*joies du sexe*". Cette posture de maîtresse est une constante du corps âgé féminin dans le porno, qui plus que n'importe quel univers se nourrit de certains poncifs omniprésents. Ainsi, Gwenaëlle Le Gras rappelle que "Les actrices dépendent de leur apparence, de leur photogénie et de leur séduction, ce qui limite la plupart du temps leur registre et les oblige à se reconvertir à partir de la maturité"⁷³. La femme mature correspond toutefois à une catégorie spécifique, au succès croissant : il ne s'agit par conséquent

72 Acronyme de "*Mother I'd like to fuck*", cette catégorie a d'abord né du fantasme incestueux avant de désigner par extension toutes femmes mûres initiant un jeune homme au sexe.

73 LE GRAS Gwenaëlle, "Vieux pots et nouvelles jeunes poules ? Stars féminines vieillissantes et sexualité dans le cinéma français contemporain : une mise en perspective", dans GAUDIN Antoine (dir.) et al, *op cit*, p. 109.

pas nécessairement d'une reconversion. Les images viennent rompre avec le schéma de la femme expérimentée, puisque HPG perd de longues minutes à expliquer à son actrice comment simuler une fellation (fig. 19). Tout est une question d'angle de caméra : il faut fermer le point, positionner l'index sur le coin de la bouche, afin de faire "jointure", et pousser l'extrémité de sa joue avec la langue pour représenter la forme du pénis dans la bouche. La scène a ceci de surprenant que le tournage est paralysé par les difficultés de la comédienne à mimer une fellation crédible, mais qu'il n'est en aucun cas question de l'administrer réellement. Il est d'ailleurs à noter que l'emplacement de ses mains, et la serviette disposée sur le pourtour, cachent les jambes, et le bassin du jeune homme. Cela témoigne finalement d'une pudeur en décalage avec l'idée pornographique de monstration. La scène se termine sur le succès de l'actrice, matérialisé par l'angle de la caméra secondaire (fig. 20), l'ensemble témoignant davantage des qualités d'acteurs que celle des performeurs.



Fig. 19, Il n'y a pas de rapport sexuel



Fig. 20, Il n'y a pas de rapport sexuel

La fin de la fessée. Elle est polysémique dans le porno. Elle affirme la matérialité de la chaire, par sa résonance sonore et visuelle, et par là même, fait preuve de l'acte. La fessée est une pièce en trois actes. Il y a l'élan, subreptice, mouvement de complicité avec le spectateur qui sait, quand la partenaire ne sait pas. Puis, il y a le choc, qui s'accompagne à la fois du claquement dont les ondes sonores viennent se répercuter dans la salle, en échos, et à la fois du léger bruissement caractéristique de la peau contre la peau. Enfin, il y a le gémissement de l'actrice, quelque part entre le plaisir et la douleur, qui répond au cahier des charges de la victime masochiste. Car la fessée hiérarchise les partenaires selon des critères hétéronormés : l'homme est détenteur du

pouvoir du mouvement, pour le coït comme pour la fessée. Il punit symboliquement la femme, parce qu'elle est l'objet de la violence de son désir. Le consommateur, derrière son écran, est avide de cette punition, car le seul visionnage de ces images est souvent source de honte⁷⁴. Dans une scène de *Il n'y a pas...*, HPG cadre dans une levrette son acteur fétiche William, et une actrice coiffée d'un serre tête pourvu de corne rouge, reprenant l'imagerie satanique. C'est la position sexuelle qui se prête sans doute le plus à la fessée. Il se rapproche du visage de la femme, évitant ainsi un changement de focale qui déréglerait la mise au point⁷⁵, afin d'obtenir un gros plan caractéristique des vidéos pornographiques : un visage gémissant, preuve visuelle du plaisir féminin. Laurent Jullier écrit que "la brique élémentaire du langage du cinéma X est le gros plan⁷⁶". Le gros plan pornographique sur le visage permet de faire permuter le spectateur avec l'acteur (masculin), et d'en faire ainsi un spect'acteur⁷⁷. Cette caméra, qui apparaît dans le champ, représente le consommateur, quand notre position de spectateur des coulisses est assurée par un caméscope sur trépied. Cela nous autorise ainsi à saisir le trucage de la scène : William est présent, mais le coït n'a pas lieu et son sexe n'est pas en érection. L'intégralité de la scène est factice, de même que les fessées. Pour imiter le claquement de la main sur la fesse, l'acteur tape dans ses mains en cadence, à l'emplacement même duquel la source sonore est censée parvenir: sur la fesse droite de la demoiselle. Et quand la fessée n'est plus qu'un son, elle devient un motif malléable dont on peut disposer à sa guise sur la table de montage.

La fin du scénario. En dépit du caractère interchangeable des vidéos pornographiques, un producteur se doit de diversifier les histoires qu'il raconte. Le consommateur choisira son film selon un certain nombre de critères internes, plus ou moins affirmés selon les goûts de chacun. Si le choix du physique des acteurs, qui

74 En témoigne une enquête réalisée en région parisienne entre 2008 et 2012 sur des individus blancs de classes moyennes et supérieures. L'article écrit à ce propos (VÖRÖS Florian, "Le visionnage de pornographie, une connaissance charnelle des systèmes de domination", dans GAUDIN Antoine *et al, op cit*, p. 209-215) fait état d'une déresponsabilisation systématisée envers les habitudes de consommation de pornographie, y compris dans les schémas de dominations qui sont sollicités.

75 Les moyens sont sommaires : un caméscope numérique *Handycam* de la marque Sony, avec objectif et micro intégré. La qualité d'image révèle que les rushs sont filmés à partir d'un format d'enregistrement vidéo, pour faciliter et accélérer les opérations de montage. Un dispositif de suivi de point n'est donc pas envisageable.

76 JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans : morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p.198.

77 Notion issue de BARBOZA Pierre, "Fiction interactive "métarécit" et unités interrogatives", dans BARBOZA Pierre et WEISBERG Jean-Louis, *L'image actée : scénarisations numériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 99-121.

regarde autant le(s) personnage(s) féminin(s) que masculin(s) – l'individu derrière l'écran cherche à sa reconnaître dans l'acteur qui incarne son sexe et à être séduit par celui du sexe opposé – est un facteur important, celui du fantasme auquel la vidéo donne accès l'est tout autant. Ce fantasme passe par une pratique spécifique (position, fétichisme, voire paraphilie) ainsi que par une situation. Le documentaire de Raphael Siboni nous donne accès à une séance d'écriture sur plateau, dans laquelle HPG tente de fabriquer un argument pour justifier la position que s'apprête à occuper chacun des acteurs. Il y a une femme mature (encore), un jeune homme et une jeune femme. L'idée principale est de jouer sur le désir scopophile du spectateur, en l'incluant en tant que personne dans la diégèse. Ainsi, il s'agit de punir un potentiel quatrième personnage, élément fédérateur et déclencheur de la situation. Celui-ci dispense de fausses promesses à des jeunes hommes en quête de femmes plus âgées, et profite de la situation pour les arnaquer. La punition passe donc par la réalisation du fantasme (qui venge le personnage masculin) et par la diffusion de la vidéo (qui venge les deux personnages féminins, exaspérés par la situation). L'apparente complexité des explications du metteur en scène noie la réalité d'une écriture bancale. Les comédiens sont de faits perdus et récitent maladroitement un texte incompréhensible devant un HPG enthousiaste. Cette situation est symptomatique des engrenages d'écritures qui forment les rouages d'une production pornographique. Plusieurs sociologues ont constaté la nécessité du porno de saisir un extraordinaire de la relation, par opposition avec le caractère routinier du rapport conjugal. Ainsi, Robert Stoller établit que "si l'activité est conventionnelle, le contexte ne l'est pas ; si le contexte est conventionnel c'est l'activité qui ne l'est pas"⁷⁸. Cette diversité se fait ici au prix de la cohérence : la médiocrité objective de l'ensemble démontre que l'univers porno ne se nourrit pas du rationnel mais de quelque chose de l'ordre de la pulsion. Il ne s'agit pas pour HPG de construire une diégèse crédible mais de susciter une attente dans l'acte sexuel, et de positionner le consommateur comme témoin privilégié d'une scène jouant sur les mécanismes du *revenge porn*⁷⁹. Nous disons qu'il n'y a pas de scénario porno mais un *parergon* de la scène pornographique, qui vient en amplifier les stimuli.

78 STOLLER Robert, *L'imagination érotique telle qu'on l'observe*, Paris, PUF, 1989, p. 3.

79 Le phénomène est né de *sex tapes* diffusés contre le gré d'un des partenaires, et à l'initiative de l'autre, dans le but de punir ou venger une quelconque offense. On trouve quantité d'article qui regarde la criminalisation de telles pratiques ainsi que l'impact sur les victimes, mais très peu sur les motivations des potentiels consommateurs.

La fin de l'éjaculation. Les acteurs porno sont souvent qualifiés de performeurs, parce que leurs prestations dépendent de leur capacité physique plutôt que de leur qualité de jeu. Ainsi, quand l'une des qualités principales de la hardeuse est d'encaisser les coups⁸⁰, celle du hardeur est notamment d'éjaculer à la demande. Cette dimension revêt plusieurs réalités : d'abord l'acteur porno doit pouvoir bander pendant plusieurs heures, afin de satisfaire aux multitudes de prises réalisées dans la journée. Paradoxalement, il doit retenir son excitation pour éviter de se "vider" prématurément, et d'être en difficulté pour repartir. Le métier d'acteur porno se situe quelque part dans le compromis entre l'excitation raide et la surexcitation mouillée. *Il n'y a pas ...* illustre la limite de cette quête de la demi-mesure. C'est HPG lui-même qui tient le rôle principal d'une scénette bicolore, qui amalgame le rouge kitsch de l'imagerie pornographique à un vert fluo déssexualisant. En conséquence, et malgré la bouche ouverte et les jambes écartées de sa partenaire, l'éjaculation est un échec. "*C'est comme une boutonée*" décrit William à un HPG hilare face à sa propre débâcle. Il faut dire que le porno se nourrit de tous les excès, depuis les lumières crues, jusqu'au gémissement spasmodique de la performeuse (vocale) et que le paroxysme de la scène se situe justement dans l'instant où l'homme jute copieusement sur sa collaboratrice. Linda Williams décrit ce moment comme celui où le plaisir tactile devient plaisir visuel. "[...] this confirming close up of what is after all only male orgasme, this ultimate confessional moment of "truth" can also be seen as the very limit of the visual representation of sexual pleasure. For to show the qualifiable, material "truth" of his pleasure, the male pornographic film performer must withdraw from any tactile connection with the genitals or mouth of the woman so that the "spending" of his ejaculate is visible."⁸¹⁸². Il faut ainsi que ce moment paroxystique soit autant visuel que possible, et en cela réside la performance. Le spectateur du porno ne se contente pas du peu, et de ce point de vue, Linda Williams a raison de parler de

80 Comme en témoigne plusieurs documentaires dont *Pornocratie* (2017) de Ovidie et *Rocco* (2016) de Thierry Demaizière et Alban Teurlai.

81 Ce gros plan validant (Williams a rappelé précédemment que c'est une réalité mécanique que l'on cherche à confirmer à l'écran) sur ce qui n'est après tout que l'orgasme masculin, ce moment confessionnel ultime de "vérité" peut être également regardé comme l'extrême limite de la représentation visuelle du plaisir sexuel. Car pour montrer la tangible et matérielle "réalité" de son plaisir, le performeur pornographique doit abandonner tout contact avec les parties génitales ou la bouche de la femme, afin que le "fruit" de son éjaculation soit visible.

82 WILLIAMS Linda, *op cit*, p. 101.

"*preuve visuelle*". Le porno est démonstratif : comme le documentaire, il cherche à démontrer par l'image de la réalité de l'autre côté de l'écran. *Il n'y a pas...se nourrit de son propre paradoxe en divisant d'un côté le consommateur de porno et de l'autre, le spectateur des coulisses.* Le mythique bukkake⁸³ n'est pas épargné. Sur le plan de l'économie de la production pornographique, il est assez peu rentable. Ce n'est plus un performeur qui est diminué par l'extatique scène finale, mais autant de performeurs qu'il y a de membres autour de la hardeuse (et cet adjectif est ici plus qu'approprié). Le liquide d'authentification est alors remplacé par un gel que l'acteur fait "mousser", en le mélangeant à sa salive. L'actrice, en professionnelle accomplie, reste de marbre malgré sa position déroutante, et l'application de ce liquide peu ragoûtant sur son visage. Un des personnages masculins ironise d'ailleurs sur le caractère factice du "faux sperme". La mise en scène joue encore de sa double modalité : d'un côté la caméra prend un angle porno-photogénique, de l'autre, les comédiens plaisantent sur la naïveté du consommateur potentiel.

La fin de la position. Pour reprendre à nouveau Linda Williams : "[...] viewers are asked to believe that the sexual performes within the film want to shift from a tactile to a visual pleasure at the crucial moment of the male's orgasm."⁸⁴ Cette idée s'étend en réalité à tout le fonctionnement de la mise en scène pornographique. Toute chose est faite pour la caméra et par conséquent est adressée au spectateur. La prépondérance du plaisir sexuel est supplantée par l'efficacité figurale de l'audiovisuel. Nous l'avons vu avec la fellation, il n'y a souvent qu'un angle de caméra adjoint au plaisir visuel et il ne tolère que peu de marge d'erreur. Lors d'une scène du documentaire, William et HPG se retrouve en difficulté dans cette quête de l'angle adéquat. Cela est notamment du au condition même de tournage de la scène : celle-ci est déterminée par des poncifs racialisés de l'univers pornographique. William prend une femme noire, ce qui implique instantanément de se plier, selon une norme ethnoraciale, à la logique de *l'interracial*⁸⁵. Florian Vörös rappelle la pertinence de la catégorie interracial, illustrée par la négation

83 Dans ce genre pornographique de niche, la (ou les) actrice(s) centrale(s) – littéralement positionnée au centre d'une multitude de pénis interchangeables – est inondée de la semence de ses prétendants.

84 *Ibid*, p. 101.

85 Cette catégorie porno concerne les rapports mixtes, dans des versions fantasmées de la recherche d'exotisme.

des sujets de son enquête à ce propos⁸⁶. Ainsi pour répondre au cahier des charges de cette catégorie, la scène a lieu dans une plaine désertée, évoquant vaguement la savane. L'impact du terrain se fait ressentir : la puissance du soleil, en guise d'exposer les corps, sculpte des ombres prononcées qui cachent *in fine* les parties génitales des acteurs. Les deux pornographes expérimentent donc un nombre important de position sans succès. Pour la première fois dans le film, nous embrassons le cadre de la caméra principale, qui illustre, par ses mouvements anarchiques, et ses problèmes de mise au point, de l'invalidité déréalisante du coït. A l'inverse, la caméra secondaire tire curieusement partie de sa distance et renature l'acte, tandis que les corps s'enlacent et s'embrassent (fig. 21), à contrario de la surexposition des parties génitales. Celle-ci, on peut le penser, fait acte de l'inhabileté du porno à saisir l'essence picturale du rapport sexuel.



Fig. 21, *Il n'y a pas de rapport sexuel*

86 Gérard, 62 ans, ouvre un fil de discussion sur un forum pornographique intitulé "Danny la petite Beurette". L'auteur témoigne : "Lors de notre entretien, il assure que la couleur de peau n'a pas beaucoup d'importance et que l'obsession pour "l'interracial", mot qu'il prononce ironiquement avec un accent états-unien, est quelque chose de typiquement américain. Cela coupe court à toute discussion sur son propre attrait pour un stéréotype ethnoracial visiblement très prisé par le public hétérosexuel masculin blanc français." dans VÖRÖS Florian, *art cit*, p. 215.

II.2.2 La politique du *hardcore*

A l'aune de ce portrait déconstructiviste de l'univers pornographique, comment comprendre le travail de Thierry Demaizière et Alban Teurlai sur Rocco Siffredi, sobrement intitulé *Rocco* (2016) ? Dans celui-ci, la démarche est double : saisir le parcours de deux hommes, en les personnes de Rocco et son frère, ce dernier vivant à l'ombre du premier, et s'immerger dans la cinétique du porno *hardcore*. Au fur et à mesure du visionnage, on réalise que les deux démarches sont en réalité connectées, la vie de Rocco et la pornographie *hardcore* ne faisant qu'un.

Définir cette catégorie qui n'en est pas une, puisque l'on trouve du *hardcore* dans pratiquement toutes les formes de porno, n'est pas une chose aisée. Stephen Maddison affirme que la quête de la surenchère se cache en réalité dans l'histoire même du genre. "The history of porn is a history of increasing explicitness, a frenzy to capture sexual pleasures in representational form that are inherently physiological, buried in the mysterious mechanisms of the body"⁸⁷. Et en effet, des balbutiements jusqu'à l'extrême limite, la notion de porno *hardcore* est un monstre aux multiples facettes, dont Rocco est rapidement devenu le symbole. Elle regarde à la fois les pratiques, la complaisance de leur mise en scène et la violence des procédés d'emphase qui l'accompagnent. "Ma sexualité est mon démon. [...] Quand quelqu'un est attiré par le néant, par une sexualité qui n'existe pas, par des images à vomir, c'est que quelque chose ne va pas." confesse Rocco au début du documentaire. En cela réside sans doute une distinction importante entre le travailleur du sexe, et le pornocrate : pour les uns (comme William dans le documentaire précédent), il s'agit d'un métier de pure contrefaçon. Pour les autres, c'est une sorte d'art de vivre maudit.

Cette vision du porno s'illustre avant tout dans les séances de casting que nous offre le documentaire. Le casting est un moment important de l'imagerie du sexe industriel. Il est en générale filmé comme pièce à conviction du consentement mais pas uniquement. Certaines entreprises pornographiques ont fait du casting un véritable sous-genre : la jeune femme se livre face caméra, en dévoilant un certain nombre de détails intimes sur sa vie. Puis elle se déshabille, exhibe son corps sous tous ses angles,

87 MADDISON Stephen, "The limits of pleasure : Max Hardcore and extreme porn", dans HINES Claire et KERR Darren (dir), *Hard to swallow, Hardcore pornography on screen*, New-York, Columbia University Press, 2012, p. 116.

et est finalement « testée » par le metteur en scène. Ici, le ton est donné dès la première séquence. Rocco y fait la connaissance d'une énième actrice porno qu'il a l'intention de faire tourner, en tant que producteur, et non en tant qu'acteur. La caméra des documentaristes, contrairement au dispositif de HPG, s'amalgame immédiatement avec la caméra que Rocco tient dans sa main. Seul le ratio 2.39:1⁸⁸ et la photographie particulièrement sombre, aux couleurs désaturées, atteste qu'aucun *rush* ne provient en réalité du caméscope numérique de l'interviewer. La caméra recherche des cadres serrés, sur les visages, tandis que Rocco enchaîne les questions. L'interrogatoire se transforme peu à peu en une quête de l'acte limite à travers le motif lexical récurrent du porno : "tu aimes quand je...?". Dans ce climat délétère, ce type de demande est purement rhétorique puisque "l'entretien d'embauche" de l'actrice pornographique passe par une soumission obligatoire. Rocco attrape le crucifix que porte la jeune femme, et le presse contre sa langue, puis il enfonce deux doigts au fond de sa gorge, le tout filmé en gros plan (fig. 22). Ces derniers fabriquent une forme de violence pornographique, via la pénétration invasive d'un orifice, tout en contournant la potentielle censure du *money shot* génital traditionnel.



Fig. 22, *Rocco*

88 Soit un ratio de cinémascope, procédé d'anamorphose qui nécessite des capteurs extrêmement définis et des optiques adaptées, et très coûteuses. De telles caractéristiques ne peuvent en aucun cas convenir à l'univers du porno, quel qu'en soit le budget, au vue de la lourdeur du *workflow* et des moyens considérables que cela nécessite, pour un résultat qui n'est absolument pas recherché par de telles productions.

Le gros plan isole les parties du corps, de sorte à ce que la bouche ne soit plus constituante d'un visage, mais objet autonome fétichisé. Chloé Delaporte constate que "L'échelle des plans (dans le porno) a ainsi été pensée dans son caractère relatif aux situations quotidiennes. L'acte sexuel implique souvent un rapprochement, une intimité des corps qui bouscule cette vision habituelle de l'autre et du corps de l'autre : l'échelle est donc en partie décalée, resserrée⁸⁹". Cette proximité à échelle humaine des corps ne doit pourtant pas cacher l'enjeu des très gros plan, à savoir l'objectification, dont nous avons fait mention dans la partie précédente, qui s'accompagne d'une privation de l'identité. C'est peut-être ce que Rocco cherche inconsciemment tandis qu'il recouvre le visage de la jeune femme de ses cheveux, les lui enfonce dans la bouche et s'extasie "I love this". En vérité, le porno *hardcore*, plus que toutes les autres catégories, se nourrit de l'autonomie des organes humains, dont il teste l'élasticité, la résistance, les limites matérielles. La mise en scène est son outil : morcellement des corps, lumière crue, proximité irréaliste.

On retrouve une seconde séance de casting, qui s'impose comme la continuation et la radicalisation du principe esthétique de la précédente. Cette fois, pas d'autre caméra que celle des documentaristes, dont l'image se substitue complètement au traditionnel matériel vidéo consacré. Dans celle-ci, une actrice qui nous était jusqu'alors inconnue, se vante de pouvoir supporter une main entière au fond de sa gorge. Tandis que Rocco s'exécute, la caméra filme la scène dans un plan particulièrement long et éprouvant : durant près d'une minute, la jeune femme s'étouffe, lutte mais résiste malgré la position difficile dans laquelle elle est placée. Aucun écœurement n'émane des quelques spectateurs/acteurs du monde du porno. Rocco manifeste au contraire une curiosité anatomique profonde, désignant avec fascination la larme qui s'écoule tandis que la performeuse subit. Puis, séduit par ce potentiel d'asservissement et d'avalissement, puisque c'est de bien de cela dont il s'agit, il l'embrasse langoureusement.

