

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

BEAUTHIER Régine, MEON Jean-Matthieu, TRUFFIN Barbara, éd.,
Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIXe-XXe siècles), Bruxelles,
Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>

Obscénité, pornographie et censure

Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification

(XIX^e-XX^e siècles)



EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

Obscénité, pornographie et censure

Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification
(XIX^e-XX^e siècles)

EDITE PAR REGINE BEAUTHIER, JEAN-MATTHIEU MEON
ET BARBARA TRUFFIN

Les auteurs se sont efforcés de retrouver les détenteurs de droits sur les illustrations. Les détenteurs de droits que, malgré leurs recherches, les auteurs n'auraient pu retrouver sont invités à se faire connaître à l'éditeur.

ISBN 978-2-8004-1480-5

© 2010 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger, 16 - 1000 Bruxelles (Belgique)

EDITIONS@admin.ulb.ac.be
www.editions-universite-bruxelles.be

Introduction

Jean-Matthieu MÉON

L'obscénité et la pornographie ont progressivement été constituées comme objets de sciences sociales à part entière – bien qu'encore sans doute marginaux. Le regard académique ou savant s'est déplacé, d'un jugement extérieur vers des études de ces formes de production culturelle en tant que telles¹. Elles ne sont ainsi plus abordées exclusivement sous un angle normatif², inscrit dans une opposition binaire entre anti-censure/anti-pornographie, mais donnent lieu à des travaux visant à préciser la diversité et l'histoire de leurs caractéristiques, leurs conditions de production et de diffusion, leurs usages³.

Un tel renouvellement des approches ne doit cependant pas conduire à évacuer des réflexions sur l'obscénité et la pornographie la question de la censure. Comme les éclairages historiques proposés par différents chercheurs le montrent⁴, l'obscénité

¹ ATTWOOD F., « Reading Porn : The Paradigm Shift in Pornography Research », *Sexualities*, 5 (1), 2002, p. 91-105.

² Cependant, la production de travaux à la fois savants et normatifs ou militants est bien sûr encore forte. Pour des exemples récents (et relevant de prises de position distinctes), voir OGIER R., *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003 et *La liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, Paris, La Musardine, 2007 ou POULIN R., *Sexualisation précoce et pornographie*, Paris, La Dispute, 2009.

³ Voir par exemple les ouvrages de référence de Linda WILLIAMS : *Hardcore : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley and Los Angeles, Californie, University of California Press, 1999 [1989] ou de Pamela CHURCH GIBSON (éd.), *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power*, London, British Film Institute, 2004 [1993].

⁴ Voir notamment : KENDRICK W., *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996 [1987] ; STORA-LAMARRE A., *L'enfer de la III^e République, Censeurs et pornographes (1891-1914)*, Paris, Editions Imago,

et la pornographie renvoient en effet non à une essence de certaines formes de mise en scène de la sexualité mais à la qualification (morale, religieuse, juridique, littéraire...) qui en est faite par les acteurs sociaux d'une époque, d'un pays. L'enjeu de cette qualification est le plus souvent d'établir le bien-fondé de leur libre circulation ou au contraire la nécessité de l'encadrement de leur production et de leur diffusion (la qualification fonctionne donc alors également comme une disqualification). La censure, sous ses différentes formes, est donc un des critères mêmes de définition de la pornographie et de l'obscénité. Afin de neutraliser la polysémie du terme ainsi que ses ambiguïtés normatives ou juridiques, nous ne recourons ici au terme de « censure » qu'au sens neutralisé et souple de disqualification d'un contenu. Cette expression plus générale permet de ne rien préciser *a priori* sur les modalités du phénomène, sur ses auteurs (acteurs publics ou privés, individuels ou collectifs) ni sur l'importance de ses conséquences (de la simple critique à l'interdiction et la suppression)⁵. De manière similaire, nous avons retenu l'expression ouverte de « mises en scène de la sexualité » pour désigner de façon non restrictive, la diversité des formes de représentation et de diffusion qui sont communément visées par les termes de pornographie ou d'obscénité : livres, films, photos, dessins, etc.

Les processus et catégories discutés ici sont historiques. Leur compréhension passe donc aussi par la mise en évidence de leurs évolutions. Les catégories de pornographie et d'obscénité ont ainsi connu des glissements sémantiques (élargissements et déplacements)⁶, qui ne témoignent sans doute pas uniquement des évolutions technologiques. Des transformations macro-sociologiques ont contribué à banaliser et généraliser certaines formes de mise en scène de la sexualité. Les importations et réappropriations d'imageries considérées comme pornographiques sont nombreuses (publicité, art contemporain, cinéma d'auteur). Quelles en sont les implications sur ces catégories et sur les dispositifs de contrôle qu'elles fondent ? Ces catégories seront étudiées ici à partir de cas allant du XIX^e siècle à nos jours. Ce choix de donner des bornes modernes et contemporaines à l'ouvrage se justifie par le caractère déjà bien balisé des périodes plus anciennes⁷. Cet arrière-plan historique reste cependant essentiel et Valérie André, historienne de la littérature et des idées, donne

1990 ; HUNT L., *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Book, 1993 ; DE JEAN J., *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago, University Press of Chicago, 2002 ; ABRAMOVICI J.-Chr., *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003.

⁵ Pour une discussion plus approfondie du terme de « censure », de ses usages et de ses ambiguïtés, nous renvoyons au paragraphe « Une contribution à l'analyse de l'interventionnisme symbolique de l'Etat : l'étude de la « censure » » de l'introduction de notre thèse : *L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil*, thèse de science politique, Université Robert Schuman, IEP Strasbourg, 2003, p. 13-32.

⁶ Voir DE JEAN J., *op. cit.*, et ABRAMOVICI J.-Chr., *op. cit.*

⁷ Pour une présentation synthétique de certains des acquis des travaux historiques tels que ceux déjà cités, voir MARTIN L., « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps des médias*, 1, automne 2003, p. 10-30.

ici, sous la forme de propos liminaires, quelques points de repères sur l'obscénité et la pornographie au tournant des Lumières (1770-1880).

