

PATRICK SCHMOLL

Laboratoire "Cultures et sociétés en Europe"
(UMR du CNRS n° 7043)
Université Marc Bloch, Strasbourg
<schmoll@umb.u-strasbg.fr>

L'organisation spectaculaire de l'intime

L'exemple de la pornographie

Émergence de la notion d'intimité

L'histoire de la formation de l'individu moderne est celle de la différenciation entre un espace privé et un espace public, qui a fini par surdéterminer les représentations que nous nous faisons de la construction de la subjectivité, organisée par cette polarisation entre un dedans et un dehors. L'étude sociologique de cette différenciation a été inaugurée par Georg Simmel (1908, 1912), dont le mérite principal est d'avoir souligné l'incidence de notre capacité de voilement-dévoilement sur l'existence même des formes sociales : la société naît de l'impossibilité pour les acteurs d'avoir une connaissance totale les uns des autres. Sans un minimum de secret et de discrétion, il n'y aurait pas de société parce qu'il n'y aurait pas d'altérité de l'autre et donc pas de subjectivité (cf. Schmoll 2003). Simmel est donc le premier auteur à considérer le secret, défini comme limitation de la connaissance réciproque, non pas dans une approche négative (comme rétention d'information), mais comme une forme structurante à travers ses figures que sont le non-dit, le mensonge, l'intimité et la connivence.

L'amitié, l'amour, supposent un jeu entre opacité et transparence de soi à l'autre et réciproquement, qui cimente ou distend les relations sociales.

Les travaux d'Erving Goffman sur la présentation de soi (1959) ont relancé l'intérêt pour cette question : en empruntant la métaphore du théâtre, il étudie les interactions entre des acteurs conscients de l'écart existant entre l'être et le paraître, leurs personnages privé et public. Un simple raisonnement par défaut suffit à souligner l'effet sur les formes sociales de notre capacité à cacher et à montrer : si toutes nos pensées étaient accessibles à autrui, les relations sociales et jusqu'à notre construction psychologique seraient altérées, le non-dit et le mensonge seraient impossibles, la connivence, l'aveu, l'authenticité n'aurait plus de valeur, le premier venu serait aussi connaissable que l'ami ou l'amant(e), le théâtre social disparaîtrait et les sociologues seraient au chômage.

La psychologie, et notamment la psychanalyse depuis Freud, a également montré les effets structurants pour le sujet de l'impossibilité, non seulement de connaître les autres et d'en être connu, mais de se connaître complètement soi-même. L'irruption dans le soi d'un regard de l'autre qui ne laisserait aucune

ombre peut avoir des effets délétères sur l'intégrité psychique, dont la psychose, paranoïaque ou schizophrénique, est une manifestation extrême.

Il existe donc une tradition bien établie dans les sciences sociales, tant sur leurs versants sociologique que psychologique, pour poser la fonction structurante d'un espace du dedans, du fermé, du privé. Le droit au secret de la vie privée fait partie des libertés fondamentales dans les États démocratiques. Dans son roman *1984*, George Orwell situe dans la perte du secret de la vie privée l'essence du pouvoir totalitaire : les personnages y sont détruits par la visibilité de leur espace intérieur physique (leur corps) et psychique (leurs peurs secrètes). Cette figure, qui est celle du *panopticon* de Jérémie Bentham, est évoquée par Michel Foucault (1975) : un dispositif de surveillance qui induit un sentiment conscient et permanent de visibilité assure le fonctionnement automatique du pouvoir.

Jürgen Habermas (1962) souligne qu'il existe une tension entre privé et public, car si la société démocratique se construit sur la reconnaissance d'une sphère privée inaliénable, elle évolue aussi par une remise en cause constante de la toute-puissance de l'individu à l'in-

térieur de cette sphère. La perméabilité des frontières expose alors à deux risques sociaux symétriques : la privatisation du public qui consiste en la récupération de la chose publique par des particuliers (corruption des hommes politiques, dégradation de biens publics, nuisances commises par les individus, etc.) et la publicisation du privé qui consiste à rendre public ce qui ressortit légitimement du privé. Traditionnellement, ce second risque est pensé comme une tentation du politique : les dominants cherchent à assurer leur contrôle par la transparence.

D'un autre côté, il est admis dans nos sociétés, et dans l'intérêt même des individus, qu'on ne puisse pas faire n'importe quoi dans son domaine privé. La protection des femmes et des mineurs contre l'exercice privé du pouvoir et de la violence par le père de famille a par exemple conduit à supprimer les notions de «devoir conjugal» et de «droit de correction paternelle» dans le code civil ancien et à légitimer la visite au domicile d'assistantes sociales. De même, l'investigation de la vie privée des dirigeants, y compris par la presse, tend à être légitimée socialement par le contrôle des abus qu'en sens inverse ces dirigeants pourraient commettre en s'appropriant à discrétion le bien public.

La régulation du domaine privé conduit ainsi à distinguer une partie de ce domaine qui est désormais soumise au regard extérieur, et une sorte de noyau dur de la privauté dont on admet que le secret doit être néanmoins préservé, car au-delà d'une certaine limite la transparence ne serait plus supportable et menacerait l'intégrité de l'individu, et par conséquence la démocratie. C'est ce que recouvre la notion d'intimité, dont l'étymologie (*intimus* est le superlatif du latin *intra*) désigne une gradation dans le privé : c'est ce qui est «le plus à l'intérieur».

L'intimité exhibée : un modèle de l'acteur en question

L'intimité, davantage donc que l'espace privé, tend à devenir la ligne de front des débats où se joue la défense du sujet contre l'exposition publique. Toutefois,

même cette notion d'une irréductibilité de l'intimité, indispensable à une construction en quelque sorte protégée de soi, est aujourd'hui fortement interrogée par des phénomènes d'exhibition de la vie privée largement médiatisés : les émissions de télé-réalité filmant la vie quotidienne et les confidences d'un groupe en confinement, les talk-shows, les sites Internet de particuliers qui proposent à leurs visiteurs la vision de leur domicile en continu par web-cam, et la mise en scène de la sexualité dans une pornographie dont les prises de vues sont de plus en plus invasives.

Un premier niveau de réaction dont la presse s'est fait l'écho a été de défendre ce noyau irréductible de privauté indispensable à la construction de l'individu, et en fait à son humanité. Les émissions de télé-réalité ont pu être qualifiées d'entreprise d'intoxication cherchant à imposer un modèle de société fondé sur la transparence volontaire de soi. Concernant la pornographie, l'essai récent de la philosophe Michela Marzano (2003) conclut sans nuance : «*on y trouve à l'œuvre, au moins d'un point de vue symbolique, une logique comparable à celle qui avait rendu possible l'expérience des camps de travail nazis, où les détenus, réduits à des «choses», étaient dépouillés de leur forme humaine, de leur singularité, de leur unicité.*»

Cette ligne de raisonnement produit une sociologie assez simple : la surexposition de l'intimité procède des tentatives constantes d'une société, à la fois voyeuriste et travaillée par la question du contrôle social, pour lever le secret des individus et les rendre transparents. Toutefois, si cette tendance se comprend assez bien, venant du système qui cherche à dévoiler, le raisonnement ne rend pas clairement compte de ce qui motive les acteurs, ainsi rendus dans la position de détenus d'un tel panoptique, à contribuer activement à leur propre exhibition. La conduite de l'acteur à cet endroit est contre-intuitive. Les participants aux émissions de télé-réalité et aux talk-shows ne peuvent qu'être des exhibitionnistes manipulés ou des professionnels payés pour une prestation dans un spectacle convenu. Les artistes¹ du X sont, soit des déviants présentant une sexualité monstrueuse, agis par des motivations de lucre et de stupre, soit des victimes qui ne

peuvent consentir un tel travail que parce qu'ils y sont obligés en raison de situations économiques et sociales difficiles. La presse et le public soupçonnent l'existence de réseaux d'esclavage comparables à ceux de la prostitution. Nombre d'études voient dans la pornographie une nouvelle manifestation de la domination sexuelle exercée par les hommes sur les femmes. En fait, pour pouvoir développer son raisonnement sur la pornographie, une auteure comme Michela Marzano est obligée de passer sous silence ce que les artistes du X peuvent en dire, car la représentation du sujet que ce raisonnement véhicule (la subjectivité n'existe que sous condition d'opérativité des notions de secret, de pudeur, de honte et de dégoût) ne permet pas d'expliquer, autrement que comme une perversion, comment des personnes se prêtent activement à cette mise en scène jugée abjecte du corps (cf. notre critique de l'ouvrage dans ce même numéro, Schmoll 2005a).