La construction esthétique de ces scènes de casting contribue à maintenir l'idée d'un cycle porno, qui ne s'arrête jamais, qui déborde l'écran, et qui se poursuit longtemps après que la caméra se soit éteinte. En quelques plans, Rocco reconstruit un imaginaire du porno, dont il ne cessera de paraphraser les codes. Le documentaire

89 DELAPORTE Chloé, *art cit*, p. 202.

semble partager avec le porno cette quête de l'absolue anatomique, du corps-limite. La narration se saisit de la culture de la scène choc, non par complaisance, mais pour penser des notions consensuelles d'obscénité et de violence sexuelle. En cela, *Rocco* opère à un phénomène inverse relativement à *Il n'y a pas de rapport sexuel* : une reconstruction de l'univers pornographique.

II.2.3 La divergence des genres

La fin du documentaire *Rocco* livre ce qui est présenté comme le dernier film porno avec l'acteur vedette. Un nouveau personnage est annoncé dans la 3ème partie du film : l'actrice Kelly Stafford. Cette dernière revendique une sexualité brutale à double sens : prendre complètement le pouvoir sur son/sa partenaire ou s'abandonner intégralement à lui/elle. Rocco remarquera qu'à de nombreuses reprises, Kelly s'est montrée capricieuse, exigeante, annulant ou modifiant des scènes à sa convenance. Son emprise sur l'univers porno est pourtant totale : elle est demandée pour le dernier film de Rocco et non l'inverse. Sa position unique s'exprime pleinement dans la séquence finale du film, qui prend le parti de filmer singulièrement la dernière (s)cène de Rocco, reprenant un imaginaire religieux fort. Il est par exemple décidé que Rocco portera une croix jusqu'au lieu de sa punition. Il s'adonnera ensuite à sa pratique du sexe *hardcore* pour laquelle il est connu, avant d'être crucifié par Kelly et de subir le dévolu des trois actrices, dans une sorte de rituel d'expiation qui vise la contrition.

La séquence qui dure environ 6 minutes compile des images des coulisses, de la scène elle-même, ainsi que de l'après fin de tournage. Il est fort intéressant de la confronter à la vidéo telle qu'elle est proposée sur les plateformes pornographiques, qui porte en guise de titre *Rocco Siffredi and James Deen Dominate Sluts in Rough Oral Orgy*⁹⁰, vulgairement traduisible par « Rocco Siffredi et James Deen dominant des salopes dans une violente orgie de sexe oral ». Le titre soustrait la note d'intention originale, au profit de mots clés qui s'accorderont avec la nomenclature et la catégorisation des plateformes. Le retournement supposé du système de domination

90 C'est en tout cas la version pirate que l'on peut trouver sur la plateforme *Redtube* : <https://fr.redtube.com/4050751>. La vidéo est disponible en accès payant sur le site de Rocco Siffredi : <https://www.roccosiffredi.com/de/video/-Orgy-Oral-Worship-X-Harsh-Domination/126368>, et portant le titre suivant : *ORGY: ORAL WORSHIP X HARSH DOMINATION (ORGIE : CULTE DU SEXE ORAL ET VIOLENTE DOMINATION)*.

est dépossédé au profit du regard agressif masculin – là encore, sur la base de l'agressivité et de la punition avec les termes « salopes » et « violence ».

De la position de dominante de Kelly Stafford, la vidéo n'a retenu que deux plans de moins de 10 secondes. Le reste se compose essentiellement des sempiternels fellations et coïts (*hardcore*⁹¹) agrémentés d'une multitude de fluides corporels, en particulier la salive, que les actrices cherchent à produire en quantité, quitte à la faire sortir du plus profond de leur gorge. Les hommes imposent et les femmes disposent. Les premiers se font d'ailleurs lécher copieusement les pieds par les dernières, affirmant très clairement la symbolique hiérarchie. L'introduction des deux séquences divergent fortement : dans la vidéo pornographique, Rocco porte la croix durant quelques secondes puis, l'orgie débute. Le documentaire insiste quant à lui sur la pénibilité de la tâche, et la complexité de la mise en œuvre. Rocco se place au centre de cette chambre de la luxure – le tournage a lieu dans le château de l'entreprise *Kink*, spécialisé dans le porno SM et son accesorisation – aux murs recouvert de velours, et ornés de quelques tableaux représentant des scènes de *bondage*. Les axes de caméras des deux séquences divergent : là où le film de Thierry Demaizière s'emploie à situer l'action et s'attarde sur quelques motifs esthétiques du lieu, la vidéo relègue l'arrière-plan au purement décoratif, insistant bien davantage sur les actes sexuels. Jennifer Saul, s'appuyant sur les théories féministes, notamment celles de Catharine MacKinnon⁹², soumet l'hypothèse que la femme fait objet dans le porno, tandis que l'objet pénétrant – le vibromasseur, ou la *fucking machine* – est personnifié. Face à cette double dynamique objectification/personification, nous ajouterons au fil du visionnage de la vidéo pornographique que tout ce qui ne fait pas acte de pénétration fait en réalité objet : l'actrice, le décors, les accessoires, etc. A l'inverse, le pénis est perçu comme outil autonome personnifié, car les femmes s'en « occupent » indépendamment de son propriétaire, lui-même accesorisé – la manière dont elles regardent, caressent, et même parlent au pénis, plutôt qu'à l'homme en fait la preuve. Celui-ci est alors réduit

91 On peut identifier clairement les caractéristiques du *hardcore* par la brutalité des gestes, et la position de domination qu'incarne l'homme, se saisissant du visage de sa partenaire pour le pénétrer. On remarque également le vestiaire du porno *hardcore*, étudié en détail dans l'article *Fashionably laid : The styling of Hardcore* (2012) de Pamela Church Gibson, dont la lingerie en résille, qui révèle de manière impudique tous les atouts du corps féminin, plutôt que de les masquer ou de les soutenir.

92 « *Sex between people and things, human beings and pieces of paper, real men and unreal women* » : « *le sexe entre des personnes et des choses, des êtres humains et des morceaux de papier, des hommes réels et des femmes factices* » dans MACKINNON Catharine, *Only Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 110.

par nécessité à la violence et à la brutalité, pour récupérer une existence, et l'affirmer dans une relation qui l'exclue. Chacun recherche la reconnaissance en tant qu'être humain, mais devient inéluctablement l'outil de l'omnipotente pénétration. C'est là la différence majeure que l'on peut identifier entre les deux versions de la même scène. Le documentaire s'attache à repositionner l'humain via des gros plans, cette fois modérés, qui saisissent l'expression des hardeurs et hardeuses. Il en émane alors une sorte d'énergie sexuelle qui retrouve de manière subreptice une certaine vérité de l'acte sexuel.

Nous avons tenté de montrer selon quelles modalités la représentation dite pornographique peut porter un discours sur elle-même et sur la sexualité en général. Le phénomène de migration des images que nous continuons d'explorer se manifeste ici dans ce que nous avons appelé le sexe pensant. Il s'agit désormais de se demander comment questionner l'image sexuelle, dans ce qu'elle véhicule peut-être de plus extrême, visuellement comme symboliquement, selon des critères éthiques.

PARTIE III

Du pornographique
esth-éthique : y a-t-il des
représentations limites ?

III.1 DANS LA DOULEUR ET LE BLASPHEME, OU COMMENT LE CINÉMA DE LARS VON TRIER OSCILLE ENTRE PENSÉE POLITIQUE ET PROVOCATION

III.1.1 *Nymphomaniac* et la justice

En 2013, les sorties respectives de *Nymphomaniac* vol. I et vol. II deux accumulent les polémiques à force de recours, de coupes, et de versions différentes. Le 1^{er} Janvier, le premier volet, assorti d'une interdiction aux mineurs de moins de 12 ans, connaît une exploitation discrète dans le circuit art et essai. Le film réunit difficilement 10 000 spectateurs lors de sa première journée dans l'Hexagone, et ne figure donc pas dans les succès au box-office sur la scène nationale. Les chiffres français comme étranger viennent d'ailleurs corroborer l'impact limité du film dans les circuits de distribution. Force est de constater que l'ampleur de la polémique n'atteint donc pas celle des entrées. En effet, moins d'une semaine après sa sortie officielle, le film est visé par un recours à l'initiative de l'association promouvoir, déjà responsable de plusieurs durcissements en matière d'interdiction de films à caractère sexuel. Le Ministère de la culture, cherchant à éviter la polémique, statue alors en urgence pour une interdiction aux moins de 16 ans, et interdit de même le vol. II aux mineurs. Cette dernière, qui vise un film sorti de surcroît dans une version expurgée, comme le précédent, enfonce un peu plus le couteau dans la plaie pour faire de l'aventure érotique de Joe un échec économique cuisant.

Les difficultés se poursuivent lors de la sortie – cette fois confidentielle, et réservée aux festivals – des versions longues, pensées à l'origine comme un seul film de 5h30. Un nouveau recours vise donc les deux versions, réclamant cette fois le retrait définitif des visas des deux films ; soit leur interdiction de diffusion en salle. Rappelons que l'exploitation des deux versions était déjà restreinte au seul festival de Venise. L'affaire se poursuit donc jusqu'au 12 juillet 2016, date à laquelle la version longue du volume deux conserve son interdiction aux moins de 18 ans sur décision du tribunal administratif, tandis que le volume un se voit privé indéfiniment de visa. Sans toutefois justifier catégoriquement les résultats décevants des deux œuvres au box office, le durcissement progressif des interdictions de *Nymphomaniac* vol. I et II a de toute

évidence nui à une exploitation en circuit art et essai déjà traditionnellement laborieuse.

L'affaire vient donc confirmer l'impuissance des instances de contrôle et de classification depuis le CNC, dont les décisions ont été systématiquement contestées et infirmées, jusqu'au Ministère de la culture éconduit par une association moraliste véhiculant des valeurs judéo-chrétienne et son avocat jouant sur les subtilités de quelques lois imprécises (qui ont, depuis, été légèrement réformées, comme nous l'avons vu dans l'introduction). Une seule question semble pertinente au regard de la complexité, l'acharnement et la longueur des affaires qui ont accompagné (et desservi) la sortie du dernier film de Lars Von Trier : le contenu ou le message véhiculé justifiait-il un tel acharnement légal ? Ou, pour simplifier, *Nymphomaniac* pose-t-il un véritable problème éthique ?

III.1.2 Identifier le mal

A la fin du vol. 1 de *Nymphomaniac*, Joe perd toute sensibilité sexuelle. Trop plein de sollicitations ou de frustrations, le film n'en dira ni n'en montrera plus. Fort de ces deux premières heures de récits, Joe a convaincu le spectateur que sa sexualité est une sorte de sixième sens, un donné maudit qui, à l'image des paraphilies reconnues par le DSM-IV-TR⁹³, ne cherche pas sa propre annihilation : « With the exception of those who are in legal trouble, most, but not all, persons with paraphilia probably do not seek treatment. Indeed, it has been argued that the impact of the mandatory reporting laws enacted for certain sexual crimes has further decreased the number of individuals seeking voluntary treatment. »⁹⁴. Durant le vol. II, Joe se retrouve d'ailleurs face à un groupe de soutien, censé aider des femmes en détresse à canaliser leurs pulsions et réguler leur sexualité. Cette scène, qui précède le dernier grand moment de *Nymphomaniac* vol. II, fait suite à un cynique entretien : une responsable des

93 Code issu du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, publié par l'association américaine de psychiatrie publié en 1952, et faisant autorité en la matière.

94 Si l'on exclut ceux qui ont des problèmes avec la justice, la plupart des personnes atteintes de paraphilies, mais pas toutes, ne cherchent probablement pas à être soignées. En effet, certains ont affirmé que l'impact de certaines réformes sur les lois régissant les crimes sexuels a diminué le nombre d'individu recherchant sciemment un traitement. SALEH Fabien et MARTIN MALIN H., « Paraphilias: Clinical and Forensic Considerations », *Psychiatric Times*, 2007 (<http://www.psychiatrictimes.com/forensic-psychiatry/paraphilias-clinical-and-forensic-considerations>).

ressources humaines rapporte les plaintes qu'elle a reçu de femmes trompées par leurs maris sur le lieu de travail. L'issue de cette thérapie conduira le personnage à envelopper toutes les formes vaguement phalliques de son appartement, se libérer d'éventuelles sollicitations extérieures (téléphone, fenêtres) et recouvrir consciencieusement les quelques miroirs. Ceux-ci projettent inévitablement l'image de soi qui en l'occurrence est systématiquement associée à l'auto-sexualité. C'est que le motif du miroir chez Lars Von Trier, plutôt que de révéler un espace mimétique déréalisant voir schizophrène⁹⁵, comme une couche plus profonde de fiction, de la diégèse dans la diégèse, révèle la vérité. J'en veux pour preuve l'apparition de Lars Von Trier lui-même, en train de cadrer, dans le seul miroir de l'appartement de Seligman, scène volontairement intégrée dans la *director's cut* ; ou encore la surface réfléchissante du métal poli qui permettra à Joe d'observer le fœtus sortir de son vagin, tandis que le personnel soignant procède à son (dans le film, premier) avortement. Le miroir révèle donc, à tel point que Joe, qui amorçait d'abord un discours de complaisance vis à vis du consensus et du communément admis sera troublée par une vision – quasi religieuse, et nous aurons à y revenir – d'elle-même, enfant, dans un miroir miraculeusement placé à quelques mètres de l'espace dans lequel elle se tient. Le changement de discours est alors radical et devant un public interdit, Joe s'exprime en ces termes : « [...] Dans cette société, vous incarnez la police morale, qui se donne pour devoir d'éradiquer mon obscénité de la surface de la terre, afin que la bourgeoisie n'ait pas la nausée. [...] Je suis bien une nymphomane, et j'aime beaucoup cet aspect de moi. » Cette séquence revêt bien évidemment un caractère méta-fictionnelle, qui s'adresse de manière prémonitoire aux éventuels censeurs. C'est là peut-être toute la force politique du discours de Lars Von Trier : il affirme en effet que Joe est dans le vrai lorsqu'elle respecte ses propres principes, qu'elle est dans le vrai lorsqu'elle se révolte contre la morale bourgeoise, qu'elle n'est, enfin, véritable que lorsqu'elle est pure transgression.

95 Fonction dont Roger Caillois avait eu l'intuition dans *the edge of surrealism* (2003) à propos du stade du miroir de Lacan, stade durant lequel le nourrisson (entre 6 et 18 mois) se reconnaît face à un miroir et fait l'expérience de son corps à un âge où il n'en a pas conscience.

Dans la scène, l'insistance dont elle fait preuve à décrire son « problème » avec le terme de nymphomane ne doit pourtant pas être réduit à une simple provocation vis à vis de la thérapeute, et donc des censeurs. C'est aussi de rigueur toute médicale dont il s'agit : on ne saurait en effet cacher au patient son diagnostic. L'exemple n'est pas marginal : Joe se lance durant le volume deux dans un récit détaillé et minutieux de la manière dont elle procède à son propre avortement, à l'aide d'un cintre et d'aiguilles de différentes tailles. La violence de ces propos conduit Seligman au dégoût, ce qui sera pour Joe l'occasion de faire une réflexion sur l'homme qui se déresponsabilise de l'acte de procréation, en cherchant à s'en épargner les conséquences. Citons encore la rationalisation scientifique de la lubrification de Joe face au corps inerte de son père, qui s'est finalement éteint après plusieurs heures de calvaire – dans le chapitre nommé *Delirium*, l'occasion d'une digression sur la mort de Edgar Allan Poe. Que Lars Von Trier entretienne un rapport clinique avec le concept de nymphomanie n'est d'ailleurs pas surprenant, le film contenant substantiellement l'éternel clivage science/religion. Mais c'est surtout la volonté d'exprimer les choses telles qu'elles sont qui transparaît ici : on connaît en effet le goût de Lars Von Trier pour les sujets sensibles et la manière crue dont il les aborde.

Cette invitation cinématographique, donc, parfois rigoureusement scientifique, ancrée dans un souci didactique évident, est-elle l'occasion pour LVT de revenir sur les préjugés de la « maladie » ? Rappelons peut-être la manière donc l'hyper-sexualité féminine a toujours été considérée par ces quelques mots, édifiants, de J.D.T de Bienville : « On entend par Nymphomanie un mouvement déréglé des fibres dans la partie organique de la femme. [...] Quelquefois la malade qui en est atteinte a un pied dans le précipice, sans se douter du danger. C'est un serpent qui s'est insensiblement glissé dans son cœur, heureuse si, avant d'en être mortellement blessée, elle a encore la force de se soustraire par une prompte fuite au cruel ennemi qui veut la perdre. »⁹⁶ Si cette citation est anachronique, on notera l'étrangeté de la métaphore du Serpent – comment en effet ne pas penser à la tentation biblique ? Ce recours à un imaginaire religieux n'est pas cité ici par hasard : *Nymphomaniac* est aussi le récit de l'impossibilité du rationnel, de l'incapacité inhérente aux sciences médicales à cerner et saisir chaque

96 DE BIENVILLE, *La nymphomanie ou traité de la fureur utérine*, 1771, p. 11. (l'ouvrage est aujourd'hui uniquement trouvable sur internet, les éditions antérieures étant épuisés et introuvables).

être humain dans toute sa complexité et de ne pas le réduire au diagnostic d'une compilation de comportements.⁹⁷

III.1.3 *Nymphomaniac* et l'Église d'Occident

« Perhaps the only difference between me and other people was that I've always demanded more from the sunset; more spectacular colors when the sun hit the horizon. That's perhaps my only sin. »⁹⁸ résume Joe tandis qu'elle conte misérablement les événements de sa vie qui l'ont conduit à se retrouver à terre, dans une ruelle sombre, le visage tuméfié. Cette scène de rencontre est empreinte d'une aura quasi-mystique. Seligman, dont le corps exprime une lenteur mue par la monotonie du quotidien ; Joe allongée dans une position quasi-chrétienne sur un pavé à la texture glacé ; la bruine qui se métamorphose silencieusement en une fine couche de neige qui vient recouvrir les toits alentour ; la pesanteur et l'exposition particulièrement sombre qui semblent moquer les « more spectacular colors » de Joe. Seligman, après un détour inattendu se décide à tendre la main à la femme étendue. Cette convergence improbable, qui ne paraît pourtant en rien fortuite, semble déterminée par un sens qui dépasse le physiologique. Le tout se présente comme événement prédestiné, guidé par une force inconnue qui parcourt le long-métrage. Un instinct, une force invisible ou un appel inconscient qui conduit Joe à évoquer son histoire à l'aune d'une forme de spiritualité. Le récit est en effet ponctué de hasards (déterminés) et de visions pseudo-religieuses derrière lesquelles le réel est présenté comme un ensemble de scènes qui tournent et s'imbriquent selon un schéma quasi-mystique. Joe parle ainsi d'apparitions, de hasards, de perception au-delà de la perception, d'âme et de péchés. Si Lars Von Trier sollicite un imaginaire catholique – figures canonisées, saints, icônes, et églises – il se confond toutefois avec la vision de Seligman lorsque celui-ci explique : « que le concept de religion est intéressant, comme celui de sexualité. Mais vous ne me verrez à

97 La comorbidité et les diagnostics dits différentiels de la psychiatrie sont notamment mis en cause : des catégorisations perméables qui rendent les diagnostics pluriels et brouillons. En résulte une incapacité chronique à englober la multiplicité des comportements, troubles et maladies mentales qui peuvent caractériser un individu plutôt qu'un ensemble. Source : DEMAZEUX, S., « Les catégories psychiatriques sont-elles dépassées ? », *Psychiatr Sci Hum Neurosci*, N°6, p. 17-25, 2008 (<https://doi.org/10.1007/s11836-008-0049-z>).

98 Peut-être la seule différence qui existe entre moi et les autres est que j'en demandais toujours davantage après le coucher de soleil ; des couleurs plus spectaculaires quand le soleil touche l'horizon. C'est peut-être là mon seul péché.

genoux devant aucun des deux ». Cette occurrence a ceci de particulier qu'elle associe sexualité et religion comme deux concepts de nature similaire, contrairement à Joe qui opposait les deux par le biais du concept de péché. « Mea Vulva, Mea Maxima Vulva » sera d'ailleurs scandé inlassablement, parodie évidente du « *mea culpa* » biblique : un groupe de femmes, dont Joe et B., sa meilleur amie sont les leaders, se réunissent et récitent des préceptes moquant ouvertement le schéma (catholique) du couple et de la procréation. Le caractère profane de la scène confine au satanique lorsque se fait entendre une quinte diminuée, jouée en arrière-plan. En effet, le triton ou quinte diminuée, jugé trop dissonant à l'oreille fut banni de la musique de la fin du Moyen-âge et surnommé « *Diabolus in Musica* ». Cette tonalité est encore aujourd'hui peu répandue, et connotée inévitablement avec le mal, voire le diabolique⁹⁹. Nous allons voir qu'il s'agit pas de l'unique référence satanique ou blasphématoire des deux œuvres.