Comme les journées d'études auxquelles il fait suite, cet ouvrage souhaite donc s'attacher à ces processus de qualification, à leurs logiques et à leurs évolutions. Interroger ces processus revient à réfléchir à l'articulation entre les normes relatives à la sexualité et à son expression, les représentations de la sexualité et les pratiques sexuelles, supposées ou réelles⁸. Plusieurs questions ont orienté la sollicitation des contributions au colloque et à ces actes. Elles sous-tendent de manière transversale les textes présentés ici.

- *Comment sont produites ces (dis)qualifications ?* Ces classements sont le fruit de mobilisations et de luttes dont il importe de saisir les enjeux et les acteurs. Qui se mobilise pour qualifier un livre ou un film d'obscène, pour dénoncer les méfaits de la pornographie ? Et de quelles manières ? Inversement, quels sont les groupes ou les catégories qui vont contester la pertinence de ces catégories, de leur application ou des modalités de leur mise en œuvre ? Les entrepreneurs de cause en la matière sont nombreux et porteurs de revendications et de positions souvent diverses (ligues de moralité, experts de sciences sociales et médicales⁹, acteurs politiques, mouvements féministes, producteurs et diffuseurs – notamment les éditeurs). La diversité de ces acteurs donne à voir la pluralité des enjeux qui s'attachent à la pornographie et l'obscénité : outre celles de la sexualité et de la morale, d'autres frontières se jouent ici (culturelles, scientifiques, politiques...). C'est dans ces mobilisations et leurs confrontations que les (dis)qualifications émergent et s'imposent et que les limites se dessinent entre le « condamnable » et le « tolérable », entre la « pornographie » et « l'érotisme », entre le « mauvais goût » et le « bon goût ».
- *Quelles sont les justifications données à ces (dis)qualifications ?* Des contenus ont ainsi pu être condamnés en raison de leur simple existence (blasphème, débauche) mais aussi au nom de leurs effets sur le public et la société (atteintes aux bonnes mœurs, démoralisation). La question, classique, des effets de la pornographie peut être revisitée de manière féconde. Il ne s'agirait pas ici d'évaluer la réalité de ces effets mais d'étudier la place que la croyance en leur existence a occupée et occupe dans les mobilisations et les débats sur le contrôle des mises en scène de la sexualité.

⁸ Il importe cependant de préciser que nous traitons ici des mises en scène de la sexualité et non des pratiques en elles-mêmes. Cela amène à n'aborder que par la bande des questions telles que l'impact des représentations dites obscènes ou pornographiques sur les pratiques sexuelles. Une prise en compte de ces thématiques – au croisement de la sociologie des pratiques sexuelles (voir BOZON M., *Sociologie de la sexualité : Domaines et approches*, Paris, Armand Colin, 2009, 2^e édition) et de la sociologie de la réception (voir la discussion de ce champ de recherches par Isabelle Charpentier, « Pour une sociologie de la réception *et* des publics », in CHARPENTIER I. (dir.), *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités des recherches en sociologie de la réception & des publics*, Paris, Creaphis, 2006, p. 5-22) – excéderait l'ambition initiale de ce travail.

⁹ Les travaux de Michel Foucault soulignent comment ces discours de savoir occupent une place primordiale dans les processus de (dis)qualification abordés ici. Voir notamment FOUCAULT M., *L'histoire de la sexualité, Tome 1, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1991 [1976].

- *Quels sont les dispositifs qui les incarnent ?* Selon les contextes et les objets considérés, le contrôle des produits obscènes ou pornographiques peut prendre des formes très variées : simples dénonciations rhétoriques, dispositifs législatifs, « listes noires », publications de prescription / proscription, « enfers », etc. Le choix de ces formes et les modalités de leur mise en œuvre sont à préciser.
- *Quel est l'impact de ces censures ?* Le contrôle exercé peut se traduire de diverses manières : disparition ou adaptation des contenus, contournement et jeu sur les registres (par exemple, les publications revendiquant une démarche médicale ou historique, sociologique), appropriation des étiquettes et retournement des stigmates (le label X comme argument commercial). Cette question est alors aussi une façon de *réintroduire des considérations sur les contenus pornographiques dans l'analyse* : les mises en scène de la sexualité sont aussi le produit des contrôles exercés sur elles.

Les attentes de l'appel à communications initial recouvraient également une volonté de rassembler un ensemble de communications caractérisées à la fois par leur pluridisciplinarité et par le caractère empirique de leur propos. C'est ce souci qui a notamment orienté la sélection des communications et qui se retrouve à présent dans cet ouvrage. Les différents contributeurs se sont donc approprié ces questionnements suivant leurs terrains respectifs mais aussi à partir de la diversité de leurs ancrages disciplinaires (juridique, littéraire, historique, sociologique, philosophique, psychanalytique...). Au moment de rassembler ces textes dans un ensemble cohérent – et avant de souligner les lectures collectives qui peuvent en être faites –, il convient sans doute d'en commenter quelques limites et ambiguïtés.

Si cet ouvrage collectif vise à discuter de certaines thématiques (les (dis)qualifications, la censure) et à montrer leur importance dans la compréhension de phénomènes tels que les mises en scène de la sexualité, il ne se propose pas de définir un corpus théorique spécifique pour ce faire. La pluridisciplinarité des contributions ne le permettrait d'ailleurs pas, comme on le mesure à la diversité des références convoquées par les auteurs. Il s'agit plutôt de confronter et rapprocher des études produites dans des cadres divers. Cela n'empêche cependant pas de privilégier quelques options méthodologiques et théoriques : une approche constructiviste, tournée vers des études empiriques, socio-historiques et attentives aux dispositions et aux luttes des acteurs de l'espace social.