Le raisonnement qui fait de la préservation de l'intimité une condition de la construction de l'individu achoppe à cet endroit, car, bien entendu, on n'est pas dans ces cas en présence d'intrusions abusives dans la vie privée des gens. *Big Brother*, figure de l'état totalitaire du roman de Orwell, est devenu le titre d'une émission de télé-réalité (dont *Loft Story* est la transposition française) dans laquelle les participants ont fait librement le choix de leur exhibition. Le dispositif est très proche de l'univers carcéral sous surveillance vidéo, pourtant leur prestation ne les rend pas fous, ils ne ressortent pas de cet épisode psychologiquement déstructurés. Au contraire, la valorisation sociale et professionnelle qui peut en résulter rend la participation à ce type d'émission potentiellement désirable pour le public. De même, la pornographie est devenue un star system, et les artistes du X répondent à leurs détracteurs en écrivant des livres, en répondant à des interviews, pour faire savoir qu'ils assument parfaitement ce qu'ils considèrent comme une prestation professionnelle.

Une analyse plus fine du jeu sur les frontières de l'intimité nous oblige donc à revenir à une position de plus grande neutralité axiologique dans l'approche de ces phénomènes de publicisation de ce qu'il y a de plus privé. Dans le cadre du présent article, notre réflexion se centrera



Photo : Aline Mathy, Polaroid 1/2, 2003.

sur la pornographie, qui est a priori la forme la plus extrême (sans jeu de mot : la plus dépouillée) de ce que les anglophones appelleraient l'*indecent exposure*, et dans laquelle la conduite des acteurs nous semble a priori la plus étrangère à nos standards. Comprendre comment les artistes du X construisent leurs personnages public et privé à travers les dispositifs de mise en spectacle qui médiatisent leurs relations aux autres et à eux-mêmes (et notamment dans un domaine aussi central que le sexe), appelle un modèle de l'acteur plus fin pour une sociologie mieux à même de rendre compte des déplacements de frontières entre espace public, espace privé et intimité, à l'œuvre dans nos sociétés fortement interfacées

par les techniques de communication et par l'invasion des images.

Pornographie : les artistes parlent

La surexposition de l'intimité dans la pornographie conduit à s'intéresser de façon privilégiée aux artistes du X. En effet, la position des autres acteurs du système : producteurs et réalisateurs de l'œuvre, diffuseurs, et consommateurs, nous semble moins étrangère parce qu'elle est du côté de la caméra, position de celui qui cherche à dévoiler le caché, tandis que la position de celui ou

celle qui se prête à ce dévoilement là où nous attendons de tout un chacun une réticence, nous est culturellement plus éloignée.

La question « Comment devient-on artiste du X ? » commence donc, dès le départ, par interroger les a priori de celui qui la pose : elle exprime notre fascination pour un métier que nous pouvons secrètement fantasmer d'exercer (avoir des rapports sexuels nombreux avec des partenaires physiquement avenant(e)s et être payé(e) pour cela) mais que la plupart d'entre nous, si on nous posait la question, refuseraient d'envisager sérieusement comme une possibilité professionnelle, en raison de la double exposition publique qu'elle implique : celle du corps dans l'exercice du métier lui-même, et celle de la réputation ensuite qui peut affecter l'intégration sociale et professionnelle future de l'artiste. La question des motivations des artistes du X est donc entachée par la perspective de recherche dans laquelle elle est posée, car si ces motivations sont impensables (si on estime qu'il faut du courage, ou de l'inconscience, ou une dose d'amoralité, ou être à bout d'autres ressources, pour jouer dans un film porno), on risque de n'obtenir que les réponses attendues à des questions convenues, réponses qui entretiendront cet impensé.

La difficulté d'entrer dans la problématique par cette question du mobile est redoublée par le fait qu'on a tendance à se la poser plus facilement à propos des artistes femmes que des artistes hommes. Les films pornographiques mettent en scène aussi bien des hommes que des femmes. Mais on sait qu'ils sont dans leur écrasante majorité faits par des hommes pour un public d'hommes. Il est donc difficile d'aborder indifféremment les motivations des artistes hommes et femmes dès lors que leur exposition se fait sous un regard qui lui, n'est pas indifféremment d'homme ou de femme. On se dit qu'il est plus facile pour un homme, et donc moins compréhensible pour une femme, de devenir artiste porno, au regard justement d'un traitement différencié selon les genres de la question de l'intimité, du voilement, de la pudeur, etc. Une telle représentation parasite également l'approche, puisqu'elle postule une certaine représentation de la femme dont l'intimité et la vertu doivent être

protégées plus rigoureusement que celle des hommes.

Contrairement à la prostitution, la pornographie n'est pas un sujet très exploré par les sociologues, à notre avis parce que celle-ci ne se prête pas aussi facilement que celle-là aux catégories rassurantes d'une sociologie pouvant y dénoncer les formes d'une domination à la fois capitaliste et sexuelle. On aimerait pouvoir penser que, si des artistes (et dans ce cas on pense plutôt aux actrices) jouent dans des films dans lesquels la plupart des gens (et donc surtout les femmes) refuseraient de jouer, c'est qu'ils y sont contraints par un système socio-économique doublé d'un système d'exploitation sexuelle des femmes par les hommes, dans une grille de lecture qui serait proche de celle qu'on retrouve dans de nombreuses études sur la prostitution.

Les rumeurs d'esclavage, de tournage de films sous contrainte, circulent facilement à propos de la pornographie. Mais elles sont largement infondées, si on excepte le cas particulier des circuits pédophiles, clairement hors la loi. À la différence de la prostitution, la pornographie s'inscrit dans le cadre de la production d'œuvres photographiques, cinématographiques et de spectacle, l'activité est soumise à une réglementation précise, et le souci des producteurs de ne pas se faire interdire à la distribution les conduit à s'entourer de considérables précautions juridiques, notamment à l'embauche des artistes, excluant non seulement l'emploi des mineur(e)s, mais aussi, et plus sévèrement, de personnes insuffisamment motivées ou psychologiquement fragiles qui seraient susceptibles de ne pas assumer le choc du tournage et donc de poser problème par la suite. L'activité, fortement contractualisée, est de ce fait exposée à une visibilité (à tous points de vue) qui la distingue nettement de la prostitution, sur laquelle les nombreuses interdictions légales ont eu pour effet pervers des conditions d'exercice plus clandestines, plus opaques, et dès lors plus risquées au plan des libertés individuelles, de la sécurité et de l'hygiène.

La pornographie est un objet agaçant pour le sociologue: elle n'est pas ce système glauque, à ce point contraignant que la description de ses circuits suffirait à le comprendre sans avoir à entrer dans la psychologie d'acteurs qui n'y auraient

statut que de malheureux rouages. La méthode requiert au contraire d'en passer par ce que disent les intéressés eux-mêmes de leurs motifs et mobiles. Or, il se trouve (source de dérangement supplémentaire pour ceux qui ont sur la pornographie des idées aussi arrêtées que sur la prostitution) que depuis quelques années, les «hardeurs» parlent, et même écrivent. Plusieurs artistes français du X (certains d'entre eux passant aussi de l'autre côté de la caméra comme producteur et/ou réalisateur) ont publié récemment des ouvrages dans lesquels ils fournissent des éléments autobiographiques et exposent leurs motivations (Root 1999, Anderson 2001, HPG 2002, Ovidie 2002).

C'est ce matériau écrit que nous utiliserons ici pour une première lecture du phénomène, en n'oubliant pas, en bonne méthodologie, qu'il consiste dans les discours que tiennent des professionnels d'un médium de communication (un dispositif producteur d'images, et principalement le cinéma) sur leur activité et sur ce médium lui-même, et que ce discours n'est pas recueilli au cours d'entretiens particuliers, mais fait l'objet d'un écrit, un livre, qui est un autre médium. On ne perdra donc pas de vue qu'il est produit avec une intentionnalité et à destination d'un public.

En première approche, la pornographie est présentée par ses professionnels comme une prestation de service rémunérée offrant un spectacle, celui de l'acte sexuel. Le spectacle peut être «live» (en cabaret ou peep-shows), transmis en direct (par webcam sur Internet, en général), cinématographique, ou faire l'objet de prises de vues photographiques. Le cinéma s'impose cependant comme le dispositif de référence, essentiellement parce qu'il a généré un star system qui a sorti la pornographie du silence médiatique.