Cette mythologie biblique transgressée se poursuit dans la vision de Joe, alors jeune enfant tandis qu'elle connaît son premier orgasme. Lors d'une excursion scolaire, elle s'isole volontairement, et une plongée absolue la révèle allongée, raidie, sur une végétation à l'aspect soyeuse – une référence directe à la scène de thérapie dans *Antichrist* (2009), de Lars Von Trier également, dans laquelle « elle », incarnée à nouveau par Charlotte Gainsbourg, est allongée dans une position analogue tandis qu'elle se confronte à ses peurs. Cet effet palimpseste n'est pas innocent : le personnage d'*Antichrist* est une femme castratrice, qui déborde d'une sexualité morbide. Cette scène d'extase en devenir, donc, est illuminée en son centre par un halo blanc qui frôle la surexposition. La jeune fille apparaît comme une figure angélique, vêtue invariablement de blanc et de rouge. Sa respiration haletante prend bientôt le dessus sur l'espace sonore, envahi par le souffle du vent. Elle se met soudainement à léviter, plongée dans un intense plaisir. La structure géométrique de la scène se poursuit par un bref plan d'ensemble, parallèle au sol, qui nous permet d'apprécier la distance grandissante entre la jeune fille et l'herbe. Le choix d'une longue focale écrase progressivement la profondeur de champ, ce qui a pour effet de renforcer le caractère abstrait des motifs dessinés par l'herbe, qui deviennent alors pareil à des aplats. La

99 Source : PRUVOST Céline, « Orfeo 9 : de Tito Schipa Jr. : une réécriture polymorphe du mythe », *Cahiers d'études romanes*, 27 | 2013, 259-279.

disparition des contrastes, concomitante avec la progression de l'exposition, concourent à un effet de filtre blanc, qui voile la scène : l'expérience extatique est encore expérience mystique – expérience dont la science échouera à comprendre les tenants, en la décrivant comme une crise d'épilepsie. Et c'est alors que le halo laisse apparaître deux icônes, à la présence évanescente, et qui entourent la scène en train de disparaître, touchée par une lumière surnaturelle. L'icône de droite (fig. 23) est habillée de violet et de rouge écarlate, et parée de bijoux en or et de perles. Elle porte un calice dans la main et se tient sur un animal, rappelant le taureau. L'icône de gauche (fig. 24) est habillée d'une tunique issue de l'antiquité romaine, recouverte d'un voile qui laisse apparaître des cheveux ondulés. Elle porte un bébé dans ses bras. Les deux femmes ne sont autres que Valeria Messalina, la « putain impériale », et la Grande Prostituée de Babylone, telles qu'elles sont représentées en sculpture et en peinture (cf figures 23 et 24). La scène devient alors une version blasphématoire de la transfiguration de Jésus sur la montagne, épisode sacré de la bible dont voici un extrait : « 28. Jésus prit avec lui Pierre, Jean et Jacques, et il monta sur la montagne pour prier. 29. Pendant qu'il priait, l'aspect de son visage changea et son vêtement devint d'une blancheur éclatante. 30. Et voici que deux hommes s'entretenaient avec lui : c'étaient Moïse et Élie ; 31. Apparaissant dans la gloire, ils parlaient de son prochain départ qui allait s'accomplir à Jérusalem. 32. Pierre et ses compagnons étaient accablés de sommeil mais, restés éveillés, ils virent la gloire de Jésus et les deux hommes qui étaient avec lui. »¹⁰⁰ Mais cet épisode n'est pas non plus sans rappeler la transverbération de St Thérèse D'avila.



¹⁰⁰ *La Bible Segond 21*, Genève, Société Biblique de Genève, 2007, Luc 9.28 – 9.32, p. 670.

Fig. 23, *Valeria Messalina with her son Britannicus*, Marbre, Paris, Musée du Louvre, 1224.

Fig. 24, BURGKMAIR Hans, *La Putain de Babylone, se tenant sur la bête à sept têtes et dix cornes*. Tiré d'une série de 21 sculpture sur bois représentant l'apocalypse et à destination de la traduction de Martin Luther du Nouveau Testament, 1523

En effet, Sainte Thérèse D'Avila – à ne pas confondre avec Sainte Thérèse de Lisieux, canonisée en 1923, qui a donné son nom à bien des établissements d'ordres religieux – décrit dans son autobiographie, intitulé *le livre de la vie* un évènement mystique, daté de 1560 : « J'apercevais près de moi, du côté gauche, un ange sous une forme corporelle. [...] il n'était point grand, mais petit et très beau ; à son visage enflammé, on reconnaissait un de ces esprits d'une très haute hiérarchie, qui semblent n'être que flamme et amour. [...] Je voyais dans les mains de cet ange un long dard qui était d'or, et dont la pointe en fer avait à l'extrémité un peu de feu. De temps en temps il le plongeait, me semblait-il, au travers de mon cœur, et l'enfonçait jusqu'aux entrailles ; en le retirant, il paraissait me les emporter avec ce dard, et me laissait tout, embrasée d'amour de Dieu. » Puis, plus loin : « La douleur de cette blessure était si vive, qu'elle m'arrachait ces gémissements dont je parlais tout à l'heure : mais si excessive était la suavité que me causait cette extrême douleur, que je ne pouvais ni en désirer la fin, ni trouver de bonheur hors de Dieu. Ce n'est pas une souffrance corporelle, mais toute spirituelle, quoique le corps ne laisse pas d'y participer un peu, et même à un haut degré. Il existe alors entre l'âme et Dieu un commerce d'amour ineffablement suave. [...] Les jours où je me trouvais dans cet état, j'étais comme hors de moi ; j'aurais voulu ne rien voir, ne point parler, mais m'absorber délicieusement dans ma peine, que je considérais comme une gloire bien supérieure à toutes les gloires créées »¹⁰¹. D'aucun ont ainsi considéré le champ lexical comme éminemment sexuel : « suavité », « gémissements », ou la manière dont le « dard » de l'ange pénètre Sainte Thérèse dans une douleur extatique. C'est ainsi que cette transverbération donna lieu à une représentation du Bernin qui apporte rétrospectivement peut-être davantage de doute quant à la sexualisation de l'évènement.

101 D'AVILA Thérèse, *Livre de la vie*, Paris, Folio, 2015, coll. « Folio Classique », Chapitre 29.



**Fig. 25, BERNINI Gian Lorenzo, *L'extase de Sainte Thérèse*,
Sculpture en marbre, Chapelle Cornaro de l'église Santa
Maria Della Vittoria, 1650**

L'extase de Sainte Thérèse (fig. 25), daté des années 1650, est un savant mélange d'architecture et de sculpture. L'écrin de la chapelle de Santa Maria Della Vittoria a été arrangé de telle sorte que la lumière du jour s'engouffre par un étroit couloir de lumière, et vient frapper les rayons dorés pour illuminer la scène. C'est la position de Sainte Thérèse, ainsi que son expression interdite qui ont amené plusieurs critiques modernes, issus de la psychanalyse, à interpréter ce moment comme celui d'une extase sexuelle plutôt que spirituelle, quoi que cette version soit vivement contestée au vu de l'époque et de son concepteur Bernini. Le personnage de Sainte Thérèse d'Avila n'est pas sans résonner avec le concept de mystique de l'amour de Eric Bidaud, terrain sur lequel j'aimerais amener le personnage de Joe, pour montrer en quoi son parcours sexuel est tracé en parallèle d'un parcours religieux, empruntant à l'imagerie du catholicisme.

III.1.4 Parcours théopathique d'une nymphomane

Dans sa correspondance avec Sigmund Freud, Romain Rolland a nommé *sentiment océanique* l'harmonie qui pouvait exister en pensée, entre l'individuel et l'universel. Si cette harmonie, psychologique et spirituelle, est décrite comme un phénomène que l'on ne saurait restreindre à la croyance religieuse, elle est toutefois garante de cette même croyance. Cette affirmation posera de multiples difficultés à Freud de son propre aveu – quelle légitimité à parler d'un sentiment ? comment analyser une sensation qui nous est inconnue et sans en faire l'expérience ?¹⁰² . Dans le chapitre I de *Malaise dans la civilisation*, Freud récusera donc le lien entre croyance et sensation océanique, au motif de l'absence de la notion de besoin religieux : « Un sentiment ne peut devenir une source d'énergie que s'il est lui-même l'expression d'un puissant besoin. »¹⁰³, besoin qui serait selon Freud motivé par : « [le] rattachement à l'état infantile de dépendance absolue, ainsi qu'à la nostalgie du père que suscite cet état, [...] ledit sentiment n'est pas simplement dû à une survivance de ces besoins infantiles, mais qu'il est entretenu de façon durable par l'angoisse ressentie par l'homme devant la prépondérance puissante du sort. »¹⁰⁴ Nous avons vu précédemment le rapport qu'entretenait Joe avec son double infantile, et la place déterminante de son expérience d'enfant sur son hyper-sexualité. Le volume un ne manquera pas d'appuyer l'attachement primordial qui unissait Joe avec son père dont découlait une complicité qui appuyait l'absence de la figure maternelle. Il est notamment en jeu dans le chapitre « Delirium » qui voit le père, en soin palliatif, basculer dans la folie, avant de sombrer définitivement au côté de sa fille qui l'accompagnera jusqu'au bout. Quant à la « prépondérance puissante du sort », elle semble parcourir les coïncidences et les visions qui jalonnent la vie de Joe. Faut-il en conclure que la spiritualité du personnage, qui semble désormais acquise, n'est motivée que par le besoin et ne relève donc pas d'un véritable parcours spirituel, comme un condamné qui se convertirait durant les quelques heures qui précèdent son exécution ? Non car ce serait passer à côté de la principale transgression sur laquelle *Nymphomaniac* se repose.

102 Source : conférence prononcée par Henri Vermorel à Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2007, et retranscrite ici : https://www.association-romainrolland.org/image_etudes/PDF/etude18.pdf

103 FREUD Sigmund, *Le malaise dans la civilisation*, Paris, Points, 2010, p. 14.

104 *Ibid*, p. 14.

Nymphomaniac n'est de fait pas le récit de la souffrance et de l'expiation par la confession. *Nymphomaniac* est le récit de la recherche de la souffrance, du plaisir de la souffrance. Le sentiment spirituel, la force naturelle qui régit les événements ne sont en aucun cas la preuve d'un père bienveillant qui guiderait le personnage jusqu'à l'homme qui saura la sauver. Il est au contraire le garant ironique de la violence, de la souffrance, et mène Joe au-delà de ses convictions de femme, de mère, d'être humain à la recherche de l'outrage absolu, paroxysme de l'expérience extatique. « [...] le sadique nie la nature ainsi que son propre moi »¹⁰⁵ affirme Deleuze tandis qu'il infirme le lien potentiel entre Sade et Sacher-Masoch, contenu dans le terme sado-masochisme. Le sadique nie la nature au point de rechercher la destruction de la cellule familiale – voir Uma Thurman en femme et mère désespérée se prêter à un exercice dérangeant de confrontation entre Joe (la maîtresse), les enfants dans le désarroi, et l'homme qui vient de la quitter après quinze ans de vie commune. Cette destruction a donc des conséquences, qui se répercuteront certainement à l'avenir, et bien au-delà de l'acte de mal originel (ici, l'adultère). Les sadiques « rêvent d'un crime universel et impersonnel ou, comme dit Clairwil, d'un crime « dont l'effet perpétuel agit, même quand je n'agisais plus, en sorte qu'il n'y eût pas un seul instant de ma vie où même en dormant, je ne fusse cause d'un désordre quelconque ». »¹⁰⁶ La transgression s'inscrit tout à fait dans la définition deleuzienne du sadisme : Joe cherche sciemment à détruire et à être détruite. Il y a l'Éros, le Thanatos et ce que Deleuze nomme « *l'instinct de mort* », ou le Thanatos à l'état pur. Chaque acte de destruction s'inscrit dans un dessein destructif plus grand : Joe séduit et encourage P. pour la pervertir. Elle l'éduque dans un souci de perpétuation : il s'agira pour P. de poursuivre l'entreprise du mal, de répercuter et répéter cet enseignement à l'infini.

Le masochisme, rappelle Deleuze, a pour caractère fondamental le contrat, qui « [...] apparaît comme la forme idéale et la condition nécessaire pour la relation amoureuse. » et renouvelle l'idée selon laquelle « l'esclavage même repose sur un pacte »¹⁰⁷. La victime masochiste a donc anticipé les modalités de sa soumission, et n'est tenue qu'en apparence à la volonté de celui qui la soumet. Nul contrat, pour Joe,

105 DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, coll.

« reprise », p. 25.

106 *Ibid*, p. 26.

107 *Ibid*, p. 66-67.

durant le chapitre 6 « l'église d'Orient et l'église d'Occident » avec K., nom de l'homme qu'elle choisit pour déchirer définitivement son rapport au corps, à la famille, à l'humanité. La démarche même de Joe est nihiliste : elle avoue ne cautionner en aucun cas les « affaires » de K., et c'est à l'encontre d'elle-même qu'elle s'accroche à l'idée de le voir. Il y a l'antichambre, lieu de l'humiliation, lieu de rencontres obligatoires entre les patientes de K. Il y a le rituel, qu'il convient toutefois de ne pas confondre avec le contrat : le contrat fige et retarde, le rituel perpétue. Il y a la salle des opérations, désespérément vide, parce que la violence se passe ici de l'accessoire – cuir, chaînes, lit et rouges écarlate. De la gifle à la lacération, pas de hiérarchie. Joe est assise au milieu de l'antichambre, et doit lutter contre son instinct pour rester détendue face aux violents coups qu'elle reçoit au visage. Joe est placée dans la position la plus inconfortable qui soit, attachée à un divan, la jupe relevée, et elle est fouettée en cadence. Joe tresse rigoureusement l'instrument qui est destiné à déchirer la chair de ses fesses. En effet, si l'on devait confronter *Nymphomaniac* à l'imaginaire cinématographique du sadisme et du masochisme on pourrait parler de néantisation esthétique. Le geste de mise en scène est toujours brutal, hérité du *Dogme 95* : caméra épauled, recadrage sec, objectif collé au personnage mise à mal par un spectateur dans l'excès de présence – le même excès qui était en jeu dans l'esthétique très différente de Philippe Grandrieux.

Quid du sentiment religieux dans cette représentation systématisée de la violence ? Tandis qu'elle tente d'expliquer à Seligman la nature de sa relation avec K., Joe se risque à une analogie. Le récit de la passion du Christ est lui-même empli d'une violence rare, minutieusement orchestrée pour en amplifier le sadisme : le châtement de Rome, et les 39 coups de fouets, cadencés par séries de 3, la longue marche de Jésus portant sa croix, et coiffé d'une couronne d'épines, puis la crucifixion. Joe semble alors chercher à équilibrer le récit de ses sévices corporels, en leur donnant un but spirituel. Puisque sa nymphomanie semble être une version détournée de la foi, une croyance dans sa sexualité envers et contre tous, il semble alors possible de voir en Joe la figure de la mystique, telle que la décrit Eric Bidaud. Dans son approche psychanalytique de la mystique, celui-ci écrit : « Il semble que les mystiques à ce stade ne cherchent pour elles-mêmes aucune jouissance mais qu'elles se rêvent bien

plutôt, à travers abaissements et humiliations, comme objets de la jouissance de l'Autre. »¹⁰⁸ Le détour par la psychanalyse nous apprend en effet que la recherche de la jouissance est autant valable pour la mystique de l'amour que pour la mystique religieuse. La première se donne à « l'Autre », la seconde se donne à Dieu – ce qui soulève par ailleurs la question du lien ténu qui existe entre « l'Autre » et Dieu. Les deux mystiques sont alors deux versions d'un même état, d'une même croyance. Joe réunit ses expériences sexuelles et ses expériences spirituelles comme une seule et même expérience – et le terme théopathique, ou extase religieuse semble tout indiqué. Sa quête de sexualité, qu'elle avait, rappelons-le, perdu au début du volume deux, devient quête spirituelle ou quête de Dieu. Si K. représente l'incarnation de cette quête, il en tire bien un plaisir confidentiel, qui ne se trahit peut-être que dans l'acharnement dont il fait preuve à exécuter sa mission. De plus, cette quête déborde le cadre familial : Joe sacrifie son compagnon et son propre enfant – « À l'extrême, il y va de la nécessité de s'avilir aux yeux de l'entourage pour y gagner leur haine ou leur mépris »¹⁰⁹. Cette quête prend fin lors de l'ultime sanction, la punition de Rome, qui fait jaillir le sang et la jouissance : « Il y va de cette noce comme de toutes ; le corps est marqué ici d'incroyables modifications, se décharnant, ou se révélant par le sang (qu'on pense aux sanguinolences de la stigmatisation). »¹¹⁰. Les marques du fouet qui strient les fesses de la victime tournent bientôt au rouge sang, quelques instants avant que la chair ne rompe et s'ouvre. K., en maître rigoureux, avait expliqué précédemment que c'est la qualité de chaque nœud, redoublé avec précision en quelques points équidistants, qui faisait la force de pénétration et de déchirement du chat à neuf queues. Et la vue de cette peau martyrisée trouve évidemment sa puissance représentative dans « le modèle du Christ souffrant le martyr sur sa croix pour l'amour du Père, qui permet la mise en scène du corps souffrant comme corps de jouissance. »¹¹¹

108 BIDAUD Eric, « Mystique, sexualité et vérité », *Figures de la psychanalyse*, 2002, n°7, p. 149.

109 *Ibid*, p. 150.

110 *Ibid*, p. 152.

111 *Ibid*, p. 152.

III.1.5 Une atteinte aux mœurs ?

Durant le chapitre final de *Nymphomaniac*, Joe se reconvertit dans l'extorsion de fonds, un travail qui semble en cohérence avec l'éventail de ses compétences – des compétences qui lui avaient ironiquement nui tout au long du film. Lors de l'une de ses excursions nocturnes, elle se retrouve face à un homme qui lui résiste, et lui échappe. Cet homme d'âge mûr reste en effet insensible à la menace physique, ainsi qu'à la destruction de ses biens. En professionnelle accomplie, Joe se lance dans une recherche approfondie de ses fantasmes, en narrant quelques scénettes aux fétichismes variées. C'est à la seule mention d'un parc pour enfant que l'homme lui adresse un regard désemparé mais, malgré ses suppliques, le récit se poursuit. A la fin de l'anecdote, qui se conclut sur un acte sexuel potentiel entre l'homme et le jeune garçon, Joe réalise une fellation qui ne manque pas d'interpeller Seligman. Cet échange permet au film de discuter la question de la pédophilie dans la société. Le film pose alors la question suivante : faut-il en effet blâmer ce qui est reconnu en tant que maladie mentale en supposant qu'aucune victime n'a eu à en souffrir ? Ou plus généralement existe-t-il des crimes en pensée ? – notion que l'Église a tenté d'inculquer à travers la confession. Joe répondra que dès l'instant où l'homme a manifesté cette profonde souffrance à l'écoute de son récit, elle s'est reconnue en lui. Elle a lu dans son visage – visage qui est le foyer de la dignité et de la morale humaine, comme nous l'a enseigné Levinas¹¹² – la même solitude à laquelle sa sexualité la condamnée. Ce discours est source de divisions dans les débats qui entourent la pédophilie : pour les uns, expliquer serait rationaliser, pour les autres, ce serait justifier voir pardonner¹¹³. Ceci n'est qu'un exemple parmi les nombreux qui illustrent la manière dont Lars Von Trier aborde frontalement des sujets de société difficiles. La filmographie de Lars Von Trier est parcourue de questions de mœurs souvent polémiques au regard des débats bien souvent édulcorés qui sont traditionnellement exposés dans les médias : la maladie mentale, la peine de mort, le deuil, la hiérarchie sociale, l'avortement, entre autres.

112 « Ce visage de l'autre, sans recours, sans sécurité, exposé à mon regard dans sa faiblesse et sa mortalité est aussi celui qui m'ordonne : « Tu ne tueras point ». » LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 91.

113 Voir à ce sujet *Are all men pedophiles ?* (2012) de Jan-Willem Breure

Il y a donc deux versants au cinéma de Lars Von Trier : d'un côté le politique, qui pose un discours radical sur le contemporain, de l'autre un esprit de provocation envers les instances religieuses et sociétales – voir la place de la bourgeoisie dans *Les idiots* (1998) ou *Mélanolia* (2011), par exemple. Ce double registre parfois paradoxal était déjà présent dans le manifeste du *Dogme 95*, qui avait d'abord pour objectif de « purifier » le cinéma tout en se moquant de l'industrie – Hollywood, en première ligne – cinématographique.

Poser la question de l'éthique sur le cinéma de Lars Von Trier revient à se demander si les questions abordées – religion et sexualité, maladie mentale et sexualité, justice et sexualité sont présentes uniquement dans le but de choquer ou si elle représente un véritable discours politique destiné à éveiller le spectateur. La représentation de la sexualité fait problème, de même que le discours posé sur elle. Ainsi, le plaisir sexuel comme fin, l'algolagnie, la double pénétration, les orgies ne sont-elles que les tenants d'un seul phénomène qui continu de se déradicaliser – ou faut-il percevoir la diversité des pratiques et le plaisir recherché dans *Nymphomaniac* ou ailleurs comme une aberration, de ce fait l'interdire, comme le voudrait les moralistes des temps moderne ? Ici, faut-il embrasser la politique sadienne de la douleur des plaisirs et du plaisir de la douleur, ou renier les deux comme l'a longtemps été l'œuvre du marquis ?

Norbert Campagna dans son article *Nature ou dignité : quel critère pour l'éthique sexuelle ?* propose à ce propos de positionner des facteurs qui encadrent la diversité sexuelle. Il pense alors deux notions comme les garants d'une forme de morale sexuelle : la dignité et le consentement. Il voit donc comme seule limite le respect de soi (mais que doit-on comprendre par là?) et le respect d'autrui. « Ni le docteur angélique, ni le divin marquis »¹¹⁴ conclut-il, en s'efforçant de trouver un compromis entre l'acte sexuel « subi » à des fins de procréations et « l'anarchisme sexuel effréné », dont il fait la critique. Proposer une application de cette doctrine au film de Lars Von Trier semble difficile. Si la violence sexuelle du parcours n'est désormais plus à prouver, excédant parfois l'individuel pour aller vers la destruction de l'institutionnel – et on comprend parfaitement la notion d'anarchie ici – dans une optique toute sadienne, il ne faut pas oublier ce que le film positionne comme manque. « *The secret ingredient*

114 CAMPAGNA Norbert, « Nature ou Dignité : quelle critère pour l'éthique sexuelle ? », *Revue d'éthique et de théologie morale*, vol. 261, no. HS, 2010, p. 184.

of sex is love. »¹¹⁵ souffle B. à l'oreille de Joe avant de quitter le rassemblement pseudo-sataniste du volume un. Et si l'instinct nymphomane de Joe la pousse souvent au mal, elle s'accroche néanmoins à son amour de jeunesse, puisque son récit est structuré autour des séparations et de ses retrouvailles avec Jérôme. Mesure et contre-mesure donc.

Le débat de la commission de classification, qui avait abouti en défaveur de l'interdiction stricte au mineur du film, et qui avait finalement été débouté en justice par l'association promouvoir, faisait bel et bien état de la difficulté d'aborder la sexualité d'un point de vue éthique. Voici un extrait du rapport sur le film, dont l'intégralité se trouve en annexe (C) : « Certains membres de la commission ont jugé que ces scènes en particulier portaient atteinte à la dignité humaine ce qui me semble être une erreur, car ces pratiques, bien entendu volontaires en tous cas dans ce film, ne portent en aucun cas atteinte à la dignité humaine et font tout simplement partie de la sexualité en général. Nous sommes dans le contexte du choix d'une personne de se soumettre à de mauvais traitements dans un cadre rigoureux et il n'y a pas d'ambiguïté à ce niveau dans le film.»¹¹⁶

115 L'ingrédient secret du sexe, c'est l'amour.

116 Rapport d'activité de la Commission et des comités de classification des œuvres cinématographiques du 1er janvier 2013 au 31 décembre 2015, p. 34.