Une ambiguïté fondamentale traverse malgré tout l'ouvrage. D'un article à l'autre, parfois dans un même article, on observe une oscillation entre deux postures : l'une (correspondant à l'axe initial du projet tel qu'on vient de l'énoncer) centrée sur l'étiquetage et ses logiques¹⁰, l'autre, davantage essentialiste, visant à trancher dans les débats évoqués en proposant des pistes pour une définition de la pornographie et de l'obscénité – telles que l'objectif d'excitation, la vulgarité ou la non-simulation des actes sexuels. Cette ambiguïté résulte sans doute, pour une part, de la pluridisciplinarité évoquée. Elle révèle aussi la complexité bien connue de tout travail mené dans une

¹⁰ Au sens notamment de BECKER H. S, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963].

perspective constructiviste¹¹. Surtout, elle montre la difficulté qu'il y a à s'abstraire pleinement des pré-définitions auxquelles le chercheur est confronté, tant celles-ci sont objectivées (ici, dans les règles d'un genre visuel et littéraire, dans des circuits économiques, dans une expérience ordinaire) et ancrées dans des enjeux sociaux forts (rapports entre genres, entre groupes sociaux)¹². Il nous semble cependant que cette ambiguïté ne porte pas préjudice à l'architecture d'ensemble de l'ouvrage ; au contraire peut-être, elle en élargit le propos.

Enfin, l'absence d'analyses consacrées à Internet peut surprendre dans un ouvrage dont le propos s'étend jusqu'au XXI^e siècle et... qui est publié en ligne. C'est là, une fois encore, le jeu de l'appel à communications et des réponses qu'il suscite qui explique cette absence. Evoqué dans l'appel, ce thème n'a pas suscité de proposition. La façon dont cette nouvelle technologie agrège toute une série d'évolutions et d'initiatives (nouvelles formes de diffusion et de consommation de la pornographie, élargissement et diversification de l'offre, disqualifications réactualisées, privatisation des formes d'encadrement – cf. les logiciels de contrôle, parental ou autre – et débat sur l'opportunité et les possibilités d'un contrôle public, etc.) aurait sans doute pleinement inscrite dans les analyses de notre ouvrage et aurait montré comment les thématiques ici traitées conservent toutes leur actualité.

Nous proposons ici une présentation en quatre ensembles des contributions traitant de ces thématiques. En adoptant une telle organisation, nous avons souhaité proposer des axes de lecture qui dépassent les objets spécifiques des contributions et dégagent des questions communes ou transversales. Ce choix n'empêche cependant pas des lectures plus strictement thématiques et les contributions peuvent être envisagées par exemple sous l'angle des formes d'expression (le cinéma et la littérature bien sûr mais aussi la bande dessinée, la presse satirique, le *music-hall*) ou des dispositifs de qualification et de contrôle (loi, critique littéraire, mobilisation politique, économie).

Le premier ensemble aborde de manière très directe la question *des catégories qui fondent les (dis)qualifications, à travers une approche du droit*, instrument social incontournable de définition et d'organisation du monde¹³. De manière différente, les quatre contributions offrent une réflexion sur les catégories et leurs frontières – et sur les conséquences qui s'y attachent. Par une comparaison de différents cadres juridiques nationaux, le publiciste Thomas Hochmann montre la diversité et les proximités des définitions juridiques données de la pornographie et de l'obscénité, et

¹¹ Pour une discussion des débats sur cette approche voir par exemple BEST J., « Constructionism in context », in BEST J. (éd.), *Images of Issues. Typifying Contemporary Social Problems (Second edition)*, New York, Aldine de Gruyter, 1995, p. 337-357.

¹² D'une manière semblable, « l'éventail » finalement restreint des formes pornographiques ou obscènes évoquées par les contributions peut être vu comme un révélateur d'impensés du même ordre, concentrant le regard et les questionnements sur les formes les plus évidentes et ignorant les plus marginales.

¹³ Sur la force contraignante de l'illusion bien fondée qu'est le droit, voir notamment LACROIX B., « Ordre politique et ordre social », in GRAWITZ M., LECA J., *Traité de science politique*, tome 1, Paris, PUF, 1985, p. 469-565 et plus particulièrement « La force contraignante du droit », p. 539-551 et BOURDIEU P., « La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 64, septembre 1986, p. 3-19.

en souligne les enjeux, de théorie juridique, mêlant d'une part conceptualisation d'une réalité à la fois évidente et difficile à saisir et d'autre part faisabilité (notamment au regard des normes constitutionnelles).

Cette question des frontières est en effet d'autant plus saillante qu'elle se traduit de manière très concrète pour les contenus visés et / ou leurs producteurs : les frontières des catégories juridiques sont celles de l'espace des sanctions et l'inclusion / exclusion dans / hors de ces frontières détermine des statuts et des traitements très différents. La contribution du politiste Sonny Perseil opère un (apparent) déplacement thématique – de la pornographie à la prostitution – qui permet d'interroger avec profit les conséquences des distinctions opérées par le droit. La proximité pratique, objective avancée par S. Perseil entre prostitution et pornographie s'efface derrière la catégorisation, juridique et morale, qui les distingue. Il en résulte une répression pour l'une, une tolérance pour l'autre. De la même manière, Mathieu Trachman, sociologue, rappelle comment pour le cinéma, le classement X se traduit pour les films par des contraintes financières et de distribution accrues.

Tracées par les textes juridiques, les frontières sont précisées lors de la mise en œuvre du droit, par les institutions qui en ont la charge : tribunaux ou organes *ad hoc* comme les censeurs théâtraux évoqués par l'historien Adrien Minard ou la commission de classification des films étudiée par M. Trachman¹⁴. Cette mise en œuvre ne se fait pas sans remise en cause et une controverse telle que celle étudiée par A. Minard à propos de la pièce de théâtre *Les Avariés*, permet de saisir de manière explicitée ces opérations « d'application » du droit et de déplacement des frontières (la contestation de la frontière débouchant ici sur la contestation de la norme et du dispositif de contrôle et, à terme, sur la suppression de la censure théâtrale).