La plupart des artistes, réalisateurs et producteurs de films X mettent ce cadre professionnel en avant quand ils parlent de leur activité: d'une part, ils ne sont pas là pour «prendre leur pied», mais pour un travail et parce qu'ils sont payés pour cela; d'autre part, il ne s'agit pas vraiment de sexe, mais d'un spectacle dans lequel le plaisir, sinon l'acte, est mimé. En conséquence, les motivations les plus communes que se reconnaissent les artistes sont professionnelles:

l'argent, certes, mais aussi la qualité du spectacle ou des images, le souci du travail bien fait, de la prestation réussie, la notoriété à l'intérieur de ce qui est devenu depuis quelques années un véritable «star system»².

La place manque dans le cadre limité de cet article, mais l'analyse des témoignages de «hardeurs» montrerait que l'argent est un motif polysémique qui permet de légitimer par le cadre professionnel des mobiles plus difficiles à exprimer, notamment du côté des artistes femmes. Nombreux sont ceux qui disent avoir commencé en rêvant de se faire un nom dans le cinéma. Le star system, l'aspiration à exister pour un public par le truchement de l'œil de la caméra rend mieux compte que l'attrait pour une rémunération de ce qui se joue dans le dispositif pornographique, l'argent venant d'une certaine manière en renforcement de ce mobile, comme marqueur de la notoriété. Nous nous contenterons ici, à partir d'une analyse médiologique³ de ce dispositif, de montrer que le X n'est pas un spectacle indifférent et que ce qui est présenté comme l'objet de ce spectacle, le sexe, en est aussi – et davantage que l'argent – le mobile princeps.

Une sexualité par délégation

Dans son récent ouvrage, qui porte sur les transformations de la relation amoureuse, Serge Chaumier (2004) consacre son dernier chapitre à la question de la pornographie, en faisant l'hypothèse que l'ampleur assez récente de ce phénomène de société est liée à la crise du modèle conjugal moderne. Construite sur l'idéal du mariage d'amour, la vie conjugale doit produire assez de ressources pour satisfaire les exigences contradictoires de la liberté individuelle des partenaires, de la tension du désir pour la nouveauté, et de l'exclusivité réciproque du couple. L'épuisement naturel du désir avec le temps confronte les partenaires à une alternative par elle-même insatisfaisante. Soit l'individu renonce à l'état désirant des débuts de la relation pour se conformer à une conjugalité tiède (solution peu prisée de nos jours, et qui entre en contradiction avec le canon

romantique lui-même), soit il investit sa sexualité à l'extérieur du couple en prenant des amant(e)s, en s'adressant à des professionnel(le)s du sexe, ou en visionnant du matériel pornographique.

Ces différentes solutions ne sont pas équivalentes dans leurs effets sur la pérennité du couple. Les «écarts», comme on disait autrefois, introduisent le tiers dans le couple, et préparent à une transformation radicale des relations amoureuses, déjà perceptible dans une certaine banalisation de la figure de l'amant ou dans des formes de polygamie-polyandrie séquentielle (liaisons et séparations répétées), voire de ménage à trois. La prostitution, par contre, a depuis longtemps été analysée dans sa fonction complice du mariage bourgeois : dénoncée moralement, elle permet pourtant, en s'offrant comme soupape, de préserver la pérennité des couples établis, qu'au contraire menacent les amant(e)s. Il en est de même de la pornographie, qui remplit une fonction de maintien de l'ordre social en dérivant les pulsions vers des images et une activité sexuelle virtuelle. L'idéal romantique s'accordant très mal avec la tromperie, l'échappée dans le virtuel se présenterait donc comme une issue. Pour S. Chaumier, l'image remplace l'acte : le spectacle pornographique déploie toutes les perversions pour n'en favoriser au fond qu'une seule, le voyeurisme, «à tel point que l'image érotique doit être aujourd'hui considérée comme faisant partie intégrante de la sexualité» (Chaumier, p. 305).

La conjugalité surinvestit le problème posé par les infidélités sexuelles : on peut avoir des ami(e)s en dehors du couple, mais toucher le corps de l'autre est la limite qui, si elle est franchie, engage une crise de confiance dans la relation. Cette conception (fortement marquée par le judéo-christianisme) conduit les individus à vivre une scission entre leur corps et leur esprit, qui nécessite le passage privilégié par le regard : «*Les corps et les rapports sexuels sont plus que jamais délégués à d'autres. Certains en jouent (et en vivent) et d'autres explorent leurs pulsions par délégation. En se projetant et en extériorisant sa sexualité, l'individu trouve une satisfaction d'autant plus grande que le rapport mis en scène de manière professionnelle vise à la perfection. Les fantasmes vont dans l'accom-*

plissement de leurs stéréotypes et peuvent même dépasser ce que l'individu était en mesure de désirer, attestant qu'il a eu raison de s'en remettre à mieux équipé que lui» (ibid.).

S. Chaumier introduit donc l'idée d'une sexualité par délégation, permise par le simulacre, au sens fort que Jean Baudrillard (1981) donne à ce terme : les images captent entièrement le désir, deviennent une fin en soi, une représentation suffisante du rapport, qui permet à la simulation de tenir lieu de réalité. La pornographie fournit à l'homme occidental le moyen de sortir de sa torpeur sensorielle par une stimulation perpétuelle. Celle-ci creuse évidemment un clivage grandissant car «*le bombardement d'images érotiques n'a pas pour effet d'inciter au passage à l'acte, mais de maintenir une tension permanente inassouvie*» (id. p. 317). De ce fait, et bien que son raisonnement démontre que la pornographie, comme il l'écrit lui-même, fasse «*partie intégrante de la sexualité*», elle n'est pas pour S. Chaumier un acte sexuel : elle a plutôt pour effet de dissimuler l'absence de rapport, de cacher l'acte sexuel.

Tout en suivant le fil du raisonnement qu'il tient jusque là sur les formes sublimées du désir, c'est à cet endroit que nous nous séparerons de lui. Pour S. Chaumier, «*l'image érotique est un pâle reflet de l'érotisme vécu*» (p. 336), et dans la ligne logique de l'ensemble de son ouvrage, qui ne traite pas des images mais des relations effectivement vécues, il ne peut considérer ces «*formes rabaissées et mineures*» que comme un «*palliatif*» (ibid.). Nous essaierons ici de soutenir une hypothèse moins marquée par son présupposé contre l'artifice, même si elle prête à controverse, et qu'elle va, au fond, dans le sens des éléments d'analyse qu'apporte S. Chaumier lui-même. En effet, ainsi qu'il le souligne (p. 320), la pornographie participe d'une sexualisation de toutes les sphères de la vie propre aux sociétés modernes. La mise en discours de la sexualité développée dans la modernité, comme l'a montré Michel Foucault, provoque un envahissement du discours sur le sexe, qui est aussi une prédominance du régime du discours sur les pratiques : on parle énormément de sexe, mais on n'agit pas. La psychanalyse elle-même, analysée sous cet angle par Robert Castel⁴, a peut-être joué un rôle

dans un processus d'invention de modes de vie nouveaux : la sexualité vécue par et sur le mode du discours⁵. La sexualité virtuelle pourrait donc bien être une des formes de la sexualité en général, et non un simple dérivatif.

Spectacle sexuel ou sexe spectacularisé?

Les auteurs qui se sont intéressés au X n'ont pas manqué de souligner qu'il constituait une forme limite du spectacle (Baudry 1997, Bou in HPG 2002) : la distance métaphorique entre l'image et la chose représentée est minimale, la narration est lapidaire et répétitive, on peut parler de degré zéro du cinéma. On ne peut se livrer à une analyse d'une œuvre du X en faisant abstraction de l'effet qu'elle doit produire à la réception : elle a été réalisée pour l'usage très particulier qu'en fait son destinataire, qui n'est pas qu'un usage de réception esthétique. Le spectateur ne consomme pas l'œuvre comme il regarderait une œuvre d'art ou un film, mais l'associe généralement aux préliminaires ou à l'exécution de ses propres pratiques sexuelles. Les photos ou les vidéos X ne sont donc pas que les supports de diffusion d'un spectacle mais un matériel qui, au même titre que les poupées gonflables, godemichés, préservatifs et autres artefacts spécialisés, participe du point de vue de l'utilisateur à l'activité sexuelle elle-même. Il faut donc aussi lire la pornographie ainsi, à savoir comme un dispositif qui organise (et donc configure de manière originale) l'activité sexuelle. Et cette activité sexuelle n'est pas juste celle de l'utilisateur, mais également celle des artistes, voire celle, voyeuriste, de ceux qui tiennent la caméra. Plus précisément encore, le dispositif n'organise pas seulement l'activité sexuelle de chacun de ces acteurs dans la sphère de sa propre intimité : il organise un échange sexuel entre ces protagonistes, c'est-à-dire entre des artistes, un système de production et des clients, de part et d'autre de la surface de l'image ou de l'écran.