III.2 LE SPECTATEUR VICTIME DES IMAGES DE HANEKE

III.2.1 De la dignité humaine

Dans *Benny's Video* (1992), le jeune protagoniste amalgamait sa vie quotidienne avec sa fascination pour la violence, au point d'éliminer sa jeune amoureuse comme un porc dans un abattoir. Dans *le Ruban Blanc* (2009), un groupe d'enfant se livrait à un rituel punitif de torture en réaction aux frustrations et aux vices cristallisés par un village protestant. Dans *Funny Games* (1998), deux jeunes trompaient leur ennui en martyrisant des familles choisies au hasard, avant d'en éliminer tous les membres. Dans *Caché* (2005), un vieil algérien s'égorgeait devant son demi-frère par vengeance, face à un passé qui révélait racisme et injustice. "Tous mes films parlent de violence" affirme Michael Haneke, une lecture indiscutable lorsque l'on se penche sur l'intégralité de sa filmographie. La violence de ses thématiques heurtent délibérément le spectateur, bien que la mise en scène contourne bien souvent la censure par un usage régulier du hors champ. Stéphane Delorme, qui défend à propos de l'œuvre d'Haneke la thèse d'un « cinéma de Salaud », compare *Mickael* (2011) de Markus Schleinzer, et Kathrin Resetarits à Haneke en ces termes : « [...] comme dans le cinéma de Haneke, il s'agit de banaliser le mal en faisant bien attention à ne pas montrer les scènes un petit peu compliquées, à les laisser hors-champs en faisant passer ça pour de la pudeur alors qu'on voit bien que c'est cela qui l'émoustille.»¹¹⁷. Ce qui est pointé du doigt n'est pas tant l'usage exceptionnel du hors champ¹¹⁸, qui évite la complaisance de certaines scènes, mais la systématisation des schémas de violence qui gravite autour de ce dispositif de mise en scène, parmi d'autres. Le spectateur est alors poussé à projeter ses angoisses et ses peurs issues du monde réel et à construire une violence sortie de son imaginaire.

Si *La pianiste* (2000) s'inscrit dans cette recherche de la violence, le film aborde avant tout des problématiques liées de sexualité. Il faut donc se demander dans quelle

117 On retrouve ces questions dans un article des inrocks : <https://www.lesinrocks.com/2015/07/02/cinema/michael-haneke-fait-il-des-films-de-salands-11758146/>

118 A ce propos, l'ellipse n'est pas à amalgamer avec le hors champ dans sa signification, car si l'image nous est souvent épargnée chez Haneke, il n'en demeure pas moins que le temps n'est pas discontinu : le coup de fusil qui s'abat sur la victime, le fouettement de l'air de la badine envahissent l'espace sonore du hors champ. De la même manière que les films de Haneke sont construits autour de la violence, la bande son met en exergue l'horreur venue des cris et des actes qui les suscitent.

mesure le film nous parle de violence par le biais des questions de mœurs qui le traversent. Il me semble que c'est la notion de dignité humaine qui est ici pertinente pour répondre à cette question. Et justement quelle est-elle cette notion de dignité humaine, lorsqu'il s'agit de représentation ? A-t-elle encore un sens quant tout ou presque a déjà été montré au cinéma ?

La définition kantienne de dignité humaine positionne le concept comme central dans le fondement de la société occidentale. « La moralité, ainsi que l'humanité en tant que capable de moralité, c'est donc là ce qui seule a de la dignité. »¹¹⁹. Kant lie ici la notion avec celle de morale : pour qu'un être puisse prétendre à la dignité, il faudra qu'il puisse se comporter selon un ensemble de règles supérieures qui déterminent ce qui peut être considéré comme bien ou mal, juste ou injuste. Il prête toutefois la qualité de moralité au genre humain en général comme en témoigne Zivia Klein dans son ouvrage *La Notion de dignité humaine dans la pensée de Kant et de Pascal* (1968): « Réduites à une seule proposition, toutes ces citations peuvent être formulées ainsi : homo noumenon = personne = fin en soi, en vertu de la législation autonome = moralité. »¹²⁰ Par extension, une œuvre pourrait prétendre respecter la dignité humaine à condition qu'elle ne rabaisse pas l'individu en tant qu'être humain. Mais que cela signifie-t-il en matière de représentation ? Une œuvre qui s'attaquerait à la dignité de ses personnages s'attaquerait-elle par extension à toute l'humanité ? Il faut bien admettre que ce que l'on peut accepter de voir au cinéma n'est évidemment pas corrélé avec notre vision de la société. Il est pourtant des choses que nous ne souhaitons pas voir au cinéma, en fonction de notre degré de tolérance. Ce n'est pas que l'on a peur de notre réaction, et de la possible influence que pourrait exercer de telles images. C'est plutôt parce que l'on est prêt jusqu'à un certain point à voir nos convictions sur la dignité humaine bafouées. Il faudrait donc se demander s'il y a des œuvres fondamentalement amORAles, comme le suggère une partie de la critique à propos de celles de Michael Haneke, en excluant toutes considérations envers de potentielles conséquences que l'on sait – Laurent Jullier l'a bien montré dans son ouvrage *Interdit aux moins de 18 ans* (2008) – fort discutable.

119 KANT Emmanuel, *Métaphysique de mœurs*, Paris, Flammarion, 1994, p. 113.

120 KLEIN Zivia, *La Notion de dignité humaine dans la pensée de Kant et de Pascal*, Paris, Vrin, 1968, p. 24.

III.2.2 Le froid et le cruel

"Dites moi, la froideur, cela vous dit quelque chose ?" Erika exalte de sa position de force. La froideur, elle n'a jamais connu que cela. Son emploi du temps est structuré entre l'ennui des leçons de piano, la frustration d'une vie médiocre, et l'aliénation d'un foyer austère et anxiogène. Erika a passé la quarantaine, mais partage son appartement, sa chambre, et son lit avec sa mère. Les deux vivent dans l'espoir irrationnel d'un meilleur lieu de vie, plus grand, où chacune retrouverait son intimité: une idée qui leur permet de se voiler la face quant à leur véritable relation, l'appartement modeste qu'elles occupent étant également pourvu de deux chambres. Cet espoir ne manque pas de constituer une barrière de plus au bonheur d'Erika. Lorsque, lassée par le poids lancinant de l'existence – une constante dans l'embourgeoisement dont Haneke s'évertue à pointer les failles et les vices – la pianiste se laisse aller à quelques achats de vêtements, une habitude présentée par sa mère comme obsessionnelle. Cette dernière instaure donc une pression psychologique et verbale qui mène, comme souvent à la violence. Dans cet environnement familial restreint – aucune réelle trace du père, sinon des mensonges discrètement disséminés dans quelques allusions – le malaise est permanent: il rode dans l'alcoolisme maladroitement masquée de la vieille femme, dans les coups de fils incessants qu'elle passe aux secrétaires du conservatoire afin de suivre méticuleusement le quotidien de sa fille. Au travail, elle instaure elle même un territoire artistique cloisonné et imperméable, dans lequel elle s'approprie les compositeurs Schubert et Schumann. Tout interprète qui tentera de s'emparer de son "domaine" sera aussitôt vu comme un rival, à l'instar de l'une des jeunes élèves qui en fera les frais. Par conséquent, tout franchissement de territoire sera donc vue comme une agression ou une tentative d'usurpation. La mère ne manque d'ailleurs pas d'entretenir cette jalousie: lorsqu' Erika constate en toute bonne foi les qualités interprétatives de son élève sur Schubert, la mère lui répond "Schubert c'est ton domaine. Ne sois pas maladroite, Erika". Cette position de pouvoir ne manque pas de fragiliser le rapport d'Erika à autrui : elle s'applique en conséquence à creuser systématiquement un écart avec les autres professeurs, par sa dureté et sa méchanceté. Lors d'une répétition générale avec une

élève que l'on sait particulièrement fragile psychologiquement, elle s'emploie à saboter définitivement la carrière de la jeune femme en versant du vert pilé dans les poches de son manteau. *La pianiste*, c'est donc une histoire de froideur et de cruauté, pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Gilles Deleuze sur Sacher Masoch. Ces considérations sont le point de départ de la sexualité morbide et auto-punitive de la pianiste. Ce que nous essayons de montrer, c'est que cette sexualité s'appuie sur un certain nombre de normes issues du masochisme, que Deleuze a théorisé, et qui s'oppose à la violence sexuelle sadique de *Nymphomaniac* étudiée précédemment.

L'auto-mutilation. Dans une scène centrale de *La pianiste*, elle se livre à ce qui constitue le quotidien de sa sexualité: elle sort religieusement un mouchoir qui enveloppe manifestement un petit objet. Tandis qu'elle le déballe minutieusement, on remarque qu'il s'agit d'une lame de rasoir. La précaution avec laquelle l'objet a été enveloppé, caché du monde extérieur positionne la relation d'intimité qu'elle entretient avec lui. Là où une lame de rasoir quelconque serait laissé à la vue (de sa mère) dans la salle de bain, Erika conserve le paquet dans son sac à main. Il se substitue de ce point de vue à l'objet sexuel. Erika s'installe dans sa baignoire et positionne un miroir entre ses jambes, destiné à observer son sexe, qu'elle ne touchera toutefois jamais. C'est la trace de sang qui coule le long de la paroi blanche qui révèle au spectateur ce qu'elle est en train d'accomplir. Erika punit son sexe de femme, et punit, semble-t-il, ses propres désirs. Le climat de la scène est comme souvent chez Haneke particulièrement froid. Il s'agit d'un plan séquence, introduit par un mouvement panoramique de suivi, qui appuie la fixité du dispositif. Le spectateur est placé en tant que témoin immobile, témoin malgré lui. L'univers sonore est tout à fait dépouillé, ponctué par le faible bruissement des vêtements qui frottent sur la peau. La nudité du personnage n'est en aucun cas révélée, et la scène est dépourvue d'une quelconque forme d'érotisation. Haneke semble distiller dans cette séquence une sorte d'anti-sexualité, au sens d'une sexualité annihilée, déshumanisée par son atmosphère glaciale. Toujours du froid.

Le contrat. Lorsqu'Erika décide d'entamer une relation avec Walter Klemer, elle lui refuse d'abord tout ce qui pourrait construire une quelconque intimité. Rien ne pourra

en effet être entrepris sans l'élaboration d'un contrat. Ce n'est toutefois pas un contrat à double sens, puisque les conditions ne sont rédigées que par l'un des deux partis, via des lettres qui doivent être remises puis lues ultérieurement. Klemer devra en effet prendre le temps d'en lire scrupuleusement tous les détails, mais n'y consentira que oralement. Le contrat encadre l'administration des sévices mais n'en atténue pas la violence, car, comme le rappelle Deleuze : « On remarquera déjà que dans la mesure où le masochiste fait sortir la loi du contrat, il ne cherche pas à adoucir, mais au contraire souligne l'extrême sévérité de la loi. »¹²¹. On pourra en effet en juger par cet extrait, lu à haute voix par Klemer dans la chambre d'Erika, en lieu et place du rapport sexuel : « [...] Au contraire, si je t'implore, resserre les cordes s'il te plaît. Ajuste la ceinture d'au moins deux ou trois crans, plus c'est serré, mieux c'est. Et en plus, enfonce moi dans la bouche des vieux bas que j'aurai préparé. Enfonce les si forts que je ne puisse plus émettre le moindre son. Ensuite, enlève moi le bâillon s'il te plaît, et assis toi sur ma figure et donne moi des coups de poings dans l'estomac pour m'obliger à mettre ma langue dans ton derrière. » Tout y est méticuleusement décrit, selon un ordre précis, ritualisant complètement la « scène » masochiste, puisque c'est véritablement de cela dont il s'agit : « Le contrat masochiste, par la loi qu'il instaure, nous précipite donc dans des rites. Le masochiste est obsédé, le rite est son activité même dans la mesure où il représente l'élément dans lequel la réalité est phantasmée. »¹²². Ces descriptions obscènes font hors champ chez Haneke. Il y a la chambre, barricadée par l'amour pour éviter l'intrusion impromptu de la mère. Il y a Erika qui rentre de sa journée de travail, et Walter qui l'a suivi pour assouvir son désir : toutes les conditions sont réunies pour le passage à l'acte. C'est pourtant une scène de sexe manquée à laquelle on assiste, tandis que la tension – sexuelle mais non moins anxiogène – monte. On est projeté dans l'univers masochiste, plutôt que d'assister à son actualisation. Il nous vient alors à l'esprit l'assertion de « cinéma de salaud » dirigée contre le cinéaste : la relation sexuelle, d'une obscénité inégalée, est le point d'acmé de cette scène de chambre, et si elle n'a jamais lieu, c'est précisément pour garantir son extrême obscénité – soit ce qui est hors scène.

121 DELEUZE Gilles, *op cit*, p. 80.

122 *Ibid*, p. 82.

Le suspens. Lorsque vient le temps de consommer l'acte, toujours le froid prime. Erika et Walter se retrouve dans les toilettes du conservatoire, après que ce dernier est forcée leurs confrontations. Erika consent à le masturber, debout, au milieu de la pièce. La caméra garde des distances, de sorte à ce qu'aucune atmosphère intime ne viennent perturber la mécanique du geste. Le blanc de la pièce accentue la dimension clinique du geste – correspondant au « désir d'observation scientifique »¹²³. Erika refuse tout baiser, tout contact autres que celui de sa main avec le pénis de Walter. Elle le prend finalement dans sa bouche, après les nombreuses contestations de celui-ci sur la brutalité de ses gestes et la négation de toute proximité. Lorsqu'il s'apprête à jouir, elle s'interrompt toutefois. « J'ai plus envie de toucher ça maintenant » prétexte-t-elle d'abord, avant de lui interdire de finir en se masturbant : « vous êtes stupide, vous gâchez tout. ». Ce que Walter gâche, c'est la dénégation du plaisir, son infinie suspension, flattant l'idéal masochiste. « Bien plus, le processus de dénégation masochiste va si loin qu'il porte sur le plaisir sexuel en tant que tel : retardé au maximum, le plaisir est frappé d'une dénégation qui permet au masochiste, au moment même où il l'éprouve, d'en dénier la réalité [...] »¹²⁴. Ici, le processus est inverse puisque c'est Walter qui subit la dénégation du plaisir de la part de Erika. Mais cette dernière ne se substitue pas pour autant à la figure sadique du masochiste – différente de la figure sadique du sadisme, chez Deleuze. Elle ne fait qu'ordonner les processus esthétiques masochistes, les mettre en image pour les conjurer. Erika vit en effet dans les projections qu'elle construit de sa sexualité, comme nous allons le voir un peu plus loin : c'est donc l'image de Walter, au bord de l'annihilation du désir – puisque l'orgasme marque l'apogée mais aussi la fin du désir pour l'homme – et dans ce lieu à la blancheur anesthésiée de toute atmosphère sexuelle, qui était recherchée.

La sentimentalité. Deleuze voit cependant dans la froideur masochiste un cocon dans lequel celui-ci protège une sentimentalité exacerbée d'une part, mais qui ne projette pas moins de sévérité et de colère que le sadisme à l'extérieur¹²⁵. Cette sentimentalité potentielle ne s'exprime clairement pas dans le monde du travail, dans

123 *Ibid*, p. 31.

124 *Ibid*, p. 31.

125 *Ibid*, p. 46.

lequel, nous l'avons vu, Erika est d'une cruauté sans pareil. Elle semble pourtant transparente dans la relation qu'elle entretient avec sa mère: conflictuelle mais particulièrement forte. Lorsque les deux femmes se disputent violemment, Erika fond finalement en larme avant de se réconcilier. Tandis qu'elle ré-apprend à aimer la figure masculine, elle se jette un soir sur sa mère, s'empare de ses poignées, et tente de l'embrasser. Cette tentative désespérée n'est autre que le rejet du masque de froideur et de logique qu'elle maintient en toute circonstance, et qui se révèle logiquement la nuit. Mark Chapman identifie un autre moment dans laquelle cette sentimentalité semble en jeu, dans un échange cette fois, à savoir : "[...] in the scene prior to Walter's first lesson where he inelegantly reveals his love for her, declaring, "I've had you stuck on my mind like a nut on a bolt." Erika's reply of "stop lying," as opposed to, say, "that's inappropriate" or "stop this nonsense" is disarmingly curious considering her glacial manner earlier in the film. It is startling because her exterior severity suddenly verges toward innocence."¹²⁶¹²⁷. Cette sentimentalité discrète culmine dans un final où Erika, abandonnée par un Klemer las de ses désirs masochistes (ses désirs à elle), se crève littéralement le cœur d'un coup de poignard, avant de repartir dans un plan séquence d'une égale froideur que le reste du film.

III.2.3 De l'intrusion de saynètes pornographiques

Haneke confiait dans une interview aux Cahiers du cinéma : « Le film est toujours un contrat, un pacte, entre le réalisateur et le spectateur, qui porte sur la croyance ou la non-croyance. J'essaie de faire croire à cette histoire, mais je sais que le spectateur est manipulé (lui aussi le sait). Je le manipule et ensuite je le repousse, lui donnant ainsi la possibilité de comprendre qu'il ne s'agit que d'un film. Mais ensuite je le séduis de nouveau pour le ramener dans l'histoire. Je procède ainsi plusieurs fois dans le film. Grâce à cette méthode je lui donne le sentiment de savoir ce que c'est d'être séduit et

126 CHAPMAN Mark, « La pianiste : Michael Haneke's aesthetic of disavowal », *Bright Lights*, 2011, URL = [<http://brightlightsfilm.com/la-pianiste-michael-hanekes-aesthetic-of-disavowal/#.WuyMp4iFOiN>], consulté le 22/03/2018

127 [...] dans la scène qui précède la première leçon de Walter, dans laquelle il déclare de manière inélégante son amour pour elle "vous êtes vissé dans ma tête comme un écrou sur un boulon". La réponse d'Erika, "arrêtez de mentir" et non "arrêtez cette mascarade" ou "c'est inapproprié", est étrangement déstabilisante au vu de la froideur dont elle fait preuve au cours du reste du film. C'est déroutant, car son apparente sévérité confine soudainement à l'innocence.

manipulé. Je le manipule afin qu'il devienne autonome.»¹²⁸ Qu'en est-il du consentement du spectateur ? Le film est un contrat dont le spectateur n'a pas tous les termes : pour pouvoir pleinement consentir, il faudrait pouvoir apprécier en amont les divers tenants, et les valider. Or si le public peut se faire une vague idée de ce qu'il s'apprête à voir par le biais du *parergon*¹²⁹ du film, les scènes susceptibles de blesser sa moralité lui seront systématiquement cachées, pour des raisons évidentes – protection du public auquel le film n'est pas destiné, culture du spoiler, etc. En exagérant peut-être le pouvoir de l'image sur le spectateur, l'on pourrait tout à fait affirmer que le cinéma n'est pas un crime sans victime. Et le « crime » du film de Haneke, c'est précisément la pornographie.

Si ce mémoire s'est attaché jusqu'ici à positionner une frontière perméable entre le cinéma et la pornographie en dépit des différences de nature quantitatives et qualitatives qui existent au sein de la grande diversité des œuvres, il restait toutefois à aborder la question de la translation directe des images pornographiques. *La pianiste* figure en effet dans la courte liste des longs-métrages qui ont intégré des éléments pornographiques extérieurs à la diégèse, au sens où ils ne se confondent pas avec les rapports sexuels des personnages qui la constituent. Interroger ce phénomène semble solliciter des questions nouvelles, qui, dans une certaine mesure, sont analogues à celle de l'utilisation d'une image d'archive : c'est avant tout une affaire de distance et de proximité. Soit un spectateur lambda qui s'installe devant *la pianiste* : il accepte en l'espèce le contrat que nous avons évoqué dans l'introduction: il va être confronté à des images plus ou moins difficiles, qu'il aura pu anticiper selon la classification du film, l'histoire, les thèmes abordés habituellement par le cinéaste, les éléments promotionnels, et éventuellement les critiques. Il y a toutefois des limites à chacun de ces éléments entourant l'œuvre, pour les raisons que nous avons évoquées. Sauf exception, la présence de scénettes pornographiques échappera fatalement au spectateur avant d'avoir visionné le film: il y sera confronté au dépourvu. On observera alors trois tendances majoritaires face à ces images: les uns estimeront qu'elles sont parfaitement justifiées par la narration ou par l'esthétique de l'ensemble, les autres se sentiront dédouanés par leur statut de spectateur impuissant, assimilant ou rejetant les

128 Cahiers du cinéma, n° 520.

129 Concept hérité de Kant et repris par Derrida pour qualifier le cadre, ce qui est autour de l'œuvre.

images à leurs guises, les derniers se sentiront trahis par cette intrusion contre nature d'images qu'ils pensaient à mille lieux de celles qui sont attendues dans ledit film.

Si monde esthétique pornographique il y a, on peut également lui opposer l'idée d'un univers du porno, essentiellement masculin et pourvu d'une image particulièrement sordide. C'est en tout cas ce que semble affirmer Haneke tandis qu'il prépare la scène d'intrusion – nous l'appellerons ainsi en référence au caractère inattendu de telles images pour le spectateur non préparé. Dans le film, la pianiste sort de sa répétition, et se rend dans ce qui s'apparente à un centre commercial pourvu de diverses galeries, lieu public par excellence. Elle pousse sans hésiter les portes vitrées mais teintées, affublées d'un simple encart rouge sur lequel on peut lire "*Kein Zutritt für Jugendliche unter 18 Jahren*" (fig. 26), littéralement "accès interdit aux jeunes de moins de 18 ans". "D'un mystérieux velours rouge, le rideau marque le seuil de l'interdit, du caché, du honteux. Protégeant l'intérieur du regard extérieur autant qu'il invite l'extérieur à le franchir, le rideau sert à la fois de cache aux désirs des uns et d'écran où se projettent les fantasmes des autres."¹³⁰. Ici, pas de mystérieux rideaux rouges, pas d'appel au désir secret. A la place, des revues et des DVDs sont alignés à la manière d'un supermarché (fig. 27) – l'objet de consommation au service du marché de l'amour, marché traditionnellement masculin qui est, sinon hostile, incrédule face au personnage de Erika. Cette dernière est vêtue d'un manteau beige droit et tombant et un sac en cuir et porte sur elle la décence, la pudeur et une droiture qui semble le vestige d'une tradition bourgeoise. Son entrée provoque donc une rupture dans ce monde, et les regards, adressés par la caissière et les quelques hommes qui patientent devant les cabines, ne manquent pas de traduire une certaine gêne. La caméra, qui semble située du côté d'Erika, nous positionne en tant que spectateur comme vecteur de cette gêne. Nous sommes l'élément perturbateur, venu regarder un film dit "d'art et essai", et de fait, pas à notre place dans ce *love shop*¹³¹.