Enfin, à travers l'exemple du cinéma pornographique et du classement X, M. Trachman illustre bien le caractère performatif de l'activité juridique, dans toutes ses dimensions : la catégorie juridique contribue à faire exister socialement la pornographie en lui donnant un nom et des frontières – c'est-à-dire un cadre pour la penser – mais plus encore elle contribue à la rendre possible (le classement X, d'inspiration libérale, pénalise mais autorise les films pornographiques) et à l'institutionnaliser (un marché peut se constituer, un secteur professionnel se développer).

Quels sont les fondements des (dis)qualifications de la pornographie et de l'obscénité ? La réponse à cette question ne peut être monolithique et les contributions de cet ouvrage convoquent plusieurs logiques pour rendre compte de l'illégitimité attachée à la pornographie : morales, économiques, politiques... Les contributions du deuxième ensemble de textes, tout en conservant cette perspective multi-causale, invitent à resserrer la focale. Elles donnent à voir des formes de disqualification et de censure diverses : par omission (Denis Saint-Amand), par dénonciation (Jean-Paul Campillo), par commission (Jean-Matthieu Méon), par confusion (Pascal Manuel Heu). Mais toutes montrent l'importance, voire la centralité *des enjeux culturels dans la (dis)qualification des mises en scènes de la sexualité*. Les jugements de valeur en termes d'obscénité ou de pornographie sont autant de formes de rejet culturel d'un

¹⁴ Pour un autre exemple d'étude sur un tel travail de commission, voir *infra* la contribution de Jean-Matthieu Méon sur la mise en œuvre de la loi française du 16 juillet 1949.

genre, de ses formes ou de ses producteurs au nom de – pour le dire d’une formule ramassée – de *leur immoralité et vulgarité anonymes et marchandes*¹⁵.

D. Saint-Amand s’intéresse, dans une approche littéraire, au poème parodique de Rimbaud et Verlaine *Le sonnet du trou du cul* non pas pour en éclairer les métaphores et en souligner la virtuosité mais pour en comprendre la difficile réception par le champ littéraire. La diffusion tardive et d’abord limitée d’un texte pourtant écrit par des auteurs parmi les plus consacrés trouve sa source dans sa double illégitimité morale et littéraire. Immoral, car louant la sodomie et l’homosexualité, ce sonnet est cependant aussi irrecevable pour le champ littéraire car il relève d’un genre mineur (la parodie), cherche délibérément la vulgarité et entre en conflit avec certaines exégèses établies de l’œuvre de Rimbaud.

J.-P. Campillo, chercheur en littérature, montre comment « l’enquête » menée par un journal espagnol du début du XX^e siècle auprès d’intellectuels sur la menace de la littérature érotique est à lire à l’aune des transformations sociales que connaît alors l’Espagne (notamment l’urbanisation) : la dénonciation de ces romans et de leurs auteurs est alors une des formes que prend la crainte des élites espagnoles de l’époque à l’encontre du « peuple ». Le cas présenté ici peut cependant aussi se comprendre comme une tentative du champ littéraire pour assurer sa fermeture face à certains entrants (en critiquant les auteurs érotiques, non issus du milieu littéraire) et établir son autonomie (en rejetant dans le même temps le principe d’une censure officielle, donc extérieure). Les interrogations de ces intellectuels sur la morale et la société sont donc sans doute également des efforts de constitution et d’autonomisation de leur espace de production. Ces deux lectures ne sont pas contradictoires, les enjeux culturels renvoyant aux enjeux sociaux, les disqualifications littéraires faisant écho aux disqualifications et distinctions réciproques entre groupes sociaux. Cette double lecture rappelle la nécessité de tenir ensemble logiques sociales et logiques culturelles¹⁶.

Le texte de J.-M. Méon, socio-politiste et chercheur en sciences de l’information et de la communication, offre quelques prolongements aux thématiques juridiques de la première partie de l’ouvrage. L’analyse du traitement de la bande dessinée et des romans par une commission de contrôle publique donne à voir la manière dont les justifications morales que revendique le texte de loi (empêcher la démoralisation de la jeunesse) laissent place, dans l’ordinaire et le secret du contrôle, à une appréciation esthétique, culturelle des contenus. La disqualification juridique exprime (et consacre) ainsi l’illégitimité culturelle de l’œuvre.

Enfin, à travers des indicateurs simples et efficaces tels que la présentation des films érotiques et pornographiques dans les magazines de programmes télévisés, P. M. Heu, spécialiste d’études cinématographiques, objective et définit les points de

¹⁵ La contribution de M. Trachman aurait très bien pu trouver sa place dans cette partie, dans la mesure où elle aborde très directement ces thématiques en évoquant l’opposition entre entreprise artistique du cinéma et industrie de la pornographie, le caractère indistinct du jugement sur le porno (vulgaire et pauvre), les jugements implicites sur les consommateurs.

¹⁶ En ce sens, l’ensemble de cette deuxième série de textes peut s’inscrire dans le prolongement des analyses de Pierre Bourdieu sur la culture, et notamment *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

vue portés sur le cinéma pornographique. Ceux-ci se caractérisent par une distinction extrême – mettant ces films au ban du cinéma – comme par une indistinction tout aussi extrême qui ne voit aucune variation dans ces films et en homogénéise l'ensemble de la production. Perçu en bloc, le cinéma pornographique ne peut qu'être rejeté de même : en bloc.