Bien entendu, les professionnels du X se défendent d'une telle lecture, qui tend à assimiler la pornographie à une séquence de l'activité sexuelle, ou à une

activité sexuelle particulière, vénale de surcroît, et donc à la prostitution. L'argument principal reste que les artistes ne consomment pas le sexe avec le client final : « *Le/la prostitué(e) propose un service de type sexuel contre rémunération. La relation reste privée. Le «client» paie pour avoir consommé un service sexuel réel et direct. Les acteurs/actrices X sont des comédiens. Cela signifie qu'ils jouent un rôle, et vivent une situation qui n'existent pas. (...) La scène X est une image, par opposition à la situation réelle vécue entre le ou la prostitué(e) et le client. (...) Le/la prostitué(e) est payé(e) par le client pour lui avoir donné de la satisfaction sexuelle. L'acteur/actrice X est payé(e) par une maison de production pour l'avoir autorisée à utiliser son image.* » (Ovidie 2002, p. 59-60 : les termes en gras sont soulignés par elle). Mais cette distinction, qui est juridiquement fondée, ne fait qu'amener la discussion au cœur de notre propos : le dispositif suffit-il à séparer l'agir sexuel du spectacle, ou ne contribue-t-il pas seulement à une évolution des formes de cet agir ?

Par son étymologie (du grec *porné* = prostituée), la pornographie est associée à la prostitution. Historiquement, les spectacles pornographiques et les premiers films X avaient pour cadre les maisons de plaisir, où ils faisaient fonction en quelque sorte de pratique apéritive, clairement intégrée par conséquent à l'activité sexuelle elle-même, telle qu'elle était médiée par un dispositif professionnel. Il n'est pas moins clair que la pornographie s'est autonomisée depuis, ce qui lui a permis, par la forme spectacle, de se dégager des interdits qui frappaient la prostitution organisée. Doit-on pourtant y voir autre chose qu'un effet de partition par un appareil juridico-judiciaire dans l'organisation de la sexualité vénale ? Le peep-show est de ce point de vue la situation limite qui éclaire probablement le mieux les effets d'abstraction qu'introduit une casuistique juridique dans la définition de ce qui sépare un acte sexuel vénal d'un spectacle : l'épaisseur d'une vitre sans tain entre les partenaires. On doit donc se demander, d'une part, si l'évolution des dispositifs (ici juridiques et techniques), loin d'avoir eu pour effet de réduire la sexualité vénale, n'a pas simplement provoqué une évolution de ses formes, en même temps que des formes

de la sexualité en général. Ce qui revient à dire que la forme spectacle ne fait pas qu'organiser le sexe entre un système de production et un client, mais également entre les artistes qui le vivent comme un faire-semblant. Il est en effet plus productif pour l'approche anthropologique d'un phénomène en expansion comme la pornographie (un nombre croissant de personnes s'offrent à «jouer» dans des films X ou à poser pour des magazines «hot»), de considérer que le dispositif n'est pas seulement un spectacle du sexe, mais une forme d'organisation de l'acte sexuel lui-même, médiatisé et disloqué⁶ par des artefacts.

La pornographie peut en effet se comprendre comme le prolongement des dispositifs que se construisent les amants quand ils se regardent l'un l'autre en faisant l'amour, quand ils se regardent ensemble faire l'amour dans le miroir de leur chambre, quand ils se filment eux-mêmes avec leur caméra vidéo pour se re-visionner ensuite : depuis l'invention du miroir, toute nouvelle technique faisant jouer les images et le croisement des regards permet d'introduire de nouvelles possibilités de médiatiser l'acte, de jouer de l'anticipation et du retard de sa satisfaction, et du vertige qu'il procure.

Si on admet que la prostitution est bien une activité sexuelle, mais transformée, formatée par sa médiatisation par un dispositif qui mercantilise l'échange, la pornographie est pareillement une activité sexuelle, médiatisée par un dispositif :

- économique-juridique, d'une part, comme dans la prostitution, en ce sens qu'il professionnalise les échanges entre un client et un prestataire, mais également entre les différents acteurs de la production (réalisateur, techniciens, artistes),
- et technique, d'autre part, par quoi a contrario il se distingue de la prostitution en soumettant la rencontre au primat du canal visuel, ce qui permet une dislocation spatiale et temporelle entre les prestataires et les clients (dislocation dont le peep-show est le modèle minimal), et une distanciation émotionnelle entre les artistes qui ne sont pas censés effectuer l'acte pour le bénéfice l'un de l'autre, mais en y associant un tiers, les figures étant contraintes par la nécessité d'y laisser s'immiscer l'œil de la caméra ou de

l'appareil photo (avec certains effets d'invraisemblance commandés par la prise de vues : réduction de la gamme des postures à celles autorisant les gros plans sur l'intimité, orgasmes visibilisés par les éjaculations à l'extérieur du corps du partenaire).

On se bat là sur la ligne d'une démarcation entre spectacle et réalité dont le franchissement peut paraître contre-intuitif : l'acte sexuel suppose une rencontre physique, un contact tactile entre les partenaires, ce qui n'est pas le cas entre l'artiste et le client final, qui n'ont de contact que visuel, et uniquement dans le sens client-artiste. Mais si, depuis Freud, la sexualité a révélé son polymorphisme et les lieux inattendus de ses occurrences, on doit admettre qu'il y a sexualité là où il y a plaisir des sens. Le voyeur et l'exhibitionniste peuvent être présentés comme pervers, c'est là un autre débat : leurs perversions, centrées sur la visualisation, sont une forme de la sexualité. D'autant plus qu'à l'autre bout de la chaîne, le client ne se contente pas toujours de voir, mais conclut l'opération par un orgasme, masturbatoire ou avec un(e) partenaire.

Certes, l'abord est délicat, il remet en cause la représentation bourgeoise commune de la sexualité qui pose un standard par rapport auquel, tant la prostitution que la pornographie ne peuvent être que des déviances : les voir comme des variances, c'est considérer qu'elles ne sont que l'autre face d'une même pièce de monnaie, qui explique que malgré le rejet moral dont elles sont l'objet elles persistent, voire se développent.

A contrario, admettre ce point de vue, c'est inscrire la sexualité contemporaine dans une histoire de longue durée qui tend, dans la domestication de ses émotions, à distancier l'humain de l'autre et de son propre corps par l'entremise de ses dispositifs institutionnels et technologiques. La mercantilisation de la relation permet, comme dans la prostitution, une relation non impliquante, qui ne fait pas peser sur l'acte sexuel le poids des engagements auxquels l'assortissent la conjugalité depuis le moyen-âge et la justification de ses sentiments depuis le romantisme. Sur le plan technique, une approche médiologique permet de replacer la pornographie dans un continuum plutôt que dans une rupture qu'aurait introduit l'invention de la photographie et



Photo : Aline Mathy, *Polaroïd 2/2*, 2003.

du cinéma : le recours aux images comme adjuvants de l'excitation sexuelle date de bien avant la photographie, et le seuil à partir duquel elles ne sont plus seulement un prélude et un accompagnement de l'étreinte à deux, mais servent à une consommation en solitaire est une frontière fragile pour discriminer l'acte onanistique, d'une part comme n'étant pas sexuel, d'autre part comme ne s'effectuant pas, à certains égards, à deux. Le peep-show, pour reprendre cet exemple, isole le client derrière une vitre qui le sépare de la professionnelle qui s'offre à son regard : pour autant, la médiation de la vitre, qui introduit une réduction au seul visuel du contact possible entre les partenaires, empêche-t-il la qualification sexuelle de

l'échange ? La réduction manifeste de l'intersubjectivité dans l'opération ne suffit pas à discriminer, car elle présuppose cette intersubjectivité dans le feu de l'échange des corps en contact, ce qui n'est rien d'autre qu'une représentation parmi d'autres de la sexualité : rien ne permet d'affirmer que dans l'acte sexuel effectué dans sa primitivité la plus naturelle, chacun des partenaires soit présent à l'autre plutôt qu'à sa propre jouissance, ou que la présence à l'autre concerne bien le partenaire physiquement présent et pas tel autre femme ou homme auquel on rêve pendant ce temps-là.