130 Issu du dossier d'enquête de Jonathan Palumbo, département scénario à la FEMIS.

131 L'appellation plus "glamour" que *sex shop*, tend à se démocratiser depuis quelques années.



Fig. 26 et 27, *La Pianiste*

Les devantures des cabines vidéos – lieu faussement intime destinés à soulager les pulsions éveillées par l'exposition systématisée de la chair (féminine) en direct – sont pourvues de silhouettes de femmes sveltes, en dessous, qui adressent encore clairement ces lieux à la clientèle masculine. La dialectique actuelle/virtuelle semble s'exprimer dans un simple paradoxe. Deux individus en train d'échanger sur les produits du magasin aperçoivent Erika qui tombe sur des portes de cabines fermées (donc occupées). L'un d'eux lance d'abord des regards surpris face à cette présence étrangère, puis laisse aller son regard sur le corps de cette femme en quelques instants. Sans spéculer sur le potentiel érotique de cette présence féminine réelle, l'homme revient immédiatement aux produits, manifestement plus séduit par la virtualisation du corps féminin – qui ne porte pas de visage, sur les cabines. Il y a bien sûr dans ces corps exposés et dans ces regards aguicheurs une garantie d'anonymat sécurisante : l'actrice porno est consentante de manière inhérente, elle est facile, immédiatement accessible et consommable. Les regards convergent finalement vers Erika. Les trois hommes échangent des sourires complices et moqueurs en la désignant d'un geste de la tête, ce qui affirme clairement l'image que l'industrie véhicule: il y a les femmes en tant qu'individu et la femme pornographique virtuelle, cette dernière étant immédiatement reconnaissable par l'homme-consommateur.

Erika pénètre dans la cabine et s'installe. Durant toute la scène, l'on peut entendre de manière extra-diégétique le trio en mi bémol majeur op 100 de Schubert, issue de la séquence qui précédait, dans laquelle trois professeurs du conservatoire, dont Erika,

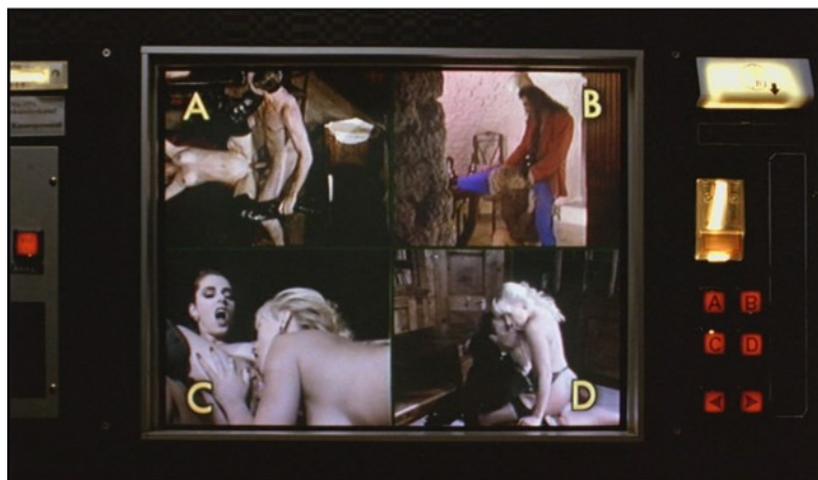


Fig. 28, La Pianiste

répétaient *l'Andante con moto*, à ce moment là interne à la diégèse. Les gémissements caractéristiques du porno prennent peu à peu le pas sur la musique classique qui s'effacent finalement. Les scènes sont diffusées sur un petit écran de télévision pourvu d'un monnayeur à pièce, et de rares commandes qui permettent de passer d'une page à l'autre et de sélectionner l'image A, B, C ou D. Un *split screen* révèle un aperçu de ces scénettes *hardcore* (fig. 28). On retrouve un échantillon des fantasmes masculins "classiques" du porno: fellations passionnées, relations lesbiennes, pénétrations rapides et frénétiques.

Erika arrête toutefois son choix sur une scène particulièrement significative (fig. 29). Dans celle-ci, l'homme est debout face à sa partenaire allongée sur le dos, sur une table en bois. Elle lui administre donc une fellation dans une position visiblement assez inconfortable, tandis qu'il lui caresse les seins. L'image marque un rapport de pouvoir clair: toute la position s'articule autour de la stimulation masculine. Il est debout tandis qu'elle est allongée; il a une vue plongeante sur sa poitrine tandis qu'elle a la tête à l'envers; elle porte des bas et un haut qui soulignent explicitement la nudité du reste du corps tandis qu'il est dévêtu.

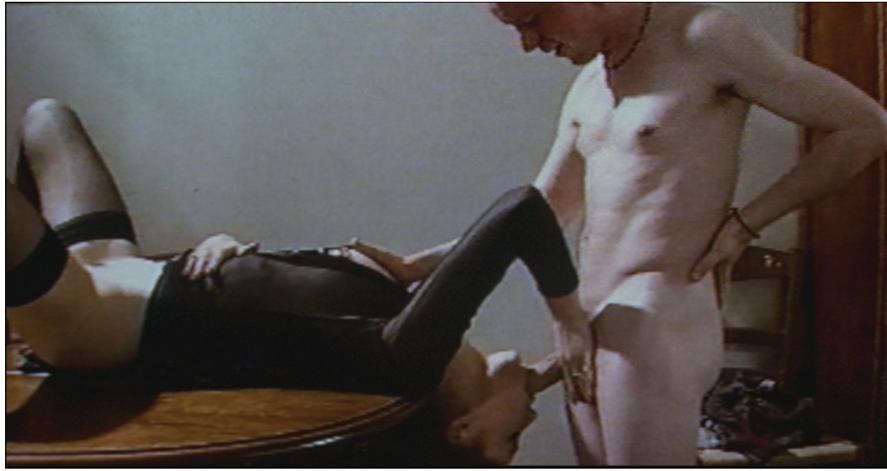


Fig. 29, La Pianiste

Ce choix n'est pas le fruit du hasard, comme nous le révèlent les quelques secondes qui suivent : Erika ramasse un mouchoir usagé dans une corbeille prévue à cette effet, et le colle à son nez et à sa bouche. Il est à noter qu'elle n'a pas enlevé ses gants, le mouchoir étant véhicule d'objet délaissé, répugnant par excellence: trop sale pour ses mains de pianiste mais conforme à son désir de femme-déchet. Elle ne se touche pas, et identifie son désir à la femme dominée, dont le plaisir est nié. Elle fait par ailleurs le choix du silence : la bande sonore de la saynète est quasiment absente contrairement à ce que laissé présager les autres.

III.2.4 Le spectateur déclenché

Que faire alors de telles images, sinon de s'en débarrasser comme des kleenex usagés ? Que signifie donc cette violence dans laquelle Erika se complaît, cette sexualité morbide qui nous est livrée de manière explicite voire graphique, comme on vient de le voir ? Car malgré les possibilités qu'offre la mise en scène pour éluder l'image pornographique¹³², Haneke fait cette fois le choix de montrer. Nul ne pourra invoquer le hors-champ « de salaud » pour dénoncer l'amoralité de la scène car ici, il n'y a que le champ pornographique et le contre-champ pornographique. Est-ce que toute représentation de violence sexuelle doit être nécessairement considérée comme

132 Dans son article sur l'analyse filmique à l'épreuve du film pornographique, Chloé Laporte rappelle que : "On peut considérer que la représentation de l'acte sexuel dans le cinéma non-porno passe principalement par [...] le recours au hors-champ: un couple s'embrasse, la tension sexuelle monte, mais la caméra se détourne pudiquement pour cadrer un élément du décor ou fragmente le cadre pour laisser "hors champ" la représentation concrète de l'acte sexuel. LAPORTE Chloé, "Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de l'audiovisuel pornographique" in GAUDIN Antoine (dir.) et al, *Théorème 28 : Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 205.

contraire à l'éthique, dans la mesure, peut-être où elle bafoue la notion de dignité humaine ? La dignité humaine est par exemple source de méfiance de la part de Ruwen Ogién : « Certains admettent franchement que, pour eux, il y a des choses que nous ne devons pas faire (pratiques sadomasochistes, échangeisme, exhibitionnisme, prostitution, mère porteuse, vente d'organes, etc.), même si nous y consentons (quel que soit le sens exact donné à cette idée), même si elles ne causent aucun préjudice physique ou psychologique à d'autres que soi-même, même si elles sont seulement sources de curiosité, d'excitation, de plaisir. Pourquoi? Parce qu'une «valeur» supérieure, transcendant nos volontés, l'interdit. Parce que ce serait contraire à la «dignité humaine». »¹³³ Ces "choses que nous ne devons pas faire" sont l'objet de critique du sociologue qui voit dans les arguments des défenseurs de ces valeurs supérieures et abstraites un ensemble de contradictions et de moralisme.

A défaut de trancher la question de l'éthique face aux images de Haneke, l'on peut affirmer une chose. Que le contrat que nous avons tacitement accepté – celui d'être manipulé, voir secoué – est rempli. Comme le suggère Laurent Jullier à propos de l'image pornographique : "sa vision déclenche l'activation de processus perceptivo-cognitifs particuliers. On n'est pas forcément excité [...] mais il se passe quelque chose." ¹³⁴ C'est peut-être ce quelque chose, qui résiste, qui demeure insaisissable, qui est important: qu'il s'agisse d'écœurement ou de fascination, ou bien encore d'une perception nuancée, quelque part entre l'un et l'autre, le spectateur est déclenché par ces images. C'est tout le potentiel indéterminable de ce déclenchement qui rend vain toute tentative de soumettre une telle séquence à un quelconque jugement éthique : toute image cherche à susciter quelque chose chez le spectateur, au-delà de sa valeur relative à la continuité narrative. Je veux dire par là qu'en dépit des questions que peut soulever la présence d'une scène pornographique, issue du porno, dans un long-métrage, et bien qu'elle s'adresse sans aucun doute à quelque chose de primitif, l'image n'est pas gratuite.

133 OGIEN Ruwen, « L'incohérence des critiques des morales du consentement », *Cahiers de recherche sociologique*, n. 43, 2007, p. 136.

134 JULLIER Laurent, "L'écran rose: l'image pornographique une image déplacée ?", *Esprit*, 2003, p. 132.

III.3 DES SCÈNES QUI FRANCHISSENT LA LIMITE

III.3.1 De la morale comme limite ?

Qu'est-ce que la morale sexuelle d'aujourd'hui ? Considérant qu'un mouvement de pensée cinématographique, à défaut de dédouaner une image sexuelle de sa violence, peut rationaliser ou justifier. Que l'esthétique peut-être porteuse d'une image pornographique au-delà de sa fonction de monstration. Qu'aucun outil ne peut assumer de fonction normative ou moralisante selon des critères objectifs. Il faut donc non pas se demander ce qui est ou n'est pas morale dans la représentation sexuelle, mais ce qui peut-être perçue comme tel. Je vois deux moments qui pourrait franchir les limites de la tolérance conventionnée en matière de représentation.

Le premier concerne la pratique elle-même. La société occidentale a montré une ouverture certaine envers des pratiques autrefois marginalisées telles que le sado-masochisme, comme l'atteste les récents succès de la trilogie *Cinquante Nuances* au cinéma. La teneur romanesque de l'ensemble ainsi que la présence de ressorts sécurisants (la notion de famille, le contrat, le mariage) ont eu raison des rapports de soumission et de domination qu'instaurent la saga, qui, au passage, déborde l'intimité sexuelle pour aller vers le contrôle monétisé et financier. Ainsi, comme nous le suggérons dans l'introduction, le cinéma a rationalisé le sado-masochisme dans une iconographie glamour et fantasmagique et l'a rendu accessible. A tel point que la commission de classification a d'abord statué en faveur d'une autorisation du dernier volet pour tous les publics, assorti d'un simple avertissement, avant d'être rattrapée par la cour d'appel de Paris, à la faveur d'une nouvelle action de l'association promouvoir le 15 mars 2018. Toutes les pratiques ne sont toutefois pas concernées par cette rationalisation : le sado-masochisme jouit sans doute d'une imagerie pleine de variations, suggérant ainsi l'idée qu'il y aurait des formes de SM acceptable dans la mesure où elles relèvent du jeu « bon enfant ». Il semble en revanche bien plus difficile de faire « avaler » des relations d'ordres scatologiques ou zoophiles, quelque soit la manière dont on les enrobe. Les unes relèvent du mauvais goût, et déclenchent des réactions de dégoût – tous les fluides corporels ne se valent pas – les autres touchent au contre-nature, qui est peut-être encore plus mal perçu. Il me semble que cela

clarifie au moins un point : sera considéré comme amoral sexuellement ce que le cinéma n'a pas trouvé le moyen de rationaliser ou n'est pas en mesure de rationaliser.

Le second moment sollicite la notion de consentement. Daniel Borillo, dans son chapitre intitulé *Liberté érotique et exception sexuelle*, rappelle que « [...] en principe, tout acte sexuel accompli entre adultes consentants doit être considéré comme légitime. »¹³⁵. Il semble que les jalons de la morale sexuelle occidentale repose en effet sur la notion de consentement, comme légitimation de l'acte sexuel, là où la morale religieuse lui substituait autrefois la notion de reproduction. L'idée du consentement n'en est pas pour autant immuable comme en témoigne les nombreux débats qui ont animé les médias après les scandales révélés par l'affaire Weinstein. Elle est en effet à la source de bien des conflits, car il serait fort plus aisé de définir un cadre précis du consentement, qui, sans ambiguïté, pose les limites à ne pas franchir. A tout prendre, peut-être qu'il est amoral pour un film que d'oser inquiéter la notion de consentement quand celle-ci devrait revêtir un caractère universel. Il faudrait alors tenter de définir les modalités de cette oscillation dangereuse. De plus, il y a la question épineuse du consentement dans le consentement : consentir à une relation sexuelle n'est pas nécessairement consentir à tous les désirs de son partenaire. La relation sexuelle normale et saine telle que le fantasme le monde occidental repose sur un dialogue, qui définit jusqu' où le « jeu » peut aller. Tout scénario (mutuellement consenti) qui positionnerai l'un des partenaires dans un rapport de pouvoir face à l'autre annihile pourtant instantanément le dialogue : qu'est-ce qui relève du jeu, qu'est-ce qui dépasse l'admissible ? La complexité de cette question mène alors à l'utilisation de stratagème qui encadre la relation : le « *safe word* », mot simpliste qui indique que le partenaire a atteint sa limite et ne souhaite pas poursuivre l'expérience. Plus artificielle, l'application Néerlandaise *Legal Fling* qui propose d'établir un contrat (plus ou moins) légal dans lequel chacun annonce ce qu'il est prêt à expérimenter, et ce qu'il refuse catégoriquement. Ruwen Ogien propose que « dans la mesure où les partenaires d'une relation sexuelle cherchent, en principe, à se donner mutuellement plutôt du plaisir que de la peine, même lorsqu'ils se livrent aux jeux sadomasochistes les plus audacieux, et même s'il leur arrive parfois, dans l'enthousiasme, de se causer mutuellement des dommages, la question du consentement ne devrait, en principe,

135 BORILLO Daniel, *La liberté sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 38.

pas se poser. Elle ne se pose en effet sérieusement qu'en cas de dommages. »¹³⁶. Il affirme donc à priori l'enjeu de la relation sexuelle consentie comme un dédouanement de la notion de consentement, à l'exception des dommages occasionnés dans ce cadre. Il se garde en revanche de définir ces dommages, que l'on suppose autant de nature physique que psychologique. L'éthique minimale qu'il développe repose donc sur 3 principes qu'il énonce comme suit : « 1. Neutralité à l'égard des conceptions de la vie bonne ou, dans la version que je propose, principe d'indifférence morale du rapport à soi-même; 2. Principe de non-nuisance à autrui (ou d'intervention limitée au cas des torts causés à autrui) ; 3. Principe d'égale considération de chacun. »¹³⁷ Ainsi donc, pas de considération morale, pas de dommage, et une considération mutuelle, que Ogien refuse de nommer consentement de peur d'interférer avec le premier principe. Mais un tel principe peut-il s'appliquer à la virtualisation de l'acte par sa représentation ? En d'autres termes, définit-il une limite de la représentation ?

Dans l'avant-propos de l'ouvrage collectif *représentations limites des corps sexuels dans l'audiovisuel contemporain* (2018), Antoine Gaudin définit la notion de représentation limite comme porteuse du clivage qui existe entre liberté d'expression et censure. Cette formulation particulièrement judicieuse, il me semble, est porteuse d'une connotation qui illustre un engagement clair : « On peut donc tout aussi bien célébrer que déplorer l'existence d'une représentation-limite, en elle-même ou en ce qu'elle constitue une « limite », justement. »¹³⁸.

Je propose ici de montrer, à travers les deux séquences qui vont suivre, comment la notion de représentation-limite se définit par un franchissement visuel ou symbolique, qui peut faire osciller les deux moments que nous avons définis.

III.3.2 Le problème du regard

Il est édifiant de voir à quel point les films de Michel Franco divisent la critique comme les spectateurs sur des questions éthiques. *Después de Lucia* (2012) s'emparait par exemple d'un phénomène régulièrement abordé dans l'actualité à savoir le

136 OGIEN Ruwen, « L'incohérence des critiques des morales du consentement », *Cahiers de recherche sociologique*, n. 43, 2007, p. 135.

137 *Ibid*, p. 139.

138 GAUDIN Antoine (dir.) et al, *op cit*, p. 8.

harcèlement scolaire. Son traitement abrupte et la systématisation du schéma de violence a conduit les uns à voir une critique réaliste et puissante, et a dégoutté les autres, criant à la complaisance. Il faut bien dire que le film accumulait des scènes de grande violence, dans lesquelles Alejandra (la jeune victime) était humiliée puis violée, nourrie de force, battue sans ménagement, dans une spirale entretenue par l'effet de groupe. Le monde adulte était quant à lui présenté comme impuissant, uniquement prompt à poursuivre ce cycle de violence, à l'image de la séquence finale dans laquelle le père de la jeune fille noyait l'un de ses camarades, désigné comme responsable.

Le cas de *Daniel y Ana* (2009) est peut-être plus épineux encore. Le film s'inspire d'un fait divers, comme cela est indiqué dès le début du film : « Basada en hechos reales. La película cuenta la historia exactamente como sucedió, únicamente fueron cambiados los nombres de los personajes. »¹³⁹ Au-delà des questions baziniennes qu'une telle affirmation soulève, on peut légitimement se demander jusqu'à quel point cet argument fonctionne comme une sorte de justification de ce qui va suivre. C'est d'autant plus vrai que le paradigme « basé sur des faits réels » est bien souvent employé par des films d'horreurs qui, dans le cas des « *ghost story* », tirent parti du crédit apporté à la diégèse pour insuffler réalisme et terreur, et dans le cas du *survival*, « excusent » ou justifient par avance la surenchère de violence dont le spectateur sera témoin. C'est ce second cas qui est ici en jeu, me semble-t-il.

Dans le film, Daniel est un jeune adolescent timide, qui, tandis qu'il découvre sa sexualité avec sa jeune copine, voit surgir les complexes de l'adolescence. Ana, sa sœur, est une jeune femme accomplie, qui s'apprête à épouser son conjoint. Le point de rupture du film arrive très tôt, dès la dixième minute du film. Les deux personnages en voiture sont agressés par deux hommes qui les kidnappent en plein rue par la menace d'un pistolet. Daniel et Ana sont en réalité les victimes d'un réseau de pornographie clandestine spécialisé dans les fantasmes de viols incestueux forcés. Le film aborde donc plusieurs tabous à la fois : le voyeurisme malsain du consommateur potentiel, la relation incestueuse et la violence sexuelle. Face à la lourdeur de ces thématiques, la question du traitement est particulièrement délicate.

139 Basé sur des événements réels. Le film raconte l'histoire exactement tel qu'elle a eu lieu, seul les noms des personnages ayant été changés.

La scène débute par l'arrivée des deux personnages dont on a bandé les yeux, dans une grande maison à la décoration épurée. La montée de marches d'escalier, déstabilisante en l'absence de repère visuelle n'est toutefois pas filmée avec une focalisation interne. Le spectateur est tout de suite mis à distance, de sorte à ce qu'aucun processus d'identification psychologique ne soit permis. Daniel et Ana sont poussés dans une pièce qui fait figure d'antichambre aux événements qui vont suivre. Ils sont dépouillés de leurs chaussures, des bijoux et leurs poches sont vidées. La phrase « ne me regardez pas » achève de construire un jeu implicite entre les personnages et le spectateur : des vues générales donnent un accès complet à la scène dès l'arrivée des personnages, tandis que la vue de ces derniers est entravée, d'abord par un foulard, puis par la menace pesante classique du criminel – « moins tu en vois, moins j'ai de raison de te tuer ». Là encore, ce contraste des visibles ne positionnent en aucun cas le spectateur du côté des victimes, pas plus qu'il ne le pousse à prendre la place des kidnappeurs. L'ensemble est d'une neutralité désarmante, non loin de la froideur de mise en scène de Haneke dont nous avons fait l'analyse précédemment. Daniel et Ana sont ensuite conduit dans une autre chambre à l'aspect tout à fait similaire à la précédente : une double fenêtre avec un cadre en bois, une porte en bois, des murs blancs, et une absence totale de mobilier, à l'exception d'un lit. Elle a cependant ceci de remarquable : du matériel de tournage est installé, manifestement prêt à l'emploi. Une caméra est ainsi posée sur un trépied, et un unique spot peu puissant, de couleur chaude (3200 k), vient agresser la température de couleur froide (5600 k et plus) issue de la fenêtre par laquelle s'engouffre la lumière du jour. Une seule couleur vive vient contraster avec la colorimétrie fade de l'ensemble : le haut de Ana, d'un rouge vif. Le caractère directionnel des sources de lumière et la répartition des couleurs concourent donc à orienter le regard vers les deux protagonistes, voir à l'imposer.