Dans une troisième série de contributions, ce sont davantage *les conséquences des (dis)qualifications qui sont considérées : comment les formes de critique et de censure participent à la définition même des mises en scène de la sexualité*. Un des postulats de cet ouvrage est, on l'a dit, de considérer que la censure est l'un des critères de définition de la pornographie. Une façon de mesurer toute la portée pratique de ce postulat est de montrer comment les formes mêmes des représentations de la sexualité sont dépendantes, ou influencées par, des discours de (dis)qualifications dont elles font l'objet. Qu'il s'agisse du *music-hall* (Sylvie Perault, ethnologue et spécialiste des arts du spectacle et du théâtre), du dessin satirique (Stéphane Mazurier, historien) ou du cinéma (Muriel Andrin, spécialiste d'études cinématographiques), la censure, ses dispositifs juridiques et ses discours ont contribué à en orienter et définir les modes de production et les contenus.

Les trois contributions montrent en effet comment un va-et-vient se joue entre ce qu'impose la censure et ce qu'inventent les producteurs / créateurs : dans ce jeu, se développent d'autres manières de mettre en scène le corps féminin, sa nudité, la sexualité, se créent de nouvelles formes artistiques, de nouveaux registres d'expression ou de satire. Comme les exemples de *Hara-Kiri* et *Charlie-Hebdo* l'illustrent, la censure et la disqualification peuvent aussi susciter la production en actes (en l'occurrence, en dessins, en photos et en mots) d'une contre-définition de la pornographie et de l'obscénité (la vulgarité des beaufs et la morale des bourgeois).

Mais ces contributions rappellent aussi que ces évolutions de contenu et de formes doivent se comprendre au regard d'autres logiques, à côté (et/ou au fondement) de la censure. Les rapports sociaux de genre, bien sûr (l'histoire du *music-hall* étant aussi celle de l'exclusion des femmes de certaines pratiques professionnelles et artistiques et de l'exercice d'une domination morale et économique par les hommes). La contestation politique de l'ordre social et moral – qui est au cœur de la presse satirique présentée par S. Mazurier, et des difficultés juridico-politiques qu'elle a rencontrées. Mais, comme le montre M. Andrin avec le cinéma, ces évolutions sont également inséparables des logiques économiques (développement d'une industrie, des producteurs et acteurs jusqu'aux diffuseurs¹⁷) et des enjeux artistiques (codification d'un genre pornographique, puis appropriation et détournement à des fins de distinction par les fractions auteuristes) propres à un champ artistique autonome (ou en voie de l'être).

La définition de l'ordre social, les enjeux multiples qui s'y attachent, ses effets sur les contenus produits et diffusés : les rapports de pouvoir traversent les contributions des trois parties précédentes. Le dernier ensemble de textes propose un déplacement, voire un retournement, du regard : cette partie traite de *la façon dont*

¹⁷ Entre aussi ici en compte la concurrence entre acteurs positionnés sur un même marché : voir la pression exercée par les directeurs de théâtre à l'encontre des cafés-concerts, évoquée par S. Perault.

les mises en scène de la sexualité peuvent être appropriées, c'est-à-dire requalifiées, dans des perspectives militantes, d'interrogation de l'ordre social, de contestation ou de réaffirmation de ces rapports de pouvoir. Juan Jimenez Salcedo (chercheur en littérature) et Natacha Vellut (psychologue-psychanalyste) abordent chacun ce thème, en revenant sur les fondements théoriques (féministes, *queer*) et les formes concrètes (violence, dérision, importance du regard) d'une requalification *en actes*, la post-pornographie : performance, littérature, cinéma, d'Annie Sprinkle à Virginie Despentes en passant par Bruce LaBruce. La conviction du pouvoir performatif du langage – et de ses implications pour le genre – est au cœur de ces discours et réalisations militants.

Le texte du politiste Patrick Bruneteaux et de l'anthropologue Véronique Rochais, permet d'aborder d'autres types de relations de pouvoir : si les rapports sociaux de sexe sont centraux dans leur analyse du carnaval martiniquais, ils sont cependant aussi rapportés au contexte spécifique de l'île, caractérisé par un passé esclavagiste et colonial encore déterminant. Les deux contributeurs montrent ainsi comment l'apparente transgression du travestissement recouvre en fait une réaffirmation de l'ordre social local. Inscrite dans ce cadre, la mise en scène de la sexualité reste relativement contrôlée, et la dénonciation de l'obscénité ne se fait que de manière « résiduelle » à l'encontre de pratiques elles-mêmes « résiduelles ».

Dans la mesure du possible, et en tirant parti des possibilités offertes par une publication électronique, différentes contributions s'appuient sur des illustrations. L'ouvrage donne de la sorte un accès plus direct à une partie de ces mises en scène de la sexualité qui ont fait l'objet de critiques, de polémiques et de censures. Le lecteur pourra aussi ainsi lui-même mesurer et apprécier, et pourquoi pas rejeter ou partager, ces (dis)qualifications que cet ouvrage souhaite analyser.

Propos liminaires

Valérie ANDRÉ

La thématique de ces journées d'études consacrées aux mises en scène de la sexualité et à leur (dis)qualification est d'une grande richesse, d'une complexité polymorphe qu'un rapide survol de la table des matières de ce volume suffit à mettre en évidence. A l'heure où nos sociétés occidentales ont trouvé dans la mise en scène des corps et de la sexualité un incontournable objet de marketing – pensons simplement à l'utilisation systématique de référents sexualisés dans les spots publicitaires –, il est tout à fait pertinent de s'interroger sur le discours critique et normalisateur qui accompagne l'exhibition des corps sexués, sur les jugements de valeurs qui la caractérisent. Car, parler d'*obscénité* et de *pornographie*, c'est inévitablement s'inscrire dans le registre du subjectif, de l'appréciation.

Dans le souci de ne pas déborder sur les champs d'investigation couverts par les différentes études publiées ici, on se limitera, dans ces propos liminaires, à quelques considérations sur les termes *obscénité* et *pornographie*, en relation avec la censure d'un objet particulier – le livre –, à un moment donné de l'Histoire : ce qu'il est convenu d'appeler le tournant des Lumières (1770-1820) et les premières années de la Restauration louis-philipparde.