L'approche qui fait de la pornographie un acte sexuel médiatisé par un dispositif permet de l'inscrire comme une étape

dans une évolution de la sexualité en général vers le techno-sexe et le cyber-sexe : une sexualité fortement médiée par ses dispositifs techniques, artefacts et outils de communication. La pornographie n'est qu'une figure parmi d'autres de la sexualité à l'âge postmoderne. Ainsi que le formule HPG, « *la présence de la caméra modifie la forme de la baise* », et probablement – ajouterons-nous du même point de vue médiologique qu'il exprime si bien – le contenu de celle-ci. Les web-cams sur Internet permettent de ce point de vue un fonctionnement de type peep-show délocalisé, dans lequel la rétroaction devient possible, le client dactylographiant ses instructions en temps réel. Les échanges écrits ou téléphoniques autorisent des modes d'entrée dans le désir en l'absence d'images (Schmoll 2004). Les dispositifs de réalité virtuelle permettent une interaction à distance entre partenaires, impliquant par des systèmes de retour d'effort la sollicitation non plus seulement de la vision et de l'audition, mais du tact et de la kinesthésie. Les arguments qui tendent à isoler la pornographie comme n'étant qu'un spectacle de la sexualité portent à faux à mesure que les dispositifs de télécommunication précipitent le spectacle dans la confusion entre la représentation et la chose représentée.

Un cadre autorisant le sexe

La question du sexe est souvent évacuée par les témoignages des artistes du X, sous couvert de la forme spectacle qui leur permet de raisonner, d'une part comme s'ils ne faisaient que faire semblant de copuler avec leurs partenaires de scène (alors que l'acte lui-même, du moins, sinon le plaisir pris au travail, est loin d'être simulé), et d'autre part comme s'ils n'offraient qu'une prestation visuelle, et non du plaisir au client final. C'est le même raisonnement qui permet à la prostituée de dire qu'elle ne couche pas « vraiment » avec ses clients au prétexte que le dispositif qui en fait une activité rémunérée, d'une part introduit une différence entre sa vie privée et sa vie publique, et donc entre le client de ce qui n'est qu'une prestation et l'amant de ce qui

serait une relation sexuelle authentique, et d'autre part lui permet d'être absente à son corps et à ses émotions le temps de cette prestation.

Ovidie, par exemple, ne traite pas directement dans son livre (2002) du plaisir ressenti sur le tournage : pour elle, la pornographie est un spectacle, les artistes n'ont donc pas à dire s'ils ressentent ou non ce qu'ils ne font, professionnellement, que représenter : « *Beaucoup d'acteurs et d'actrices construisent un mur entre leur vie sexuelle réelle et leur métier. Car c'est un métier, il suffit d'assister à un tournage pour s'en rendre compte. Il ne s'agit pas d'une partie de jambes en l'air filmée, mais d'une véritable scène de «comédie». Tous les acteurs considèrent leur activité comme un véritable travail. Ce qu'ils jouent devant la caméra ne ressemble pas à ce qu'ils font dans leur vie sexuelle privée.* » (p. 51). Toutefois, la position démonstratrice de son «Manifeste», qui fait du cinéma X un outil d'émancipation des femmes, l'oblige à admettre implicitement que ce qui est montré est vrai, à l'instar d'un film documentaire : elle consacre ainsi un développement à l'éjaculation féminine (p. 107 et 117 à propos d'Annie Sprinkle), qui ne peut être obtenue sous l'œil de la caméra que sous condition d'une recherche de plaisir par l'actrice. Quoique exacte, donc (la sexualité devant la caméra est différente de celle vécue dans l'intimité), la remarque n'épuise pas le sujet, car on peut ressentir du plaisir dans son travail, a fortiori si le travail consiste à mimer le plaisir et que la représentation du plaisir est éventuellement meilleure si le plaisir est vécu, avec des partenaires qu'on apprécie. Le spectacle a alors en sens inverse une fonction de cadre, de garde-fou, qui signale que ce qui est vécu là, même si ce n'est pas un faire-semblant, n'engage pas la vie privée au delà de ce cadre. Le plaisir est donc lui-même l'objet d'une partition : il est présent, mais vécu dans la tête avec d'autres personnes que les collègues de travail.

Raffaëla Anderson (2001) confirme : « *Dans ce milieu, les mecs croient que les choses que tu dis quand tu travailles sont une ouverture pour la nuit à venir. Encore faut-il que tu les penses vraiment. Moi, je suis du genre fidèle, c'est pour ça que je bosse souvent avec les mêmes personnes. Ça ne signifie pas que je suis amoureuse*

d'eux. Ça m'aide seulement à construire les scènes, ne pas faire semblant d'avoir du plaisir. S'ils savaient que lorsqu'ils me baisent, c'est systématiquement à quel qu'un d'autre que je pense, ils joueraient moins les malins. » (p. 169).

HPG (2002) est de ce point de vue plus direct, voire provocateur : s'il est entré dans le métier, c'est clairement pour le sexe. Il commence son autobiographie ainsi : « *À l'origine, il y a la découverte de ma queue. À partir de ce moment fondateur, l'essentiel de mes préoccupations à toujours été orienté vers le sexe. (...) Je ne connaissais rien du milieu porno et je ne pouvais pas encore me dire que j'allais devenir hardeur. Dès que j'ai eu conscience du plaisir sexuel, je n'ai plus pensé qu'à en faire le centre de ma vie. C'était le résultat d'un raisonnement très simpliste, comme celui d'un petit enfant qui mange des bonbons et qui rêve de pouvoir en vivre quand il sera grand.* » (p. 9-10).

La différence entre les témoignages des artistes femmes et hommes justifierait un développement en tant que tel, car la dissymétrie des motifs affichés fait partie de ce qui obscurcit l'approche de la pornographie : on retrouverait là ce qui fonde certaines approches à voir dans la pornographie, comme dans la prostitution, un exercice qui fait des femmes les choses sexuelles des hommes (alors même qu'en toute rigueur la soumission avouée des hommes à leur biologie les chosifie davantage et devrait les placer en position de faiblesse vis-à-vis des femmes, censément plus distancées de leurs émotions). L'intention militante d'un texte comme celui d'Ovidie doit le faire considérer avec précaution, et dans l'écriture souvent agressive autant que dans les silences du texte sur la question du plaisir on peut lire les formes, persistantes dans notre culture, d'un empêchement fait aux femmes à parler de ce dernier.

HPG évoque la question du plaisir féminin. Il prétend détenir « *un petit doigté de [son] secret qui déclenche en principe une éjaculation féminine, ce qui plaît toujours au public* » (p. 129) et qu'il utilise pour emmener les actrices au-delà de ce qu'elles étaient prêtes à donner. Pour lui, il est clair que les actrices ont des orgasmes comme les hommes sur le tournage, même si elles s'en défendent. « *Le problème qu'ont parfois ces actrices*

est lié au fait qu'elles ne veulent pas jouir. Ressentir un orgasme sur un tournage les perturbe parce qu'elles n'étaient pas venues dans ce but. Elles étaient arrivées, sûres d'elles-mêmes, en pensant que leur plaisir et leurs orgasmes étaient réservés à leur copain dans le privé. Elles se retrouvent devant la caméra à prendre un putain de panard qu'elles n'avaient pas prévu. » (p. 121).

Un cadre protégeant du sexe

Le raisonnement révèle donc un fonctionnement étonnant, inverse de celui que l'évidence impose : la pornographie n'est pas (ou pas seulement) un spectacle mettant en scène le sexe, et qui de ce point de vue surexpose l'intimité d'une façon qu'on pourrait penser avilissante pour les artistes, voire dangereuse pour le psychisme ; c'est un cadre, et en tant que tel il protège les artistes d'avoir à reconnaître leurs émotions, voire les protège du contact même avec leurs émotions. Autrement dit, le dispositif pornographique protège le psychisme des individus, protège leur sexualité et les protège de leur sexualité dans le moment même où ils accomplissent l'acte le plus impliquant qui existe pour un être humain se commettant avec un autre dans une épreuve des sens où la subjectivité chavire dans le fusionnel.

Le dispositif devient donc un tiers dans la relation à l'autre, une médiation qui permet de supporter la rencontre inter-humaine en son noyau le plus impliquant, le sexe. La surface apparente du dispositif, le spectacle, dissimule la démarcation qu'il instaure avec ce qu'il préserve en coulisse : l'intimité du ressenti. L'artiste livre le maximum de ce qui est possible au public, mais garde pour lui ce qui est au sens étymologique, ob-scène, hors champ de la caméra. Le spectacle, paradoxalement, construit son intimité.