Fig. 30, *Daniel y Ana*

Daniel et Ana tournent le dos au dispositif mais également au spectateur, par le biais d'un angle de caméra de 80 degrés par rapport à l'axe de la caméra intra-diégétique (fig. 30). Leur lien fraternel nous est alors présenté via leurs cartes d'identités, ce qui a pour effet de nous substituer au spectateur-consommateur. L'on propose alors aux deux victimes un dilemme purement rhétorique qui n'est pas sans rappeler là encore celui de *funny games* (1997) de Michale Haneke, dans sa formulation simpliste mais lourde de sens¹⁴⁰ : « on vous viole puis on vous tue, ou vous couchez ensemble ? ». La persistance de ce cadre, qui par rapport à la topographie de la pièce nous positionne en tant que spectateur contre le mur du fond, impose une claustration du regard. Il n'y a pas d'arrière-plan, pas de profondeur de champ, pas de point de fuite derrière les fenêtres : nous sommes maintenus au-dedans. Le metteur en scène de cet acte contraint assène les deux frères et sœurs de consignes « déshabille le / embrasse le / masturbe le » (les mots d'ordres de la littérature pornographique selon Deleuze¹⁴¹), dont l'autorité obscène remplace la monstration explicite. Il importe dès lors peu que Ana soit tournée vers nous, de sorte à cacher les parties génitales de Daniel, l'obscénité ne se situant évidemment pas dans la génitalisation de la scène, mais dans la notion de contrainte confrontée au lien de parenté. Le deuxième moment de cette séquence nous projette cette fois dans la caméra destinée au consommateur. Daniel et Ana sont nus, allongés l'un sur l'autre sur le lit. Toutefois, la caméra se refuse à exposer le coït, qui est habilement caché par un jeu entre l'angle de la caméra et la jambe d'Ana. Cette

140 « On va parier maintenant : vous vous pariez que vous serez encore vivants demain matin à 09h00 et nous on parie que vous serez morts. »

141 DELEUZE Gilles, *op cit*, p. 17.

pudeur suggestive à ceci de troublant qu'elle refuse de céder à une forme de violence de la mise en scène. Ana enveloppe Daniel de ses bras et de ses jambes dans une intimité presque réconfortante. La lumière diffuse désormais une teinte chaude qui esthétise les corps (fig. 31).



Fig. 31, *Daniel y Ana*

Cette érotisation des corps, choisis pour leurs caractéristiques physiques (jeunesse, minceur, peau lisse), qui s'accompagne du son discret de leurs souffles à l'unisson, n'est pas fortuite. L'ensemble du film est ensuite empreint d'un caractère incestuel, tel que le décrit Paul-Claude Racamier dans son ouvrage *L'inceste et l'incestuel* (1995). « *l'incestuel, c'est un climat : un climat où souffle le vent de l'inceste* »¹⁴². Tandis qu'Ana se bat pour retrouver une existence normale, Daniel s'enfonce dans le mutisme mais développe un désir profond pour sa sœur, qui le conduira à se jeter désespérément sur elle à la fin du film. Il exercera également une sorte de vengeance jalouse contre son futur mari. Jamais plus la corporéité ne sera consommée, mais les pulsions continueront de s'exprimer en substance. Faut-il donc voir dans cette séquence une stratégie d'érotisation du viol, faisant appel au « *fantasme d'inceste fraternel [qui] est un fantasme universel, moteur de l'imaginaire social et culture* »¹⁴³ ? Il me semble ici que cette scène soulève les deux moments que nous avons suggérés précédemment. D'un côté, l'inceste est perçu par la société occidentale comme une pratique en rupture avec les lois fondamentales de la nature – en témoigne la menace

142 RACAMIER Paul-Claude, *L'inceste et l'incestuel*, Paris, Dunod, 2010, coll : « Psychismes », p. 14.

143 JAITIN, Rosa. « Clinique de l'inceste fraternel », *Le Journal des psychologues*, vol. 240, no° 7, 2006, p. 58.

constamment brandie à l'encontre des couples consanguins, du bébé difforme ou trisomique. D'autre part, si les modalités de l'évènement le catégorisent bien comme un viol, la mise en scène de son actualisation et les désirs qu'il soulève inquiètent la notion de consentement, en dédouanant notamment le fantasme interdit par le prisme de la contrainte et de la menace.

III.3.3 La théorie de la vibration

Christine Ollier, directrice artistique de la galerie des Filles du Calvaire¹⁴⁴ confie dans un entretien donné à l'éditeur Blaq Out que le travail d'Antoine d'Agata, dont elle est productrice, est une recherche permanente de la zone limite. L'expérience que l'on peut faire de l'esthétique de d'Agata se situe à la lisière de l'horreur pure, et c'est son franchissement que nous appelons la transgression. « 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.¹⁴⁵ » revient à dire qu'un cinéaste comme d'Agata contribue à maintenir une forme de limite, par quelques échappés fugaces. Car c'est en maintenant cette ligne tenue que la transgression devient visible. Cela dessine-t-il alors une forme d'éthique de la transgression, dans laquelle le spectateur identifie clairement le franchissement de la zone limite en tant que tel ?

D'une certaine manière, l'œuvre de d'Agata toute entière est le pendant supra-pornographique de celle de Grandrieux. La boucle est bouclée. *Aka ana* (2008) est un film sur lequel planent des fantômes. Celui de la transgression, celui de la misère sexuelle, celui de la destruction de soi et d'autrui. Son cinéma est d'ailleurs plongé dans un univers de la transaction des corps : ils s'échangent, se mêlent, se confondent, mais demeurent toujours fantomatiques. La fluidité du mouvement, la matérialité de la chair leur est refusée. Il n'est pas exagéré de parler de film photographique tant les images créant l'illusion du mouvement sont parfois distancées les unes des autres. Contre la fluidité, d'Agata préfère la vibration. On ne peut déconstruire l'immense labyrinthe-bordel que le cinéaste construit pour l'analyser. Il n'y a pas de séquences, pas de scènes

144 17 Rue des Filles du Calvaire, 75003 Paris

145 FOUCAULT Michel, « Préface à la transgression » (1963), *Dits et écrits*, T.1, Paris, Gallimard, 1994, p. 239.

identifiables : seulement une succession de gémissements, de corps entremêlés, de chairs tristes (« mon corps prend du plaisir, mais mon cœur reste froid », galvanisée ça et là par les pipes de crack et les seringues pleines d'héroïnes, dont le cinéaste est la première victime consommatrice. Le bras vibre lorsqu'il est serré dans la douleur et l'exaltation de l'héroïne. Le corps vibre lorsqu'il réalise une danse érotique, presque transcendante. Et le spectateur vibre lorsqu'il assiste impuissant à la terreur silencieuse et perpétuelle d'un temps présent, et simultané. Et la limite vibre également. Elle vibre lorsque le regard se pose sur le corps anorexique marquée de la putain. Elle vibre aussi lorsqu'elle regarde le monde animal plonger avec le monde humain. Elle vibre surtout, quand le visage de la putain ne réussit plus à exprimer autre chose que la douleur, quand ses gémissements ne s'amalgament plus à un potentiel plaisir. Quand les subterfuges du porno ne parviennent plus à étouffer la réalité du commerce des corps.

Que sommes-nous venus chercher ici ? Sommes-nous témoin de la transformation perverse et ô combien cruelle du corps sali, utilisé et manipulé dans son dernier stade d'objectification ? Car c'est après tout une transformation de nature esthétique à laquelle d'Agata opère : quand le corps devient objet performance, œuvre d'art malgré lui. Sommes-nous donc venus vibrer aussi ? Car la transgression est objet de partage. « [La transgression] affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel elle bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence. Mais on peut dire que cette affirmation n'a rien de positif : nul contenu ne peut la lier puisque, par définition, aucune limite ne peut la retenir. Peut-être n'est elle rien d'autre que l'affirmation du partage »¹⁴⁶. Sommes-nous alors cet être limité venu partager l'illimité de l'existence ? Cherchons-nous une forme d'empirisme de la transgression, dans le but de comprendre où se situe la frontière, et de saisir la notion même de limite ? Car comme l'analyse Diogo Sardinha à propos de Foucault : « les frontières elles-mêmes ne sont entièrement saisies qu'au moment où elles sont percées à jour et transpercées. »¹⁴⁷.

Nous les saisissons, notamment lorsque d'Agata fait percuter la marge sexuelle avec le monde animal. Un éclat de *Aka Ana* nous confronte explicitement avec le franchissement. Une prostituée effectue des vas et viens frénétiques sur un âne,

146 *Ibid*, p. 240.

147 SARDINHA Diogo, « L'éthique et les limites de la transgression », *Lignes*, vol. 17, no. 2, 2005, p. 129.

jambes écartés, probablement drogué étant donné sa posture catatonique, dans le but de n'émettre aucun mouvement brusque. Aucun gros plan ne vient faire preuve de la pénétration, mais l'image est bien là. L'angle de caméra appuie sur le grotesque de la scène : le jeu de clair-obscur ne permet pas de distinguer clairement la réalité anatomique de la scène. L'humain est un corps, parce que seul celui-ci est visible, l'animal, un visage, parce que la lumière le lui révèle ; le reste n'est qu'une masse indéterminée. Bien sûr, animaliser l'humain et humaniser l'animal n'est pas un choix anodin. Plus que de zoophilie, c'est de bestialité dont il s'agit. Ici, l'humain est bestial parce qu'il se confond avec la bête, mais surtout parce qu'il se complaît dans une animalité encore plus grande.

Le franchissement des frontières s'exprime autant dans la pratique que dans sa représentation, puisque le sexe inter-espèce est vue comme une aberration de la nature et sa représentation, comme un vice. Mais c'est bien sûr le discours sous-jacent, qui se cache en réalité derrière chaque corps dans l'œuvre de d'Agata, qui met à mal la limite. La notion de consentement en tant que telle est complètement diluée par l'environnement déliquescents. Ogien exprime très bien le paradoxe philosophique en jeu dans le consentement confronté au commerce du corps :

« [...] en un certain sens, et à l'exception de certains cas évidents de contrainte purement physique ou de dépendance matérielle absolue, nous consentons toujours aux relations que nous entretenons, parce que nous aurions toujours pu choisir de ne pas les avoir ou d'y mettre un terme, mais (qu')en un autre sens nous n'y consentons jamais authentiquement, même en cas d'accord verbal ou non verbal explicite, parce que nous sommes toujours plus ou moins contraints par les choix qui s'offrent à nous, parce que nous pouvons toujours avoir le sentiment que nous n'avons pas donné assentiment à toutes les conséquences, en principe infinies, de ce que à quoi nous avons consenti, etc. »¹⁴⁸

Cette réalité est bien sûr à confronter avec la précarité des communautés auxquels d'Agata s'intéressent – ici des réseaux de prostitution en Thaïlande. Et quoique le propos de Ogien soit de critiquer une forme de moralisme du consentement – lequel affirme que la prostituée ne peut jamais consentir complètement dans la mesure où

148 OGIEN Ruwen, « L'incohérence des critiques des morales du consentement », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 43, 2007, p. 134.

elle est mue par le besoin matériel, une manière condescendante de nier le droit de celle-ci au consentement – l'on peut affirmer ceci : la misère tiers-mondiste à laquelle d'Agata se confronte ne souffre pas une diversité des interprétations. « Je vends mon corps parce qu'il ne m'a jamais appartenu » affirmera notamment l'une des femmes interviewée dans *Atlas* (2013).

CONCLUSION

N'y a-t-il de pornographie que dans les yeux de celui qui la voit et dans la bouche de celui qui la désigne ? La migration de l'univers pornographique dans le cinéma contemporain ne se trouve en jeu que dans une dialectique présence/absence. Présence des codes, absence des images. Présence des corps, absence de génital. De l'âge du cinéma X à aujourd'hui, que reste-t-il ? Des corps-objets devenus corps-matières, des gros plan devenus des *climax* esthétiques, des systèmes de croyances qui sont peu à peu démythifiés, une curiosité anatomique pour le corps ou une fascination pour sa manipulation, une liberté de dire et d'agir, de faire parler et penser le sexe. Où est le pornographique chez Breillat, Grandrieux, Guiraudie ou Lars Von Trier ? Il est sur le corps des prostituées, avant qu'elles ne s'en libèrent, sur le sexe de la femme, avant sa métamorphose, sur l'avant-scène avant que ne tombe le rideau. Il est, parfois, là où on ne l'attend pas : « Les multiples pratiques sexuelles mettant en œuvre d'autres zones que celles génitales répondent à cette révolte des érotismes d'organes qui – pourrait-on dire – se rebellent contre la suprématie de la zone génitale : l'œil dans le voyeurisme, la peau dans le frotteurisme, l'oreille dans l'écouteurisme, etc. »¹⁴⁹, et c'est bien là le travail du pornologue que de le révéler au grand jour.

Le pornographique n'est plus aujourd'hui l'œuvre autonome, – puisqu'il est clair que le genre est tombé en désuétude – mais le fragment d'œuvre. Il est peut-être l'instant où le spectateur frémit, où il s'enfonce dans son fauteuil, saisit par une puissance esthétique qui a gardé intact le goût de l'interdit. Parce qu'il est affaire de perception, il se peut que l'on ne s'entende jamais sur ses déclencheurs. De ce point de vu, affirmer que la pornographie est une question de regard n'est pas peu dire : elle remet en cause le rôle du censeur, qui s'est donné pour mission, au choix, de protéger les enfants et les adolescents/moraliser le cinéma/s'assurer que le film trouve son public, et que les autres ne le trouvent pas.

Ce qui est certain, c'est que l'adjectif « pornographique » fait peur. La quantité d'adjectifs qui ont proliféré autour de ce terme lui colle à la peau : obscène, pervers,

149 ESTELLON Vincent, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *Champ psychosomatique*, vol. 38, no° 2, 2005, p. 156.

indécents, etc. Il se construit donc par la négation : ce qui est (ou devrait être) hors scène, ce qui tord la réalité, ce qui heurte la décence. Bien des auteurs-réalisateurs s'en défendront quoi qu'il arrive : rien de pire en effet que de voir son statut d'artiste remis en cause par des accusations qui renvoient au pire du cinéma : l'industriel, le vulgaire, l'objet de consommation. Pourtant certains revendiquent leur volonté de filmer explicitement l'acte d'amour dans l'intimité : Gaspard Noé voulait réaliser avec *Love* (2015) un film d'amour avec des scènes pornographiques, Alain Guiraudie confie dans une interview : « [...] on a coutume de ranger d'un côté la pornographie et de l'autre, les grands sentiments. Le sexe est l'une des grandes ellipses du cinéma ! Je voulais réunir les deux. »¹⁵⁰. De tels partis pris se heurtent toutefois au nouveau climat de moralisme que quelques groupes religieux réussissent à faire peser sur le cinéma français. En témoigne notamment les affiches qui revendiquent un discours contre la censure depuis quelques années :

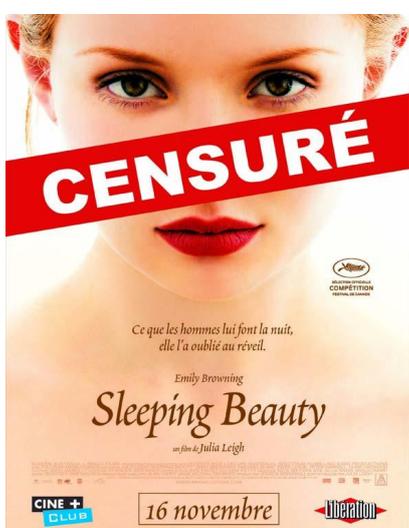


Fig. 32, *Sleeping Beauty*,
affiche originale

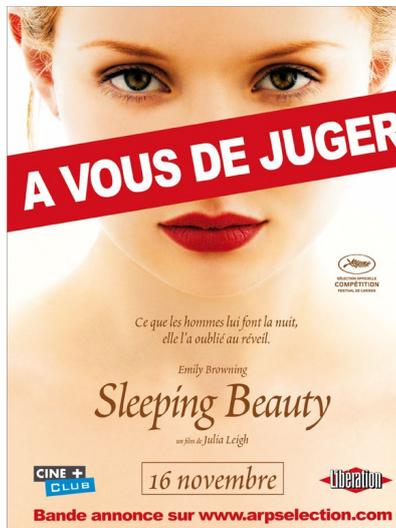


Fig. 33, *Sleeping Beauty*,
affiche modifiée



Fig. 34, *Love*,
affiche qui a fait
suite à la décision du
ministère de la culture

Il n'y aura peut-être pas d'aube pour le pornographique. Partout émergent des statistiques alarmantes, comme des couperets : « les adolescents très exposés à la pornographie », « un enfant de 12 ans sur deux est déjà tombé sur une image pornographique ». Le spectateur de demain est l'adolescent d'aujourd'hui. Peut-être,

150 <http://www.journalzibeline.fr/a-coeur-ouvert/>

alors, que la société aura purgé l'image de son caractère obscène. Ce sera la victoire du « contagionisme » qu'a théorisé Laurent Jullier : une idée selon laquelle le spectateur est susceptible d'imiter ce qu'il voit à l'écran. Pourtant, nous affirmons que l'éthique minimale de Ogien, qui regarde la pratique et non sa représentation, pourrait suffire. Car ce qui relève de l'éthique comme gardienne de la société humaine, relève de la morale en matière de représentation. L'image ne connaît son point de non retour que lorsqu'elle sort de son cadre. Lorsque la mise en scène a échoué et que l'humain doit souffrir de l'image ou pour elle. Elle ne se trahit pas lorsqu'elle filme la souffrance, aussi réelle qu'elle puisse être, mais lorsqu'elle la conditionne et lui permet de subsister.

Verra-t-on le jour de la fin du grand frisson ? Lorsque l'image pornographique ne sera alors plus qu'un lointain souvenir, et la transgression, un privilège. L'histoire de la pornographie est bien sûr une histoire des limites et de ses franchissements. Qu'un cinéma visant un public plus large s'y frotte depuis quelques années n'est pas étonnant : c'est bien plutôt le temps qu'il a mit à s'y frotter plus largement qui l'est. Car comment saisir la notion même de limite sans la dépasser ? En vérité, la transgression est nécessaire dans ce qu'elle assure à l'art de ne jamais connaître les limites. Il faut de temps en temps qu'un cinéaste la dépasse, et soit rappelé à l'ordre, pour que subsiste le potentiel transgressif. Il y va de chacun, image par image, que de tenter de la repousser un peu plus loin chaque fois, afin que jamais ne pèse les dangers du moralisme. Car la transgression n'est pas la rupture :

« La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir et le blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout. Quelque chose peut-être comme l'éclair dans la nuit, qui du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie, l'illumine de l'intérieur et de fond en comble, lui doit pourtant sa vive clarté, sa singularité déchirante et dressée, se perd dans cet espace qu'elle signe de sa souveraineté et se tait enfin, ayant donné un nom à l'obscur. »¹⁵¹

Dans ce mémoire, nous avons identifié des scènes qui atteignaient la limite et certaines même qui la transgressaient. Toutefois, la troisième partie fait aveu de l'impossibilité de tout jugement moral objectif sur une image, en écartant la possibilité

151 FOUCAULT Michel, op cit, p. 237.

de l'image de trop. Ni la provocation de Lars Von Trier, ni la manipulation de Michael Haneke ne méritent *a priori* que ne plane sur elles l'ombre de la censure. Pour ce qui est d'une éthique de l'image en elle-même, de son contenu et de son potentiel de figuration – celles de d'Agata, celles de Franco et toutes les autres – nous reprenons la phrase de Philippe Sollers « l'impossibilité de formuler le mal est un mal radical. »¹⁵² Pour le reste, c'est à vous d'en juger.

152 Dans une interview confiée à l'émission *Livres & vous*, diffusé sur la chaîne Public Sénat.

Bibliographie :

Ouvrage sur l'esthétique

AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Paris, De Boeck & Larcier, 1998.

AUMONT Jacques, *L'oeil interminable*, Paris, Les éditions de la différence, 2007, coll : « les essais ».

BARBOZA Pierre et WEISBERG Jean-Louis, *L'image actée : scénarisations numériques*, Paris, L'Harmattan, 2006

BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Esthétique*, Paris, L'herne, 1998.

BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma : Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009, coll. « Trafic ».

BRENEZ Nicole (dir.) et al, *La Vie Nouvelle / Nouvelle vision*, Paris, Léo Scheer, 2005.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2007, coll. « l'ordre philosophique ».

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement : Cinéma I*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007, coll. « reprise ».

DELEUZE Gilles, *L'image-temps : Cinéma II*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007, coll. « reprise ».

DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de minuit, 2002.

FLEISCHER Alain, *La Pornographie : une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, 2000, coll : « l'attrape-corps ».

MARKS Laura U, *The Skin of the film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the senses*, Durham, Duke UP, 2000.

QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio ».

SCHLESSER Thomas, *Réceptions de Courbet : Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

STOICHITA Victor, *Le dernier monde Goya, Sade et le monde à l'envers*, Vanves, Hazan, 2016, coll. « Bibliothèque Hazan ».

SOBCHACK Vivian, *The adress of the eye : A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton UP, 1992.

Éthique et sexualité

CAMPAGNA Norbert, *La pornographie, l'éthique et le droit*, Paris, L'Harmattan, 1998, coll : « éthiké ».

CAMPAGNA Norbert, *L'éthique de la sexualité*, Paris, La Musardine, 2011, coll. « l'attrape-corps ».

FOUCAULT Michel, « Préface à la transgression » (1963), *Dits et écrits*, t.1, Paris, Gallimard, 1994.

GAUDIN Antoine (dir.) *et al*, *Théorème 28 : Représentations-limites des corps sexuels*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans : Morale, sexe et violence au cinéma*, Lassay-les-chateaux, Armand Colin, 2008.

LAWRENCE David Herbert, *Pornographie et obscénité*, Paris, Mille et une nuit, 2001.

MILLER Henry, *L'obscénité et la loi de réflexion*, Paris, La Musardine, 2001, coll : « l'attrape-corps ».

OGIEN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presse Universitaire de France, 2008, coll. « Question d'éthique ».

Historicité de la représentation des sexualités

La Bible Segond 21, Genève, Société Biblique de Genève, 2007.