Définir l'*obscénité* et la *pornographie* n'est pas une tâche aisée. Face à une telle besogne, le réflexe du philologue est inlassablement le même : le recours au dictionnaire.

Au mot *obscénité*, on lira :

« Qui offense *ouvertement*¹ la pudeur dans le domaine de la sexualité.

¹ C'est moi qui souligne.

Qui offense le bon goût, qui est choquant par son caractère inconvenant, son manque de pudeur, sa trivialité, sa crudité »².

Quant à *pornographie* :

« **A.** – Vx. Traité, étude sur la prostitution ».

Cette acception, aujourd'hui largement oubliée et qui fut introduite en français par Restif de la Bretonne dans son traité *Le Pornographe*, c'est-à-dire « celui qui écrit sur les prostituées », est à garder en mémoire. Le rapport de la pornographie à l'amour mercenaire, et dès lors, par ricochet, au motif de l'argent, est fondamental pour la suite.

« **B.** – 1. Représentation (sous forme d'écrits, de dessins, de peintures, de photos, de spectacles, etc.) de choses obscènes, **sans préoccupation artistique et avec l'intention délibérée** de provoquer l'excitation sexuelle du public auquel elles sont destinées

2. Caractère obscène d'une œuvre d'art ou littéraire »³.

On le voit, les deux termes sont intimement liés et ressortissent tous deux des jugements de valeur : *qu'est-ce que le bon goût ? Quelles sont les limites de l'inconvenance ?* Autant de questions qui trouveront des réponses relatives, en fonction des cultures, des espaces, des époques où elles seront posées. Gardienne du bon goût et de la moralité, la censure apparaît auréolée des attributs de la justice ; dans le monde des lettres et des arts, elle est le « rempart » que la société a érigé pour protéger le citoyen des dangereuses séductions de ces productions perverses.

Sous l'Ancien régime, la police du livre est extrêmement active, la direction de la Librairie impose un contrôle systématique de l'écrit⁴. Le roman dit *libertin*, les libelles érotiques et graveleux n'échappent pas à la règle, et c'est le plus souvent « sous le manteau » que, confondus avec les « livres philosophiques », ces œuvres délétères pénètrent dans les foyers et les chaumières⁵. Comme le souligne Walter Kendrick, dans son ouvrage sur le *Secret Museum* : si le XIX^e siècle a inventé la pornographie, il

² *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, article « Obscénité ».

³ *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, article « Pornographie ».

⁴ A ce propos, on consultera BÉCOURT D., *Livres condamnés, Livres interdits*, Paris, Cercle de la Librairie, 1961 ; *Censures : de la Bible aux larmes d'Eros*, Centre G. Pompidou, 1987 ; GABRIEL-ROBINET L., *La Censure*, Paris, Hachette, 1965 ; HERMANN-MASCARD N., *La Censure des livres à Paris à la fin de l'Ancien régime (1750-1789)*, Paris, PUF, 1968.

⁵ Voir ANDRIES L., *Le Grand livre des secrets : le colportage en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Imago, 1994 ; BELIN J.-P., *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, New York, B. Franklin, 1913 ; DARNTON R., *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge, Harvard University Press, 1982 ; Id., *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard/Seuil, 1983 ; Id., *Edition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1991, ainsi que tous les autres ouvrages du même auteur.

n'a pas pour autant inventé l'obscénité⁶. C'est justement cette notion d'« invention de la pornographie », pour reprendre le titre d'un recueil d'essais publié il y a une bonne dizaine d'années déjà par l'historienne américaine Lynn Hunt⁷, qui nous retiendra ici. Nous aimerions montrer en effet en quoi le tournant des Lumières a été une période capitale dans l'évolution de notre relation au livre « obscène » et à la mise en mots de la sexualité.

Contrairement à l'idée largement répandue selon laquelle le roman libertin disparaît, comme par enchantement, au lendemain de la publication, en 1782, des *Liaisons dangereuses* de Laclos – le roman, remarquable par ailleurs, célébrant l'apogée du génie libertin mais se donnant à lire comme son chant du cygne –, la production libertine reste très féconde dans les dernières années de l'Ancien régime, sous la Révolution et l'Empire⁸. Elle change de visage, nul ne saurait le nier, mais rien n'autorise cependant à signer un acte de décès péremptoire et dénué de fondement. C'est que l'histoire littéraire, il est utile de le rappeler, est une discipline qui naît dans le terreau du XIX^e siècle, elle en reflète les valeurs. Impensable dès lors de ranger aux côtés des grandes œuvres de la littérature des textes qui rompent avec les bienséances et la gaze auxquelles avaient habitué les auteurs de romans libertins mondains !

Le tournant des Lumières est une époque charnière, période de transformations qui touchent le politique et le social, bien sûr, mais qui se manifestent également sur le plan culturel. Entre 1770 et 1820, pour reprendre les dates repères le plus communément admises, on écrit le sexe autrement, on le lit autrement et, parallèlement, on opte pour un nouveau système de réglementation, qui favorisera l'émergence de ce fameux concept de « pornographie » moderne.

La seconde moitié du XVIII^e siècle se caractérise par une augmentation spectaculaire du lectorat, rendue possible par les progrès de l'alphabétisation⁹. Désormais, le lecteur n'est plus simplement l'homme lettré, il n'appartient plus à la seule élite, il ne se confond pas encore avec le citoyen *lambda* mais il vient désormais de milieux moins favorisés et, surtout, il est souvent... une femme¹⁰. C'est-à-dire un être « inférieur », « mineur », gouverné par ses instincts, une proie vulnérable que le discours séditieux de la littérature érotique suffira à corrompre. Ce discours aura la peau dure et il continuera à alimenter l'argumentaire des censeurs atrabilaires pendant de longues décennies. Rappelons-nous simplement le violent réquisitoire du procureur

⁶ KENDRICK W., *The Secret Museum : Pornography in Modern Culture*, New York, Penguin, 1987. On verra encore KEARNEY P. J., *The Private Case : an annotated Bibliography of the Private Case Erotica Collection in the British Museum Library*, London, Landesman, 1981.