De nombreux artistes du X admettent qu'ils sont entrés dans le métier parce qu'ils voulaient faire du cinéma. La nature toutefois particulière du genre dans lequel ils ont, pour certains été contraints, pour d'autres choisis de jouer, révèle qu'on peut vouloir être artiste pour

servir de modèle sexuel, construisant ainsi sa sexualité dans un rapport spectaculaire à l'autre. Pour Ovidie, devenir une actrice de films X a répondu à une envie, et non à une nécessité. À 17 ans, ayant pris l'habitude de louer des cassettes de films au vidéoclub, elle jette un jour un coup d'œil au rayon «adulte» et constate que certaines jaquettes, aux images retravaillées, présentent un caractère esthétique que le discours féministe auquel elle était habituée sur le sujet passe généralement sous silence. «*Dans tous les films que j'ai regardés à cette époque, j'ai trouvé que les acteurs et les actrices étaient mis en valeur. Ce qu'ils exprimaient sexuellement les rendaient incroyablement puissants et libres. (...) Telle a donc été la première raison de mon activité : le désir d'avoir moi aussi un jour une image aussi positive et aussi forte de mon propre corps et de mon sexe.*» (p. 18-19).

Coralie Trinh Thi (actrice X et co-réalisatrice de *Baise-moi*): «*J'étais au lycée encore, en terminale. À dix-huit ans j'ai commencé par un set photos qu'il y avait dans Hot Vidéo. C'était des belles photos professionnelles, avec un beau maquillage. Ce n'était pas rémunéré, mais vu que j'avais un gros ego, ça m'a branchée tout de suite. À partir de là, il y a eu un réalisateur qui m'a proposé de tourner pour lui.*» (citée par Ovidie 2002, p. 168). La capacité à montrer sur la scène publique ce que la plupart d'entre nous, tenus par nos rôles sociaux et nos défenses psychologiques, cachent comme relevant de notre intimité, confère aux artistes du X une aura de liberté et de force, comme si, de s'être affranchi des oripeaux des convenances, peut-être d'avoir constaté qu'ils existaient au delà de leur capture sociale dans ces dernières, les avaient rendu plus forts.

Le dispositif pornographique, en spectaculisant l'intime, ne le dissout pas, mais en déplace les frontières. Pour HPG, il est un moyen clairement affirmé de multiplier les expériences sexuelles, mais sous les dehors d'une «sexualité monstrueuse», pour reprendre sa propre formule (il tient un fichier de près d'un millier de personnes avec lesquelles il a réalisé des scènes), l'accumulation et la professionnalisation lui permettent de se prémunir du sexe, et donc paradoxalement, d'éviter la rencontre.

Racontant les débuts de sa sexualité, HPG évoque le contexte du groupe de copains qui se racontent leurs aventures : dans le climat des relations entre pairs qui caractérise l'adolescence masculine, les femmes ne font au départ fonction que d'objets comptables dans un discours sur la virilité. Il est moins important d'avoir un rapport avec une femme que de pouvoir l'annoncer à d'autres hommes. Ce départ dans la vie sexuelle qui est commun à la plupart des hommes nuit grandement à la qualité émotionnelle des rencontres, les femmes restant ce «continent noir» dont l'exploration éveille autant de crainte que d'envie, et le long duquel on finit par multiplier les manœuvres de cabotage entre deux accostages prudents et brefs, plutôt que de s'aventurer dans l'intérieur des terres.

La sexualité implique d'emblée trois acteurs, le rapport avec la femme étant joué, plutôt que vécu, pour le regard d'un autre : au départ les copains à qui on raconte un exploit, puis le public pour qui on filme l'exploit. HPG parle de la superposition des vécus de l'artiste et du réalisateur de films qu'il est tout à la fois, copulant et se regardant copuler : «*Je ne sais pas quel spectacle je donnerais mais je suis vraiment dans la scène. Je suis content de faire ce que je fais, je me plais. Je me regarde faire parce que je suis égocentrique et que je m'adore dans ces moments. Je suis à la fois dedans et en pleine représentation devant les autres parce que j'aime qu'on me regarde.*» (p. 135).

«*Au boulot, parce qu'il y a une caméra, un hardeur se sent contraint de s'appliquer comme un premier de la classe. C'est ce qui est fascinant lorsqu'on fait un film de cul. Quand on est avec une très belle fille, on est attiré par le fait de devoir fournir un travail de très grande qualité. Domine alors un plaisir professionnel de bien faire sa scène. Faire jouir la nana fait partie de ce «bien faire». Mais le plaisir sexuel vient bien après. Lors d'un tournage, la caméra peut inciter le couple à prendre son pied. Si un hardeur et une hardeuse veulent se revoir après une scène, pourquoi pas ? C'est qu'ils veulent encore passer un bon moment ensemble. Mais sans la contrainte de la caméra, il n'y aura peut-être que le seul plaisir de se sentir humain. Après le tournage, le charme est passé.*

La scène avait été sublimée par le couple et après, dans le privé, il n'y a plus le défi de la caméra.» (p. 169).

«*La présence de la caméra modifie la forme de la baise. J'ai besoin quant à moi de beaucoup d'artifices pour atteindre un état de profondeur. Pour me sentir en symbiose, il me faut passer par le contexte cinématographique porno. Je n'ai pas eu une vraie éjaculation en dehors d'un cadre professionnel depuis très longtemps. Il n'y a que dans mes films que j'éjacule vraiment ! Parce que c'est un cadre qui me plaît, parce que la fille est payée pour ça, que je suis payé pour ça. Il faut une caméra entre les deux partenaires et qu'il y ait une sorte de séduction envers l'appareil.*» (p. 169-170).

«*J'aime lorsque de l'argent est en jeu parce que l'on a l'obligation de bien faire...*» (p. 170). Le dispositif ne consiste donc pas à dévoiler l'intimité. Il met en scène ce dévoilement, certes, mais dans la réalité, du côté des artistes, l'intimité est maintenue : ce sont ses frontières qui se déplacent. Le fait d'être payé autorise à considérer que le sexe est un travail, traçant à cet endroit la frontière entre public et privé, comme dans la prostitution : l'exposition du corps est limitée à un lieu et un temps, pendant lesquels la personne met son corps à disposition. Le statut de spectacle permet la mise à distance des émotions, instaure une ligne de partage entre le simulé et l'authentique.

Le dispositif cinématographique et professionnel organise donc la rencontre sexuelle, et la rend en fait possible, là où son absence laisserait un HPG désarmé par l'énormité d'un enjeu submergeant ses capacités personnelles : «*Dans le privé, je n'ai pas la force, le courage ou l'envie pour provoquer l'entente sexuelle parfaite. La fille n'a pas le temps de formuler ses reproches que c'est déjà fini. Elle a déjà compris. Ce qui la faisait rire chez moi l'ennuie rapidement, et elle me quitte.*» (p. 171).

«*S'il y a un endroit où je me soucie du regard de l'autre, c'est au lit. J'ai parfois l'impression que je baise super mal hors caméra. J'ai encore honte de me laisser aller devant une fille. (...) Quand je suis avec quelqu'un, tout mon univers cérébral s'agite. Tout est amplifié, surtout si j'aime bien la jeune femme. Parce qu'il n'y a rien de plus important pour moi. Le sexe est mon unique mode d'expression.*

Ma vie est concentrée dans un carré de lit.» (p. 172).

«Voilà ma difficulté : être pleinement dans ce que je fais. Lorsque je me branle, je ne pense vraiment qu'aux images que je suis en train de regarder, je suis vraiment dans la branlette. Pour résumer : je ne suis véritablement à ce que je fais que dans mon travail et dans la masturbation.» (p. 172-173).

Le dispositif se referme alors sur ce paradoxe que la sexualité n'est possible que dans un jeu convenu, dont les figures, on le sait, sont assez limitées, et dont la répétition ne fait que souligner l'absence du sujet et de l'autre à ce qu'il fait. À cet endroit s'explique la quête chez HPG d'un au-delà du porno. Esthète des limites, il guette dans la répétition des scènes cet élément de vie, d'originalité, de singularité, de nouveauté qui fait qu'elles ne sont pas seulement un spectacle, un jeu d'images renvoyant à une image vide de soi, mais le lieu d'un effet, d'une étincelle qui lui dirait que parce que c'est lui qui l'a allumée, il existe comme sujet. HPG est un provocateur, car c'est en provoquant les réactions de l'autre qu'il sait qu'il existe lui-même. Il décrit les règles obsessionnelles qu'il pose dans la contractualisation qui lui permet d'ignorer l'histoire et le ressenti de l'autre, et donc de s'en protéger, et tout en même temps on le voit essayer, avec son «doigté», ou dans cette recherche esthétique de la surprise, de provoquer un dépassement, une émotion à l'intérieur du cadre supposé en prémunir.