BACHOFEN Johann jakob, *Le droit maternel : Recherche sur la gynocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Levier, L'Age d'homme, 2000.

BARBOZA Pierre et WEISBERG Jean-Louis, *L'image actée : scénarisations numériques*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BIER Christophe, *Dictionnaire des films français pornographiques et érotiques de longs-métrages : 16 et 35 mm*, Paris, Serious Publishing, 2011.

D'AVILA Thérèse, *Livre de la vie*, Paris, Folio, 2015, coll. « Folio Classique » .

DE BIENVILLE, *La nymphomanie ou traité de la fureur utérine*, Paris, Collection XIX, 2016.

DE SUTTER Laurent, *Histoire de la prostitution*, Bruxelles, Le Lombard, 2016, coll. « La petite Bédéthèque des savoirs ».

DE SUTTER Laurent, *Métaphysique de la Putain*, Paris, Léo Scheer, 2014, coll. « Variations XXIX ».

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité tome 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994 coll. « Tel ».

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité tome 2 : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Tel ».

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité tome 3 : le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Tel ».

GERARD Lenne, *Erotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 2009.

METIVIER Francis et OVIDIE, *Sexe et Philo*, Paris, Bréal, 2012.

QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio ».

WILLIAMS Linda, *Screening Sex : une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Nantes, Capricci, 2014.

ZIMMER Jacques, *Histoires du cinéma X*, Paris, La Musardine, 2011.

Vers une définition de la pornographie

BAUDRY Patrick, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997.

BERTRAND Claude-Jean et BARON-CARVAIS Annie, *Introduction à la pornographie : Panorama Critique*, Paris, La Musardine, 2001.

DI FOLCO Philippe, *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presse Universitaire de France, 2005.

FROGIER Larry, BOYER Martine et BAUDRY Patrick, *Sous-titrée X : la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2001.

GAGNON John, *Les scripts de la sexualité : Essais sur les origines culturelles du désir*, Lausanne, Payot, 2008, coll. « Payot GD Format ».

GUYENOT Laurent, *Le Livre noir de l'industrie rose. De la pornographie à la criminalité sexuelle*, Paris, Imago, 2000.

HINES Claire et KERR Darren (dir), *Hard to swallow, Hardcore pornography on screen*, New-York, Columbia University Press, 2012.

SAMMOUN Mona, *Tendance SM : Essai sur la représentation Sadomasochiste*, Paris, La Musardine, 2004, coll : « l'attrape-corps ».

SERVOIS Julien, *Le cinéma pornographique*, Paris, Vrin, 2009.

STOLLER Robert, *L'imagination érotique telle qu'on l'observe*, Paris, PUF, 1989.

VON KRAFFT-EBING Richard, *Psychopathia sexualis*, Rosieres en Haye, Camion Noir, 2012.

WALLE S. et MONROE Dave, *La philosophie du porno*, Champs-sur-Marne, Original Books, 2011.

Gender et Porn Studies

BELHAJ KACEM Mehdi, *Etre et sexuation*, Paris, Stock, 2014, coll : « essais - documents ».

BIASIN Enrico, MAINA Giovanna et ZECA Frederico (dir.), *Porn after porn*, Milan, Mimesis, 2014.

BREILLAT Catherine, *Pornocratie*, Paris, Denoël, 2004.

BURCH Noël, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

DUBOIS François-Renaud, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, coll : « réflexions faites ».

WILLIAMS Linda, *Porn Studies*, Duke, Duke University Press, 2014.

WILLIAMS Linda, *Hardcore : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1999 .

Philosophie

BIDAUD Eric, *Psychoanalyse et pornographie*, Paris, La Musardine, 2016.

BORILLO Daniel, *La liberté sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

DELEUZE Gilles, *Capitalisme et Schizophrénie I : L'anti-Oedipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, coll. « Critique ».

DELEUZE Gilles, *Capitalisme et Schizophrénie II : Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, coll. « Critique ».

DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch : Le froid et le cruel*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007, coll. « Reprise ».

ERAL Alain (dir.), et al, *Sociologie de l'amour. Variations sur le sentiment amoureux*, Bruxelles, ULB, 1995.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Folio essais ».

FREUD Sigmund, *Le malaise dans la civilisation*, Paris, Points, 2010.

FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, Point, 2013.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 2000.

KANT Emmanuel, *Leçons d'éthique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, coll. « Classiques de la philosophie ».

KANT Emmanuel, *Métaphysique de mœurs*, Paris, Flammarion, 1994.

KLEIN Zivia, *La Notion de dignité humaine dans la pensée de Kant et de Pascal*, Paris, Vrin, 1968.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.

RACAMIER Paul-Claude, *L'inceste et l'incestuel*, Paris, Dunod, 2010, coll : « Psychismes »

VALERY Paul, *Variété I et II*, Paris, Folio, 1998, coll. « Folio Essais ».

Articles Universitaires

ANDRIEU Bernard, « Le masochisme deleuzien : une sensorialité sans genre », *Genèse des textes/ TextGenesen*, 2010, p. 65-76

BELHAJ KACEM Mehdi, « De la pornologie », *Technikart*, 2009, URL = <http://www.technikart.com/de-la-pornologie/>

BELLOUR Raymond, « Pour Sombre », *Trafic*, n° 28, 1998

BIDAUD Eric, « Mystique, sexualité et vérité », *Figures de la psychanalyse*, 2002, n°7, p. 149-160

BONINO Fabienne, « La caméra haptique de Philippe Grandrieux : le surgissement d'un autre monde », *Entrelacs*, n°10, 2013, URL = [<https://journals.openedition.org/entrelacs/485#quotation>].

BOURGE Jean-Raphaël, « faut-il aimer le porno pour l'étudier ? », *Espaces réflexifs*, 2014, URL : [<https://reflexivites.hypotheses.org/6077>].

- CAMPAGNA Norbert, « Nature ou Dignité : quelle critère pour l'éthique sexuelle ? », *Revue d'éthique et de théologie morale*, vol. 261, no. HS, 2010, p. 155-184.
- CHAPMAN Mark, « La pianiste : Michael Haneke's aesthetic of disavowal », *Bright Lights*, 2011, URL = [<http://brightlightsfilm.com/la-pianiste-michael-haneke-s-aesthetic-of-disavowal/#.WuyMp4iFOiN>].
- DARRAGON Eric, « Le Temps de la porno-histoire », *Critique d'art*, n° 18, 2012, URL = [<https://journals.openedition.org/critiquedart/2107#quotation>].
- DEMAZEUX Steeves, « Les catégories psychiatriques sont-elles dépassées ? », *Psychiatr Sci Hum Neurosci*, n° 6, 2008, p. 17-25.
- DI FOLCO Philippe, « La pornographie est-elle une esthétique? », *Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, vol. 32, 2013, p. 17-42.
- ESTELLON Vincent, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *Champ psychosomatique*, vol. 38, no° 2, 2005, p. 149-166.
- FOURNIER Jean-Marc, « Effet de lieu, frontières et territoires sur un lieu de drague », *Géographie et cultures*, n. 95, 2015, p. 13-28.
- GAJAN Philippe, « Les corps monstrueux / Sombre de Philippe Grandrieux / Peau d'homme, cœur de bête d'Hélène Angel. » *24 images*, n. 101, 2000, p. 46.
- JAÏTIN Rosa. « Clinique de l'inceste fraternel », *Le Journal des psychologues*, vol. 240, no. 7, 2006, p. 58-62.
- JULLIER Laurent, "L'écran rose: l'image pornographique une image déplacée ?", *Esprit*, 2003, p. 126-148.
- KERMABON Jacques, "L'inconnu du lac d' Alain Guiraudie." *24 images*, n° 164, 2013, p. 10.
- LANDAIS Emilie, « Porn studies et études de la pornographie en sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 17-37
- LAPOUGE Gilles, « PORNOGRAPHIE », *Encyclopaedia Universalis*, p. 1, URL = [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/pornographie/>]
- MARTIN Laurent, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps des médias*, 1^{er} semestre, n°1, 2003 p. 10-30.
- MARZANO Michela, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, n. 15, 2003, p. 17-29.
- MULVEY Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Oxford Journals*, vol.16, no° 3, 1975, p. 6-18.

MUSLEWSKI Anna, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs*, n° 10, 2013, URL = [<https://journals.openedition.org/entrelacs/526?lang=en#quotation>].

OGIEN Ruwen, « L'incohérence des critiques des morales du consentement », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 43, 2007, p. 133-140.

PRUVOST Céline, « Orfeo 9 : de Tito Schipa Jr. : une réécriture polymorphe du mythe », *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013, p. 259-279.

RAGAZZONI Simone, « La chose porno – ou le corps impropre », *Rue Descartes*, n° 79, 2013 , p.124-139.

SARDINHA Diogo, « L'éthique et les limites de la transgression », *Lignes*, vol. 17, n° 2, 2005, p. 125-136.

Filmographie :

Films étudiés

- BREILLAT Catherine, *Anatomie de l'enfer* (2002, France, Portugal)
- BREILLAT Catherine, *Romance*, (1999, France)
- D'AGATA Atnoine, *Aka Ana*, (2008, France)
- DEMAIZIERE Thierry et TEURLAI Alban, *Rocco*, (2016, France)
- FRANCO Michel, *Daniel y Ana*, (2010, Espagne, Mexique)
- GRANDRIEUX Philippe, *La vie nouvelle*, (2002, France, Grande-Bretagne)
- GRANDRIEUX Philippe, *Sombre*, (1999, France)
- GUIRAUDIE Alain, *L'inconnu du lac*, (2012, France)
- GUIRAUDIE Alain, *Rester Vertical*, (2016, France)
- HANEKE Michael, (2000, Allemagne, France, Autriche)
- SIBONI Raphael, *Il n'y a pas de rapport sexuel*, (2011, France)
- VON TRIER Lars, *Nymphomaniac*, (2013, Danemark, Allemagne, France, Belgique, Grande-Bretagne)

Films Mentionnés

- D'AGATA Atnoine, *Atlas*, (2012, France)
- DESPENTES Virginie et TRINH THI Coralie, (2000, France)
- FRANCO Michel, *Después de Lucia*, (2012, Mexique, France)
- GRANDRIEUX Philippe, *Malgré la nuit*, (2016, France)
- HANEKE Michael, *Benny's Video*, (1992, Autriche, Suisse)
- HANEKE Michael, *Caché*, (France, Etats-Unis, Italie, Autriche, Allemagne)
- HANEKE Michael, *Funny Games*, (1997, Autriche)
- KECHICHE Abdelatif, *La vie d'Adèle*, (2013, France)
- OVIDIE, *Pornocratie*, (2017, France)
- TAYLOR JOHNSON Sam, *Cinquante Nuances de Grey*, (2015, Amérique)

ANNEXES :

Annexe A : Extrait du code du cinéma et de l'image animée.

Article R211-1

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Le visa d'exploitation cinématographique est demandé pour une œuvre ou un document dont la réalisation est achevée.

A l'exception des bandes-annonces, des œuvres cinématographiques à caractère publicitaire et des œuvres ou documents servant une grande cause nationale ou d'intérêt général, le visa d'exploitation cinématographique est demandé pour une œuvre ou un document ayant fait l'objet d'une immatriculation préalable au registre public du cinéma et de l'audiovisuel.

Article R211-2

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

L'exploitation d'une œuvre ou d'un document doublé en langue française est subordonnée à la délivrance d'un visa d'exploitation cinématographique distinct de celui délivré pour l'exploitation de l'œuvre ou du document dans la version originale.

Le visa d'exploitation cinématographique d'une œuvre ou d'un document doublé en langue française n'est accordé que si le doublage a été entièrement réalisé dans des studios situés sur le territoire français ou sur le territoire d'un autre Etat membre de l'Union européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen. Cette condition n'est pas exigée pour les œuvres et documents d'origine canadienne doublés au Canada.

Article R211-3

Modifié par [Décret n°2018-248 du 6 avril 2018 - art. 1](#)

La demande de visa d'exploitation cinématographique est présentée par le producteur de l'œuvre ou du document, ou par un mandataire habilité à cet effet, un mois au moins avant la date prévue pour la première représentation publique de l'œuvre ou du document, dans les conditions suivantes :

1° A l'appui de la demande, sont remis :

- a) Une copie de la version exacte et intégrale de l'œuvre ou du document tel qu'il sera exploité ;
- b) Le découpage dialogué sous sa forme intégrale et définitive ;
- c) Le récépissé de versement provisionnel de la taxe instituée par [l'article L. 211-2](#) ;
- d) Sauf pour les bandes-annonces, les œuvres cinématographiques à caractère publicitaire et les œuvres ou documents servant une grande cause nationale ou d'intérêt général, le numéro d'immatriculation au registre public du cinéma et de l'audiovisuel ;

2° A l'appui d'une demande de visa d'exploitation cinématographique d'une œuvre ou d'un document étranger en version originale, est également remis le texte des sous-titres français de la version exploitée en France.

Article R211-29

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

La commission de classification des œuvres cinématographiques comprend, outre le président et le président suppléant de la commission, vingt-sept membres titulaires et cinquante-quatre membres suppléants répartis en quatre collèges.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-30

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Le collège des administrations comprend cinq membres titulaires et dix membres suppléants représentant respectivement le ministre de l'intérieur, le ministre de la justice, le ministre chargé de l'éducation nationale, le ministre chargé de la famille et le ministre chargé de la jeunesse.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-31

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Le collège des professionnels comprend neuf membres titulaires et dix-huit membres suppléants choisis par le ministre chargé de la culture parmi les personnalités de la profession cinématographique, après consultation des principales organisations ou associations de cette profession et de la critique cinématographique.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-32

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Le collège des experts comprend :

1° Quatre membres titulaires et huit membres suppléants, choisis parmi les personnalités du monde médical ou spécialistes des sciences humaines qualifiées dans le domaine de la protection de l'enfance et de l'adolescence, désignés par le ministre chargé de la culture selon les modalités suivantes :

a) Deux membres titulaires et quatre membres suppléants proposés par le ministre chargé de la santé ;

b) Deux membres titulaires et quatre membres suppléants proposés par le ministre chargé de la famille ;

2° Un membre titulaire et deux membres suppléants désignés par le ministre chargé de la culture sur proposition du ministre de la justice parmi les personnalités qualifiées dans le domaine de la protection de l'enfance et de la jeunesse ;

3° Un membre titulaire et deux membres suppléants désignés par le ministre chargé de la culture sur proposition du Conseil supérieur de l'audiovisuel ;

4° Deux membres titulaires et quatre membres suppléants désignés par le ministre chargé de la culture après consultation de l'Union nationale des associations familiales et de l'Association des maires de France ;

5° Un membre titulaire et deux membres suppléants désignés par le ministre chargé de la culture sur proposition du Défenseur des droits.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-33

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Le collège du jeune public comprend quatre membres titulaires et huit membres suppléants, âgés de dix-huit à vingt-quatre ans, désignés par le ministre chargé de la culture selon les modalités suivantes :

- 1° Un membre titulaire et deux membres suppléants proposés par le ministre chargé de l'éducation nationale ;
- 2° Un membre titulaire et deux membres suppléants proposés par le ministre chargé de la jeunesse ;
- 3° Un membre titulaire et deux membres suppléants proposés par le ministre chargé de la famille ;
- 4° Un membre titulaire et deux membres suppléants choisis par le ministre chargé de la culture sur une liste de candidatures dressée par le président du Centre national du cinéma et de l'image animée.

Cette liste comprend vingt candidats tirés au sort parmi ceux ayant adressé au Centre national du cinéma et de l'image animée, dans une période comprise entre trois mois et un mois avant l'expiration du mandat de la commission de classification, une candidature motivée, notamment au regard de l'intérêt porté pour le cinéma.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-34

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Le président et le président suppléant de la commission de classification sont nommés pour une période de trois ans, renouvelable deux fois, par décret du Premier ministre pris sur le rapport du ministre chargé de la culture. Le président est choisi parmi les membres du Conseil d'Etat. Sur proposition du président, le ministre chargé de la culture peut, en cas d'empêchement simultané du président et du président suppléant, désigner, pour une séance déterminée, un membre choisi par lui à l'effet d'assumer les fonctions de président de cette séance.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-35

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Les membres titulaires et les membres suppléants de la commission de classification sont nommés pour une période de trois ans, renouvelable deux fois, par arrêté du ministre chargé de la culture.

Article R211-36

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

La commission de classification ne siège valablement que si quatorze membres au moins sont présents.

Les membres de la commission de classification ne peuvent pas déléguer leur voix.

Les votes ont lieu au scrutin secret. Toutefois, en cas de partage égal des voix, le président fait connaître le sens de son vote et sa voix est prépondérante.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-37

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Peuvent participer aux séances de la commission de classification avec voix consultative un représentant du ministre chargé de la culture, un représentant du ministre des affaires étrangères et un représentant du ministre chargé de l'outre-mer, ainsi que le président du Centre national du cinéma et de l'image animée ou son représentant.

NOTA :

Conformément à l'annexe I du décret n° 2015-631 du 5 juin 2015, la Commission de classification des oeuvres cinématographiques est renouvelé pour une durée de cinq ans à compter du 8 juin 2015 (8 juin 2020).

Article R211-38

Créé par [DÉCRET n°2014-794 du 9 juillet 2014 - art.](#)

Les membres des comités de classification peuvent assister aux séances de la commission de classification.

Ils ne prennent part aux débats, avec voix consultative, que sur demande du président de la commission de classification.

(Source : Code du cinéma et de l'image animée)

Annexe B : Liste des films contenant des scènes de sexe explicites depuis le début des années 2000. (Les films interdits aux moins de 18 ans ont été mis en gras).

FILMS	VISAS
- <i>Sombre</i> , Philippe GRANDRIEUX (1999, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Romance</i> , Catherine BREILLAT (1999, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>El Mar</i> , Agustí VILLARONGA (2000, Espagne)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Presque rien</i> , Sébastien LIFSHITZ (2000, Belgique, France)	Tous Publics avec avertissement
- <i>La mécanique des femmes</i> , Jerome DE MISSOLZ (2000, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Fantasmès</i> , Jang SUN-WOO (2000, Corée du Sud)	Interdit aux moins de 16 ans
-<i>Baise-moi</i>, Virginie DESPENTES et Coralie TRINH THI (2000, France)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>La pianiste</i> , Michael HANEKE (2000, Allemagne, France, Autriche)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Sade</i> , Benoit JACQUOT (2000, France)	Tous Publics avec avertissement
- <i>Le pornographe</i> , Bertrand BONELLO (2001, France, Canada)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Le centre du monde</i> , Wayne WANG (2001, Américain)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Hey, Happy !</i> , Noam GONICK (2001, Canada)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Anatomie de l'enfer</i> , Catherine BREILLAT (2002, France, Portugal)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Irreversible</i> , Gaspard NOE (2002, France)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
- <i>Choses Secrètes</i> , Jean Claude BRISSEAU (2002, France)	Interdit aux moins de 16 ans
-<i>Polissons et Galipettes</i>, Michel REILHAC (2002, France)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>Dog Days</i> , Ulrich SEIDL (2002, Autriche)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>La Vie Nouvelle</i> , Philippe GRANDRIEUX (2002, France, Grande-Bretagne)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Party Boys</i> , Dick SHAFER (2002, Américain)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Iku</i> , Shu lea CHEANG (2002, Japonais)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>La Merveilleuse Odyssée de l'idiot Toboggan</i> , Vincent RAVALEC (2002, France)	Interdit aux moins de 16 ans
-<i>Ken Park</i>, Larry CLARK (2002, France, Américain, Hollande)	Interdit aux moins de 18 ans

- <i>La chatte à deux têtes</i> , Jacques NOLOT (2002, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Long Island Expressway</i> , Michael CUESTA (2003, Amérique)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Les Baigneuses</i> , Vivian CANDAS (2003, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Innocents – the dreamers</i> , Bernardo BERTOLUCCI (2003, France, Grande-Bretagne, Italien)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Twentynine Palms</i> , Bruno DUMONT (2003, Allemagne, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Intox</i> , Akim SAKREF (2004, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>The Brown Bunny</i> , Vincent GALLO (2004, France, Japon, Amérique)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Ma mère</i> , Christophe HONORE (2004, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Shortbus</i> , John Cameron MITCHELL (2005, Amérique)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
- <i>La saveur de la pastèque</i> , Tsai MING LIANG (2005, Taiwan)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
-9 Songs, Michael WINTERBOTTOM (2005, Grande-Bretagne)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>Garçon stupide</i> , Lionel BAIER (2005, Suisse)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Batalla en el cielo</i> , Carlos REYGADAS CASTILLO (2005, France, Belge, Mexicain, Allemand, Hollande)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Le livre de Jérémie</i> , Asia ARGENTO (2005, Américain, Grande-Bretagne)	Interdit aux moins de 16 ans
-Destricted, Cecily BROWN (2006, Amérique, Grande Bretagne)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>Les anges exterminateurs</i> , Jean-Claude BRISSEAU (2006, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Flandres</i> , Bruno DUMONT (2006, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>L'histoire de Richard O</i> , Damien ODOUL (2007, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Import/Export</i> , Ulrich SEIDL (2007, Autriche, France, Allemagne)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Lust, Caution</i> , Ang LEE (2008, Amérique, Chine, Taiwan)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Serbis</i> , Brillante MENDOZA (2008, Phillipine)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Elève libre</i> , Joachim LAFOSSE (2008, France)	Interdit aux moins de 12 ans
-Dirty Diaries, Mia ENGBERG (2009, Suede)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>Antichrist</i> , Lars VON TRIER (2009, Français, Italien, Pologne, Autriche, Suède, Allemagne)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>A l'aventure</i> , Jean-Claude BRISSEAU (2009, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Homme au Bain</i> , Christophe HONORE (2010, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Le sentiment de la chair</i> , Roberto GARZELLI (2010, France)	Tous Publics avec avertissement
- <i>Daniel y Ana</i> , Michel FRANCO (2010, Espagne, Mexique)	Interdit aux moins de 16 ans