⁷ *The Invention on Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, sous la dir. de HUNT L. A., New York, Zone Book, 1993.

⁸ A ce propos, nous renvoyons à notre ouvrage *Le roman du libertinage (1782-1815). Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Champion, 1997.

⁹ Voir CHARTIER R., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime*, Paris, le Seuil, 1987 et *Les usages de l'imprimé*, sous la dir. de CHARTIER R., Paris, Fayard, 1987.

¹⁰ Voir ARAGON S., *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Précieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert (1656-1856)*, Paris, Champion, 2003.

Pinard, en 1857 contre l'obscénité de *Madame Bovary*, ouvrage licencieux et immoral dans lequel Flaubert encourageait la femme à commettre l'adultère :

« Ce que l'auteur vous montre, c'est la poésie de l'adultère, et je vous demande encore une fois si ces pages lascives ne sont pas d'une immoralité profonde !!! »¹¹.

A côté de cette diversification du lectorat, il convient de souligner un autre facteur déterminant : l'évolution de la perception de l'objet livre. Les auteurs de ces « livres du second rayon » appartiennent le plus souvent à la bohème littéraire, étudiée par Robert Darnton¹². Ces écrivains de l'*underground*, comme il les appelle, ces « Rousseau du ruisseau » forment un véritable prolétariat littéraire. Ils vivent dans un état de précarité qui leur fait côtoyer la misère au quotidien, méprisés aussi bien par les ténors de la littérature comme Voltaire (on relira sa satire du *Pauvre diable*) que par certains auteurs d'origine plus modeste comme Louis-Sébastien Mercier, ou par les aristocrates désargentées comme le marquis de Sade. Or, on l'a rappelé, le livre bénéficie désormais d'une diffusion plus large, il est davantage perçu comme un « objet de consommation ». Ceci permet de mieux comprendre l'existence de textes médiocres qui se caractérisent par une longueur excessive – plus le livre est volumineux, plus son prix sera élevé...–, une exploitation ostensiblement commerciale des genres et des œuvres à la mode ou une hyper-sexualisation du récit, sans aucun souci esthétique ou littéraire. A lire ces romans, on peut comparer la démarche d'écriture de ces textes pornographiques à la conception de certains films classés X, dont la seule finalité est de vendre du sexe et de rentabiliser l'image. La médiocrité même de certaines de ces œuvres s'explique clairement par des motivations purement commerciales.

Les chercheurs anglo-saxons, dont Kendrick et Hunt, se sont intéressés avant nous à la production littéraire française de cette époque, qu'ils relisent dans une perspective historique et sociologique extrêmement pertinente. L'invention de la notion moderne de *pornographie* apparaît ainsi au confluent de deux différents courants à la fin du XVIII^e siècle et dans les premières décennies du XIX^e : la création des « musées secrets » pour des objets classés comme pornographiques (le *Private case* et bien sûr, le célèbre Enfer de la Bibliothèque nationale, auquel une remarquable exposition a été consacrée en 2007¹³) et le volume croissant d'écrits sur la prostitution (textes littéraires mais aussi réflexions plus « théoriques »). De fil en aiguille, nous revenons à la question lexicologique du début...

L'Enfer de la Bibliothèque nationale est fondé sous Louis-Philippe, en 1836, mais l'idée était déjà en germe sous le régime napoléonien. Le but était évident : rendre ces ouvrages inaccessibles aux gens de peu d'éducation, à ceux dont le sexe et l'âge interdisaient toute infraction aux lois de la décence et de la modestie. Dans son ouvrage

¹¹ Voir le Réquisitoire de M. Ernest Pinard contre Gustave Flaubert, in FLAUBERT G., *Madame Bovary*, Paris, L. Conard, 1930, p. 558-578.

¹² *Op. cit.*

¹³ *L'Enfer de la Bibliothèque – Eros au secret*, sous la direction de Marie-Françoise Quignard (conservateur en chef à la Réserve des livres rares à la BnF) et de Raymond-Josué Seckel (conservateur général, directeur du département de la Recherche bibliographique à la BnF) avec la collaboration d'Eric Walbecq (bibliothécaire au département Littérature et art de la BnF), Editions de la Bibliothèque nationale de France, 2007.

de 1806, *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*, Gabriel Peignot utilise très fréquemment le terme *pornographie*. L'ouvrage, explique l'auteur, est composé de façon « à inspirer de l'horreur pour ces débauches d'esprit qui ont, à juste titre, provoqué la sévérité des lois »¹⁴. La pornographie y est nettement associée à l'immoralité et sa répression, au besoin légitime de protéger la société.

Même chose avec la « Note des ouvrages à supprimer dans les cabinets de lecture, rédigée d'après les retranchements faits, sur les catalogues, par Messieurs les Inspecteurs de la Librairie », insérée dans le XI^e supplément de la *Petite Bibliographie-Romancière* de Pigoreau¹⁵, en octobre 1825. L'ouvrage avait pour but, en effet de « diriger dans le choix des ouvrages qui doivent faire la base d'un cabinet de lecture ». La note, dont il est ici question, et qui connut une réelle publicité, est une sorte d'*index* de la librairie française. A sa suite, on observe un nombre impressionnant de condamnations correctionnelles contre les libraires et les teneurs de cabinets littéraires qui s'étaient autorisés à vendre ou à louer ces livres prohibés¹⁶.