Vivant des réactions qu'il provoque chez les autres, HPG finit d'ailleurs par se perdre dans la diffraction des regards se réfléchissant les uns les autres. Ses opinions existent pour l'effet qu'elles font sur un public : «*Cartes sur table, j'ai dit à Mireille Dumas, parce que je savais qu'au sein d'une émission j'allais produire mon petit effet : «Madame Dumas, le jour où je tombe amoureux, j'arrête le porno.» Silence autour de la table, on s'entasse autour de moi. J'ai prononcé ces mots pour intéresser la foule. Est-ce que je changerais si je tombais amoureux ? Je ne sais pas vraiment si j'y crois ou pas.*» (p. 174). Bien entendu, et comme le souligne Stéphane Bou en postface à l'ouvrage, le témoignage du «hardcore» porte en lui-même le paradoxe qui, d'une part, fait d'un livre aussi

provocateur que son auteur un matériau délicat car partie lui-même au dispositif de monstration de sa sexualité, et d'autre part, ouvre une interrogation sur la subjectivité de l'acteur : «*HPG parlait de son activité d'une manière qui n'était pas factice et plutôt soucieuse – dans son désir irrésistible de «faire réagir» et de voir, comme il dit, «ce qu'il engendre chez les autres» – de sincérité. Quoiqu'il ait de ce mot une idée un peu particulière, qui rend possible cette surprenante contradiction : «Peut-être allez-vous vous rendre compte que je suis assez fort pour mentir avec autant de sincérité.»*» (p. 191).

La construction spec(tac)ulaire du sujet

Le sexe est un terrain délicat pour la sociologie. Il insiste dans le social à la manière d'un vortex qui l'aspire et dont il fait tout pour s'éloigner : quelque chose qui est au centre du lien social mais dont les institutions sociales, et la sociologie avec elles, préfère ignorer la centralité. (À cet endroit s'établit la frontière avec l'ethnologie, initialement censée traiter des sociétés primitives, où à la différence des sociétés civilisées il est tolérable que le sexe soit central).

La sociologie se construit ainsi autour d'un point aveugle : excluant de parler du sexe comme de quelque chose qui serait central à son objet, elle produit et se soutient de modèles d'acteurs dotés de rationalité qui évacuent les émotions à la périphérie de leurs considérations. Le domaine privé est ainsi le plus souvent un hors-champ de l'observation scientifique : il est ce qui dans l'espace intime de la famille et dans le temps de l'enfance, précède et permet la construction d'un acteur adulte et rationnel, et qu'il faut donc préserver comme son en-dedans, mais aussi comme un en-dehors de la sociologie. L'intime a longtemps fonctionné comme un objet en creux de la sociologie et reste encore actuellement, dans un partage raisonné des compétences entre disciplines, un champ départi à la psychologie.

Les sociologies qui normativisent l'intimité comme une condition de l'existen-

ce individuelle et, ce faisant de l'espace démocratique, se fabriquent du même coup un découpage épistémologique qui leur permet de ne pas avoir à entrer dans l'intérieur de l'acteur : la «psychologisation» est un péché capital qui menace de flou les frontières de la discipline. La sociologie ne peut certes se passer d'un modèle de l'acteur mais celui-ci, souvent non formulé, est sans intérieur, sans historicité, et entretient donc un impensé, lisible notamment dans les approches conventionnelles, voire militantes, de la prostitution et de la pornographie, qui ne sont souvent des objets sociologiques que sous condition que les conduites individuelles qui les sous-tendent, posées implicitement ou explicitement comme pathologiques ou victimisées (ce qui revient dans les deux cas à dire qu'elles échappent à leurs auteurs), ne fassent pas en elles-mêmes partie de l'investigation (leurs mobiles relèvent de la psychologie). La frontière privé-public reproduit et consolide ainsi la représentation d'un acteur individuel bi-face, dont seule la partie extérieure, celle des rôles sociaux partagés par tous (sauf les cas pathologiques), saisissables dans une certaine rationalité du rapport instrumental aux choses et de l'échange avec les autres sur ces choses, intéresse la sociologie, tandis que la partie intérieure, propre à chacun, donc difficile à objectiver, agitée par les pulsions et les biologies singulières, est supposée ne pas interférer dans le social (sauf situations qui dès lors touchent à l'horreur, à l'impensable, et que la sociologie continue d'ailleurs à ne pas pouvoir penser).

Sous l'éclairage de la «sexualité monstrueuse» d'un HPG, les mécanismes d'une subjectivité dont, en quelque sorte, l'intérieur s'affirme à ce point conditionné par l'extérieur permettent d'interroger la portée heuristique de ce cloisonnement de l'acteur entre un dedans et un dehors. Rappelons que HPG n'est «monstrueux» qu'au sens où il montre, et où il parle de ce qu'il montre. La pornographie est un phénomène en expansion, non seulement du côté des consommateurs, mais du côté de ceux, de plus en plus nombreux, qui s'offrent à exposer leur corps en action à un public : la spectacularisation de l'intime a cessé d'être une pathologie du particulier pour devenir un fait social. Ce versant spectaculaire et le recours

aux outils de communication, notamment photographique et cinématographique, qui le supportent, doit inciter le sociologue à aborder les rives de l'anthropologie et de la psychologie en s'intéressant à la fonction médiale du regard et de l'image dans la construction du sujet et de l'intersubjectivité.

On ne peut ici que faire référence au texte princeps de Jacques Lacan sur le stade du miroir (1949), dont il reprend cependant l'idée de Henri Wallon (1934), et où il souligne les effets, sur la constitution du sujet humain, de la prématuration caractéristique des individus de notre espèce à la naissance. Dans l'état d'imaturité neuro-biologique où se trouve le nouveau-né, alors que les autres sensations neuromotrices et proprioceptives lui donnent de lui-même une information morcelée, inorganisée, la vision est la première fonction qui lui permet de s'appréhender comme unité. Mais cette appréhension, par une fonction sensorielle destinée à percevoir les objets extérieurs, donne à l'humain une image de lui-même d'un point de vue également extérieur: le sujet se saisit comme autre, comme objet, longtemps avant de faire l'expérience de son unité proprioceptive, qu'il réalise d'ailleurs par raccordement de ses sensations intérieures à cette image visuelle. En d'autres termes, le sujet humain se construit comme autre sous son propre regard, et comme il ignore que c'est son propre regard, il le recherche ailleurs, dans le miroir, et dans les autres dont il dépend pour sa survie. La fonction unifiante de la vision transite, avec la satisfaction des besoins, par un autrui qu'il faut reconnaître et qui permet de s'assurer, par le retour de son regard, de sa propre permanence.

L'un des apports essentiels de Lacan est d'avoir ainsi dépassé le modèle thermodynamique de l'acteur, importé de la biologie, et dans lequel Freud lui-même était resté enfoncé: celui des théories qui tant en sciences du vivant qu'en sciences de l'homme et de la société, assignent à des individus des buts consistants et des conduites ordonnées par ces buts, progressant vers une satisfaction qui apaise le besoin en consommant son objet. La sociologie reste assez largement dominée par cette conception qui pose les rapports humains comme d'emblée médiés par des objets de coopération et de compétition

déjà-là et consistants. Or, ce que révèle la construction spéculaire du sujet, c'est que, d'une part, ses objets se construisent par les yeux de l'autre (il recherche ce que recherche l'autre, par mimétisme et/ou parce que l'autre les lui désigne comme souhaitables, ce qui crée une incertitude autour de l'objet puisque le sujet n'est pas dans la tête de l'autre pour en lire la définition), et d'autre part, les frontières entre le sujet et l'objet ne sont pas fermes non plus (le sujet est un objet pour l'autre et celui-ci un objet pour le sujet, l'intersubjectivité menaçant donc constamment de chavirer dans l'appétence mutuelle qui pousse les sujets à faire et à se faire les choses les uns des autres).