- <i>Alice ou les désirs</i> , Jean-Michel HULIN (2010, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Année Bissextile</i> , Michael ROWE (2010, Mexique)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Kaboom</i> , Greg ARAKI (2010, Américain)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Q</i> , Laurent BOUHNİK (2011, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Shame</i> , Steve McQUEEN (2011, Grande-Bretagne)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Sleeping Beauty</i> , Julia LEIGH (2011, Australie)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Beauty</i> , Oliver HERMANUS (2011, France, Afrique du Sud, Allemand)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Hors Satan</i> , Bruno DUMONT (2011, France)	Tous Publics avec Avertissement
- <i>L.A Zombie</i> , Bruce LABRUCE (2011, Allemand, Amérique)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
- <i>L'inconnu du lac</i> , Alain GUIRAUDIE (2012, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Chronique sexuelle d'une famille d'aujourd'hui</i> , Jean Marc BARR (2012, France)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
- <i>Paradis : amour</i> , Ulrich SEIDL (2012, Autriche, Allemand, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Paradis : foi</i> , Ulrich SEIDL (2012, Autriche, Allemand, France)	Interdit aux moins de 12 ans
-<i>Il n'y a pas de rapport sexuel</i>, Raphaël SIBONI (2012, France)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>I want your love</i> , Travis MATHEW (2012, Amérique)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
- <i>CLIP</i> , Maja MILOS (2012, Serbe)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
- <i>La Vie d'Adèle</i> , Abdellatif KECHICHE (2013, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Interior Leather Bar</i> , James FRANCO (2013, Amérique)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Post Tenebras Lux</i> , Carlos REYGADAS (2013, Français, Mexicain, Allemand, Néerlandais)	Tous Publics avec Avertissement
-<i>Nymphomaniac</i>, Lars VON TRIER (2013, Danemark, Allemagne, France, Belge,, Grande-Britannique)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>Les rencontres d'après minuit</i> , Yann GONZALEZ (2013, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
-<i>Little Gay Boy</i>, Antoine HICKLING (2013, France)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>Mes Séances de Lutte</i> , Jacques DOILLON (2013, France)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>The smell of us</i> , Larry CLARK (2014, France)	Interdit aux moins de 16 ans avec avertissement
-<i>Love</i>, Gaspard NOE (2015, France, Belgique)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>L'eau douce qui coule dans mes veines</i> , Maxime KERMAGORET (2015, France)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Cinquante Nuances de Grey</i> , Sam TAYLOR JOHNSON (2015,	Interdit aux moins de 12 ans

Amérique)	
- <i>Bang Gang</i> , Eva HUSSON (2016, France)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Les Elues</i> , David PABLOS (2016, France, Mexique)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Theo et Hugo dans le même bateau</i> , Olivier DUCASTEL (2016, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Rocco</i> , Thierry DEMAIZIERE et Alban TEURLAI (2016, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Rester Vertical</i> , Alain GUIRAUDIE (2016, France)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Malgré la nuit</i> , Philippe GRANDRIEUX (2016, France)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Do me love</i> , Jacky KATU (2016, France)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Hotel Singapura</i> , Eric KHOO (2016, Singapour, Hong-Kong)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Irréprochable</i> , Sebastien MARNIER (2016, France)	Tous publics avec avertissement
- <i>Where Horses Go to Die</i> , Antony HICKLING (2017, France)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Le Pantin</i> , Mallory GROLLEAU (2016, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Cinquante Nuances plus Sombres</i> , Sam TAYLOR JOHNSON (2016, Amérique)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>L'amant double</i> , François Ozon (2017, Belgique, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Dora ou les névroses sexuelles de nos parents</i> , Stina WERENFELS (2017, Suisse)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Grave</i> , Julia DUCOURNAU (2017, France)	Interdit aux moins de 16 ans
-<i>Frig</i>, Anthony HICKLING (2017, France)	Interdit aux moins de 18 ans
- <i>La Région Sauvage</i> , Amat ESCALANTE (2017, Mecique)	Interdit aux moins de 16 ans
- <i>Brothers of the Night</i> , Patrick CHIHA (2017, Autriche)	Interdit aux moins de 12 ans
- <i>Les Garçons Sauvages</i> , Bertrand MANDICO (2017, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
- <i>Un Couteau dans le coeur</i> , Yann GONZALEZ (2018, France)	?
- <i>A genoux les gars</i> , Antoine DESROSIERES, (2018, France)	Interdit aux moins de 12 ans avec avertissement
-<i>Caniba</i>, Verena PARAVEL et Lucien CASTAING-TAYLOR (2018, France)	Interdit aux moins de 18 ans

Annexes C : Extrait du rapport d'activité de la Commission et des comités de classification des œuvres cinématographiques du 1er janvier 2013 au 31 décembre 2015

6 - Nymphomaniac 1 & 2 de Lars Von Trier,

Synthèse globale des versions courte et longue, par Antoine Simkine (Collège des professionnels - SPI)

Date de passage en commission : 24 décembre 2013 et 9 mars 2015 pour respectivement la version courte et longue du premier opus, 27 janvier 2014 et 9 mars 2015 pour celle du second opus.

Motivations :

- Nymphomaniac 1 : Le sujet du film, les accès nymphomaniacs d'une jeune fille, se déroule dans un climat d'ensemble assez sombre dans lequel les scènes de sexe sont montrées avec un certain réalisme, mais qui demeure maîtrisé. Pour ces motifs, une interdiction aux mineurs de moins de douze ans apparaît justifiée.
- Nymphomaniac 2 : Si, comme dans Nymphomaniac Volume 1, le film présente le portrait psychologique d'une jeune femme en proie à une addiction sexuelle, la violence de scènes à caractère sadomasochiste, et, de façon générale, l'utilisation de la sexualité à des fins de manipulation, justifient une interdiction aux mineurs de moins de seize ans.

On ne peut nier qu'il y ait des scènes de sexe dans les deux Nymphomaniac puisque c'est le sujet du film, l'opus deux ayant également quelques scènes de sadomasochisme. Certains membres de la commission ont jugé que ces scènes en particulier portaient atteinte à la dignité humaine ce qui me semble être une erreur, car ces pratiques, bien entendu volontaires en tous cas dans ce film, ne portent en aucun cas atteinte à la dignité humaine et font tout simplement partie de la sexualité en général. Nous sommes dans le contexte du choix d'une personne de se soumettre à de mauvais traitements dans un cadre rigoureux et il n'y a pas d'ambiguïté à ce niveau dans le film. Il y a également une scène d'auto avortement qui est rallongée dans la version longue et qui est très pénible, mais qui ne me semble pas nécessiter une interdiction supérieure à seize ans, car elle est assortie d'une discussion sur le sujet qui permet d'aborder le sujet de la banalisation de l'interruption de grossesse. La thèse de l'auteur est que ce n'est pas un acte anodin et la scène en question pourrait même éventuellement servir une cause pro-life. En tout état de cause, je ne pense pas qu'un(e) adolescent(e) de seize ans et plus, 35 confronté(e) à une telle scène, soit particulièrement traumatisé(e), au plus il(elle) sera plus précautionneux(se) lors d'éventuelles relations sexuelles. Il n'y avait donc pas selon moi à interdire le film au-delà des douze ans assorti d'un avertissement pour l'un comme pour l'autre en version courte, et à seize ans sans avertissement pour la version longue qui comporte en effet des scènes plus explicites, mais assez limitées et cette fameuse scène d'avortement. La commission était majoritairement d'accord avec ces propositions et il est regrettable pour ne pas dire inadmissible, que s'appuyant sur le texte du règlement, Promouvoir ait pu censurer le film.

8. Films interdits aux mineurs de moins de dix-huit ans

Nombre de films interdits aux mineurs de moins de dix-huit ans visionnés en comités puis en commission :

	Mandat 2013-15		Mandat 2010-12	
Longs et courts métrages	8 / 4040	0,2 %	3 / 3928	0,08 %
Longs métrages	6 / 2235	0,3 %	2 / 1982	0,1 %

Excepté les quatre films qui ont été classés moins de dix-huit ans à posteriori sur décision de la justice administrative, on relève là encore une certaine constance dans les décisions de la commission. Ces quatre films sont *Love* de Gaspar Noé, *Nymphomaniac - Volume 2* (versions courte et longue) de Lars von Trier et *Saw 3D Chapitre Final* de Kevin Greutert.

CONCLUSION

La représentation des films en salles, dont certaines augures n'en finissent d'annoncer le déclin, réunit chaque année plus de 200 millions de spectateurs. Cette population est pour 30 à 35 % composée de jeunes de moins de vingt-cinq ans, même si elle a tendance à vieillir au fil des années. Certes, ce chiffre doit être comparé à la puissance de la télévision et des réseaux Internet comme producteurs et diffuseurs d'images. Le passage en salles d'un film reste cependant déterminant pour la suite de sa carrière, sans compter le lieu de convivialité culturelle qu'offre l'écran cinématographique dans bien des villes. De même, la classification des films en salles reste une référence instituée par le droit du cinéma. Ainsi la réglementation oblige, lorsque le visa d'exploitation cinématographique comporte une interdiction particulière de représentation, et que le film est édité sous forme de vidéogramme ou diffusé par un service de télévision ou par tout procédé de communication électronique, de mentionner cette interdiction. Du côté des réalisateurs, la demande d'un visa d'exploitation a aussi pour objet de faire accéder l'œuvre ou le document au statut d'œuvre cinématographique, quels que soient les aléas de sa carrière commerciale. Une difficulté demeure et demeurera toujours : le cinéma des années présentes et futures met en évidence la nécessité d'un régime de classification qui s'adapte aux changements de mœurs et de mentalités, correspondant à une époque définie, dans un lieu déterminé. La classification des films sera toujours le résultat du regard porté par la société des adultes sur les jeunes et ce regard qui traduit aussi une inquiétude, évolue. La création cinématographique bénéficie des garanties reconnues à ces libertés publiques, garanties par les textes constitutionnels, que sont la liberté d'expression et la liberté de création. La fréquentation des salles de cinéma est pourtant la seule pratique culturelle reposant sur un régime de protection des personnes mineures comportant une autorisation préalable avant que l'œuvre ne fasse l'objet d'une projection publique. La commission de classification s'efforce de concilier ces deux exigences, au-delà de divergences qui font d'ailleurs la richesse des débats en son sein.

Index rerum

Angoisse de la castration, 51
Censure, 12 ; 48 ; 118
Claustration du regard, 111
Consentement, 31 ; 91 ; 107 ; 113 ; 115
Contagionisme, 119
Corps-matières, 32
Corps-objets, 32
Dignité humaine, 92 ; 93 ; 94 ; 105
Eros, 87
Éthique Minimale, 18 ; 108 ; 118
Fascinus, 41
Film problème, 55
Film théorème, 55
Gros plan, 35 ; 64 ; 71
Gynécocratie, 39
Haptique, 26
Hardcore, 31 ; 69 ; 71 ; 72 ; 73 ; 103
Hypnose, 25 ; 26
Masochisme, 87 ; 96 ; 98 ; 106
Migration des images, 9 ; 10 ; 118
Misère sexuelle, 29 ; 113
Monde pornographique, 23 ; 24 ; 34
Money Shot, 35 ; 42 ; 43 ; 70
Morale, 32 ; 62 ; 91 ; 106 ; 107 ; 115 ; 118 ; 119 ; 120
Mystique, 85 ; 88 ; 89
Netporn, 15
Objectification, 33 ; 71 ; 73 ; 114
Obscène, 29 ; 97 ; 111 ; 118 ; 119
Paraphillie, 65 ; 78
Parergon, 65 ; 100
Plan-tableau génésique, 36 ; 40 ; 42 ; 45
Plasticité, 23
Pornologie, 8 ; 9 ; 15
Porno-photogénique, 67
Porn Studies, 17 ; 18
Représentation-limite, 108
Rituel, 28 ; 30 ; 87
Sadique, 87 ; 88 ; 96 ; 98
Safe word, 107
Scopophilie, 65
Sentiment océanique, 86
Spect'acteur, 64
Survivance, 36
Thanatos, 88
Transgression, 82 ; 113 ; 114 ; 120

Index nominum

Agata (d'), 16 ; 113 ; 114 ; 115 ; 116 ; 121
Avila (d'), 83 ; 84 ; 85
Bachofen, 39
Belhaj Kacem, 8
Bellour, 26 ; 33
Berléand, 56
Bernin, 84 ; 85
Bertolucci, 16
Bidaud, 85 ; 88
Bienville (De), 78
Bonino, 24
Borillo, 10
Bourcier, 19
Bourdieu, 17
Breillat, 16 ; 17 ; 47 ; 48 ; 51 ; 55 ; 56 ; 57 ; 58 ; 59 ; 118
Brenez, 16
Campagna, 91
Casar, 47 ; 49
Chapman, 99
Courbet, 37 ; 41
Cronenberg, 10
Deen, 72
Delaporte, 71
Deleuze, 8 ; 15 ; 17 ; 18 ; 24 ; 36 ; 49 ; 87 ; 96 ; 98 ; 99 ; 111
Delorme, 93
Derrida, 17
Demaizière, 16 ; 69 ; 73
Despentes, 14
Didi-Huberman, 36
Foucault, 17 ; 114
Franco, 16, 108
Freud, 86
Gainsbourg, 82
Gajan, 29
Gaudin, 17 ; 108
Goutte, 17
Grandrieux, 16 ; 23 ; 24 ; 25 ; 26 ; 27 ; 28 ; 29 ; 30 ; 32 ; 33 ; 34 ; 88 ; 118
Gras (Le), 62
Guiraudie, 13, 16 ; 36 ; 38 ; 40 ; 42 ; 43 ; 118
Gustave, 62 ; 63 ; 64 ; 65 ; 66 ; 67 ; 70
Guyenot, 10
Haneke, 16 ; 92 ; 93 ; 94 ; 95 ; 96 ; 97 ; 99 ; 100 ; 101 ; 104 ; 105 ; 110 ; 111 ; 121
Ingres, 36
Jullier, 18 ; 64 ; 95 ; 105 ; 119
Kaganski, 30

Kant, 32 ; 37 ; 93
Kechiche, 13
Kermabon, 44
Klein, 94
Laborde, 17
Lacan, 17 ; 41
Landais, 17
Lapouge, 11
Levinas, 90
Lisieux (De), 84
MacKinnon, 73
Maddison, 69
Maina, 54
Martin, 10 ; 27
Marzano, 32
Messalina, 83
Métivier, 45 ; 51
Michel-Ange, 36
Noé, 118
Ogien, 18 ; 105 ; 107 ; 108 ; 115
Ollier, 113
Orlan, 41
Oshima, 16
Pallec Marand (Le), 53 ; 55
Papadaki, 32
Pascal, 94
Pasolini, 6 ; 15
Poe, 80
Polack, 26
Quignard, 6 ; 35 ; 41 ; 42
Racamier, 112
Rezetarits, 93
Robertis, 38
Rolland, 86
Sacher Masoch, 8 ; 18 ; 87 ; 96
Sardinha, 114
Schleinzer, 93
Schubert, 95 ; 103
Schumann, 95
Siboni, 16 ; 62 ; 65
Siffredi, 49 ; 69 ; 70 ; 72 ; 73
Sollers, 121
Stafford, 72 ; 73
Stevenin, 48
Teurlai, 69
Thurman, 87
Triollet, 12

Valery, 40

Von Trier, 16 ; 77 ; 79 ; 80 ; 81 ; 83 ; 90 ; 91 ; 118 ; 121

Vörös, 67

Warburg, 36

Weinstein, 107

Williams, 17 ; 18 ; 35 ; 66 ; 67

Table des illustrations :

Figure 1 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 25
Figure 2 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 25
Figure 3 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 28
Figure 4 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 28
Figure 5 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 30
Figure 6 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 30
Figure 7 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 31
Figure 8 : <i>La Vie Nouvelle</i>	p. 31
Figure 9 : <i>Rester Vertical</i>	p. 37
Figure 10 : <i>L'origine du monde</i> , Gustave Courbet, huile sur toile, Musée d'Orsay, 1866....	p. 37
Figure 11 : <i>Rester Vertical</i>	p. 39
Figure 12 : <i>Rester Vertical</i>	p. 39
Figure 13 : <i>L'origine de la guerre</i> , Orlan, mixed media, 2013.....	p. 41
Figure 14 : <i>L'inconnu du lac</i>	p. 44
Figure 15 : <i>Romance</i>	p. 53
Figure 16 : <i>Romance</i>	p. 58
Figure 17 : <i>Romance</i>	p. 59
Figure 18 : <i>Romance</i>	p. 59
Figure 19 : <i>Il n'y a pas de rapport sexuel</i>	p. 63
Figure 20 : <i>Il n'y a pas de rapport sexuel</i>	p. 63
Figure 21 : <i>Il n'y a pas de rapport sexuel</i>	p. 68
Figure 22 : <i>Rocco</i>	p. 70
Figure 23 : <i>Valeria Messalina with her son Britannicus</i> , Marbre, Paris, Musée du Louvre, 1224.....	p. 83
Figure 24 : BURGKMAIR Hans, <i>La Putain de Babylone, se tenant sur la bête à sept têtes et dix cornes</i> . Tiré d'une série de 21 sculpture sur bois représentant l'apocalypse et à destination de la traduction de Martin Luther du Nouveau Testament, 1523.....	p. 83
Figure 25 : BERNINI Gian Lorenzo, <i>L'extase de St Thérèse</i> , Sculpture en marbre, Chapelle Cornaro de l'église Santa Maria Della Vittoria, 1650.....	p. 85
Figure 26 : <i>La pianiste</i>	p. 102
Figure 27 : <i>La pianiste</i>	p. 102
Figure 28 : <i>La pianiste</i>	p. 103
Figure 29 : <i>La pianiste</i>	p. 103
Figure 30 : <i>Daniel y Ana</i>	p. 111
Figure 31 : <i>Daniel y Ana</i>	p. 112
Figure 32 : <i>Sleeping Beauty</i> , affiche originale	p. 119
Figure 33 : <i>Sleeping Beauty</i> , affiche modifiée	p. 119
Figure 34 : <i>Love</i> , affiche qui a fait suite à la décision du ministère de la culture.....	p. 119

Table des matières :

INTRODUCTION	p. 8
PARTIE I : JALONS POUR UNE PLASTICITÉ DE LA SCÈNE SEXUELLE	p. 23
I.1) Le cinéma de Philippe Grandrieux : un monde pornographique	p. 24
I.1.1 Cinéma-monde, hypnoses et sensations	p. 24
I.1.2 La manipulation des corps	p. 26
I.1.3 Une liturgie de la représentation sexuelle	p. 23
I.1.4 Une première oscillation ?	p. 30
I.1.5 Corps-objets et corps-matières	p. 32
I.2) Le génital picturé	p. 35
I.2.1 Un « <i>money shot</i> » déconstruit	p. 35
I.2.2 Guiraudie et le plan-tableau génésique	p. 36
I.2.3 <i>Phallus Fascinus</i>	p. 41
I.2.4 L'inconnu du lac : une célébration inquiète	p. 43
PARTIE II : DU PORNO À LA PENSÉE : VERS UN DÉPASSEMENT ONTOLOGIQUE	p. 46
II.1) Le féminin e(s)t le masculin chez Catherine Breillat	p. 47
II.1.1 Ce qui est de la pornographie et ce qui n'en est pas	p. 47
II.1.2 La confusion des genres	p. 48
II.1.3 Désir masculin et pulsion de mort	p. 51
II.1.4 La mécanique du désir féminin	p. 54
II.2) La forme documentaire à l'épreuve du porno	p. 62
II.2.1 Une déconstruction ?	p. 62
II.2.2 La politique du <i>hardcore</i>	p. 69
II.2.3 La divergence des genres	p. 72
PARTIE III : DU PORNOGRAPHIQUE ESTH-ÉTHIQUE : Y A-T-IL DES REPRÉSENTATIONS LIMITES ?	p. 76
III.1) Dans la douleur et le blasphème, ou comment le cinéma de Lars Von Trier oscille entre pensée politique et provocation	p. 77
III.1.1 Nymphomaniac et la justice	p. 77
III.1.2 Identifier le mal	p. 78
III.1.3 Nymphomaniac et l'église d'occident	p. 81
III.1.4 Parcours théopathique d'une nymphomane	p. 86
III.1.5 Une atteinte aux mœurs ?	p. 90
III.2) Le spectateur victime des images de Haneke	p. 93
III.2.1 De la dignité humaine	p. 93
III.2.2 Le froid et le cruel	p. 95
III.2.3 De l'intrusion de scénettes pornographiques	p. 99
III.2.4 Le spectateur déclenché	p. 104
III.3) Des scènes qui franchissent la limite	p. 106
III.3.1 De la morale comme limite ?	p. 106
III.3.2 Le problème du regard	p. 108
III.3.3 La théorie de la vibration	p. 113
CONCLUSION	p. 118
Bibliographie	p. 122
Filmographie	p. 129

Annexes	p. 130
<i>Index Rerum</i>	p. 141
<i>Index Nominum</i>	p. 142
Table des illustrations	p. 145
Table des matières	p. 146

Depuis le début des années 2000, on observe une recrudescence d'images pornographiques dans le cinéma non spécialisé. Ce phénomène est le résultat de la mort du pornographique en tant que genre, dont les images ont migré vers la marge d'un côté, et vers une rationalisation, de l'autre. Cette réalité révèle donc une perméabilité jusqu'alors inédite, dans laquelle certains codes et certaines normes esthétiques se transforment et ciblent alors un public plus large. Cette transformation s'observe dans l'émergence de *climax* esthétiques nouveaux mais aussi dans une forme de méta-représentation, posant, donc, un discours sur elle-même de même que sur la sexualité de manière plus générale. Cette pensée du sexe, qui passe donc par un sexe pensant, sollicite des images qui posent des problèmes éthiques : comment en effet recevoir et percevoir l'image pornographique, y compris dans ce qu'elle a de plus extrême, relativement aux limites qui se fondent sur notre système de croyance, en tant que spectateur ?

Since the beginning of the 2000s, one can notice the expansion of pornographic images in the conventional cinema. This phenomenon finds its roots into the end of porn as a genre, whose images shifted on one hand, to the fringe, and on the other hand, to a certain normalization. This reality unveils an unprecedented porous frontier, where a few codes and standards are changing, and therefore aim at a larger audience. This change is at stake in the new aesthetic climax as well as some sort of meta-depiction which allows discourses on itself, obviously, but also on sexuality in general. This way to think about sexuality, which goes through a thinking sexuality, triggers ethical questions : indeed, how are we, viewers, expected to receive and perceive pornographic images, even the most extremes, with our own limits, based on defined systems of belief ?