La critique des modèles naïfs de l'acteur débouche donc sur une théorisation plus fine, mais aussi plus incertaine, de celui-ci, où la rationalité consummatrice n'opère plus. L'objet des appétences individuelles n'a pas de consistance en soi: il n'est pas quelque chose ou quelqu'un que l'on pourrait identifier, délimiter avec certitude, et dont la (con)quête, puis la consommation, assurerait le retour au calme de l'organisme. L'objet tire sa désirabilité, non du fait qu'il serait par lui-même désirable pour le sujet, mais du fait qu'il est désirable pour d'autres, et que plus le sujet voit que les autres le désirent, plus il le désire aussi. Le désir naît donc dans l'entrecroisement des regards sur les objets, qui les rend désirables: en conséquence, le dispositif du désir, qui entrecroise les regards que les uns portent sur les regards que les autres portent sur d'autres qu'eux, est toujours celui d'un scénario à plusieurs, drainant des conduites incalculables dans des circuits non clôturés vers des conclusions généralement suspensives.

Le sexe, comme sur d'autres terrains la violence, est de ce point de vue un analyseur de la pertinence des modèles de l'acteur, comme des limites des sociologies qui s'en supportent, puisqu'en son centre, il pose la question de la jouissance, c'est-à-dire de ce point où la subjectivité chavire, où l'acteur, débusqué souvent à sa propre surprise des cadres d'une socialité raisonnable, est fasciné par ce vertige d'un foyer où il encourt de s'oublier et d'oublier le monde. La socialité se comprend à cet endroit surtout comme l'élaboration de gardes-fous contre une telle expérience,

de précautions qui garantissent au sujet d'en revenir, voire le prémunissent d'aller y voir, par peur d'en revenir, mais changé. La subjectivité elle-même, avec ses conflits intérieurs, se présente comme un dispositif de mise à distance du sexe.

La pornographie, comme dispositif d'organisation du sexe, permet de ce point de vue à ses acteurs: artistes, producteurs et consommateurs, de faire l'expérience du sexe en limitant ses effets fusionnels. Elle n'est pas qu'un spectacle mais le sexe lui-même, contraint dans une organisation spectaculaire, où l'image permet de voir mais aussi de distancier, de faire l'expérience mais aussi de l'éviter, dans un jeu agaçant les sens où les barrières qui se déplacent deviennent autant de nouveaux lieux à transgresser. L'analyse de cette organisation du sexe par l'outil de communication et la rémunération impose un modèle de l'acteur dont la subjectivité se construit dans cette médiation par les artefacts.

Le miroir dont Lacan fait le médium de la relation à l'autre se présente comme une métaphore. Nombre de sociétés n'en connaissent pas l'usage, ce qui ne les écarte pas pour autant de l'universalité anthropologique de ce rapport imaginaire de l'humain à soi et à l'autre. L'usage fréquent des miroirs apparaît dans la modernité, et on pourrait le présenter, médiologiquement, comme le modèle premier, le plus simple, des artefacts et outils de communication par l'image par lesquels l'humain médiatise dans nos sociétés sa relation à l'autre et à lui-même, construisant sa subjectivité sous le regard d'un autre qui peut être un autre réel pris comme miroir, et/ou soi-même jouant au miroir le rôle de l'autre. Ce rapport anthropologique de l'humain à l'image de soi et de l'autre nourrit une tension constante entre la fascination par l'image et la distanciation d'avec elle. L'image suscite la frontière ultime entre le dedans et le dehors: au-delà de la représentation de l'autre et du monde, il y a pour le sujet le Réel, jamais atteignable, quelque intrusives que soient les images qu'il essaie d'en saisir; et en deçà de la représentation de soi donnée aux autres, il y a le sujet, qui finit par tirer sa définition de ce seul fait que toujours il échappe à sa saisie dans les rôles et les personnages qu'il joue, quelle que surexposées que soient les images qu'il

se donne de lui et donne aux autres. Et c'est peut-être une caractéristique de la réflexivité de l'homme contemporain, que la fascination qu'exercent sur lui les images à travers lesquelles il essaie de construire sa subjectivité, en même temps que la conscience aigüe qu'il a de la fiction de ces représentations et de leur écart au réel, laissent en suspens en lui l'inquiétante question, aussi bien de la consistance de la réalité, que de sa propre consistance.

Bibliographie

- Anderson R. (2001), *Hard*, Paris, Grasset & Fasquelle.
 Baudrillard (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
 Baudry P. (1997), *La pornographie et ses images*, Paris, Colin.
 Chaumier S. (2004), *L'amour fissionnel. Le nouvel art d'aimer*, Paris, Fayard.
 Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.

- Foucault M. (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
 Foucault M. (1976-1984), *Histoire de la sexualité*. 1. *La volonté de savoir* (1976) 2. *L'usage des plaisirs* (1984) 3. *Le souci de soi* (1984), Paris, Gallimard.
 Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New-York, Doubleday. Trad. fr. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
 HPG [Hervé-Pierre Gustave] (2002), *Autobiographie d'un hardeur. Entretiens avec Stéphane Bou et Karine Durance*, Paris, Hachette.
 Habermas J. (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Trad. fr. (1978), *L'espace public*, Paris, Payot.
 Lacan J. (1949), Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, in (1966), *Écrits*, Paris, Seuil, pp.93-100.
 Marzano M. (2003), *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel.
 Ogien R. (2003), *Penser la pornographie*, Paris, PUF.
 Orwell G. (1949), *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg. Trad. fr. (1950), *1984*, Paris, Gallimard.
 Ovidie (2002), *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion.
 Root J.B. (1999), *Porno Blues ou la belle et édifiante histoire d'un réalisateur de films*, Paris, La Musardine.
 Schmoll P. (2001), Les Je on-line. L'identité du sujet en question sur Internet, *Revue des Sciences Sociales*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 28, p. 12-19.
 Schmoll P. (2003), La construction intersubjective de l'objet société, *Revue des Sciences Sociales*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 30, p. 184-189.
 Schmoll P. (2004), Dans le sillage du *Navire Night*. L'obscur objet des passions en ligne, *Revue des Sciences Sociales*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 32, p. 66-79.
 Schmoll P. (2005a), Le X, cette inconnue, *Revue des Sciences Sociales*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 33, p. 164-166.
 Schmoll P. (2005b), La rencontre amoureuse: entre permanences et mutations, in Touati A. (dir.), *Femmes-Hommes: l'invention des possibles*, Antibes, Sciences de l'homme & sociétés, à paraître.
 Simmel G. (1908), *Soziologie*, Leipzig, Duncker & Humblot. Trad. fr. (1991), *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF.
 Simmel G. (1912), *Essai sur la sociologie des sens*, in (1981) *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF.
 Wallon H. (1934), *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris PUF.

Notes

1. Les termes sont importants, par lesquels chacun se désigne et désigne les autres. Précisons pour la suite que celui «d'artiste» du X est notre choix, provisoirement limité au cadre de cet article: les intéressés se désignent eux-mêmes plus souvent comme des «acteurs», au sens d'acteur de cinéma, mais comme nous utilisons ce même terme «d'acteur» dans le sens qu'il a en sociologie, nous avons préféré désigner ceux que l'on appelle aussi les «hardeurs» différemment pour éviter la confusion. Ce recours n'emporte pas d'opinion préconçue de notre part sur le statut «d'œuvre d'art» de leur prestation ou des images produites.
2. On pourrait ainsi approcher la pornographie dans les catégories de la sociologie des professions. Il serait intéressant, par exemple, dans une perspective comparative avec d'autres pays, de vérifier si les motifs professionnels avancés par les artistes du X s'inscrivent dans une culture nationale telle que celles décrites par Ph.d'Iribarne respectivement pour la France, les États-Unis et les Pays-Bas: logique de l'honneur, respect du contrat, ou nécessité du consensus (Ph.d'Iribarne, *La logique de l'honneur. Gestion des entreprises et traditions nationales*, Paris, Seuil, 1989).
3. L'approche médiologique a été introduite en France par R. Debray (1991) et désigne la méthode qui permet d'inférer de la description des médiums de la communication les formes que celle-ci peut prendre, mais aussi ses contenus. Dit autrement, la description des dispositifs permet de faire des hypothèses sur la manière dont ceux-ci organisent et transforment nos dispositions.
4. Notamment dans *Le psychanalysme*, Paris, UGE, 1976.
5. Cf. notre étude de formes du désir entièrement contenues dans l'échange de paroles, au téléphone ou en ligne sur Internet (Schmoll 2004).
6. Au sens étymologique d'une «dis-localisation», les partenaires agissant dans des lieux et des temps différents, ce qui conduit évidemment à poser que chacun ne fait que rencontrer la représentation qu'il se fait de l'autre. Mais n'y a-t-il pas précisément quelque chose de cet ordre même dans les rencontres directes, que les rencontres virtuelles ne feraient que révéler (Schmoll 2001)?