En guise de conclusion, rappelons une vérité surprenante à l'aube du XXI^e siècle : jusqu'en 1992, la Bibliothèque nationale a continué à exiger un justificatif, largement motivé et soumis à l'examen du conservateur, pour avoir le droit de consulter les livres de l'Enfer. Et la règle était suivie à la lettre!

On le voit, l'existence de l'Enfer de la Bibliothèque nationale donne une nuance de taille à la définition de la pornographie. On l'oublie trop souvent : cette dernière ne représente pas une catégorie entièrement distincte du reste de la représentation écrite ou visuelle avant le début du XIX^e siècle. Au XVIII^e siècle, il n'existait pas de nette distinction entre les ouvrages jugés subversifs pour les mœurs ou la religion, catalogués indistinctement sous l'étiquette de « livres philosophiques ». A partir de l'époque napoléonienne, on commence à penser à la pornographie comme à une catégorie séparée, susceptible de troubler l'ordre moral.

Il s'agit là d'une conséquence directe de l'évolution des mentalités, mais aussi de l'orientation pornographique de certains récits où l'activité sexuelle des personnages, décrite avec une obscénité complaisante, constitue la seule intrigue¹⁷. Nous revenons une fois encore à la définition du dictionnaire, la deuxième cette fois : « Représentation de choses obscènes, *sans préoccupation artistique et avec l'intention délibérée* »¹⁸ de provoquer l'excitation sexuelle du public auquel elles sont destinées ». On rejoint ainsi Lynn Hunt lorsqu'elle écrit : « La pornographie sera désormais identifiée à la

¹⁴ PEIGNOT G., *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés : précédé d'un discours sur ces sortes d'ouvrages*, Paris, Renouard, 1806, p.VI.

¹⁵ PIGOREAU A. N., *Petite Bibliographie-Romancière ou dictionnaire des romanciers, tant anciens que modernes, tant nationaux qu'étrangers : avec un mot sur chacun d'eux, et la notice des romans qu'ils ont donnés, soit comme auteurs, soit comme traducteurs ; précédé d'un Catalogue des meilleurs romans publiés depuis plusieurs années...*, Paris, Pigoreau, 1821.

¹⁶ Voir DRUJON F., *Catalogue des ouvrages écrits et dessins poursuivis, supprimés ou condamnés*, Paris, Culture et civilisation, 1968, p. 277.

¹⁷ Voir *Le roman du libertinage*, *op. cit.*

¹⁸ C'est moi qui souligne.

prise d'assaut de la morale elle-même, bien plus qu'à une critique spécifique des irrationalités du système moral de l'Ancien Régime »¹⁹. « La pornographie n'a pas perdu tout contact avec les réalités politiques et sociales, mais elle s'embarque désormais dans une carrière indépendante de genre littéraire, à part entière, consignés aux dessous de la vie domestique et bourgeoise des XIX^e et XX^e siècles »²⁰. Michel Foucault l'a bien montré, à ce moment de l'Histoire, le sexe et ses représentations deviennent une « affaire d'Etat ».

¹⁹ HUNT L., « Pornography and the French Revolution », in *The Invention of Pornography*, *op. cit.*, p. 330.

²⁰ *Ibid.*, p. 339.

PREMIÈRE PARTIE

Les définitions et leurs frontières :
les fondements juridiques
des (dis)qualifications

La répression de la pornographie en droit comparé : appréciation du législateur et prévisibilité de la loi

Thomas HOCHMANN

Un article à vocation scientifique débute ordinairement par une définition des termes principaux utilisés. Il en sera autrement ici, puisque l'objet même des développements qui vont suivre est de déterminer de ce que signifie, en droit, le concept de « pornographie », équivalent français de celui d'« *obscenity* » dans plusieurs systèmes juridiques anglophones, et de celui d'« *Unzucht* » dans certains systèmes germanophones. L'on peut déjà préciser que l'on entend par là une représentation sexuelle explicite. Cette définition ne sera affinée que plus loin.

Il ne s'agira pas ici d'un plaidoyer pour ou contre la répression de la pornographie. Comme en convient H. L. A. Hart dès le début d'un texte essentiel sur la relation entre le droit et la morale, la question « devrait-on interdire les pratiques immorales ? » est une question *morale*¹. C'est ainsi dans ce cadre que se placent explicitement certains travaux sur la sanction juridique de la pornographie². Nous essaierons pour notre part d'adopter une approche juridique, donc de répondre à la question suivante : une autorité normative (législateur, administration...) peut-elle, conformément à la norme supérieure (Constitution, traité international) interdire, sanctionner, la pornographie ? Comment cette limite à la liberté d'expression est-elle organisée ?

¹ HART H. L. A., *Law, Liberty and Morality*, Oxford, Oxford University Press, 1991 (1963), p. 17.

² Voir notamment de Ruwen OGIEN : « Libéraux et pornographes », *Raisons politiques*, août 2003, p. 5-28 ; *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003 ; *La liberté d'offenser, Le sexe, l'art et la morale*, Paris, La Musardine, 2007.

Introduction : droit et morale

La question morale « devrait-on sanctionner les pratiques immorales ? » a une longue histoire. Elle avait déjà opposé au XIX^e siècle John Stuart Mill³ à James Fitzjames Stephen⁴. Mais l'épisode le plus célèbre est peut-être le débat entre deux juristes anglais à l'occasion de la publication en 1957 d'un rapport – dit « rapport *Wolfenden* » – sur l'homosexualité et la prostitution. Ce rapport partait du principe selon lequel « il doit rester une poche de moralité et d'immoralité privées qui, en termes brefs et crus, n'est pas l'affaire du droit »⁵, et prônait notamment la décriminalisation des pratiques homosexuelles en privé entre adultes consentants. En réaction à ce rapport, le juge Lord Devlin tint une conférence, publiée en 1959, dans laquelle il s'opposait vigoureusement à cette idée. Le professeur Hart donnera à son tour trois conférences à Stanford en 1962 critiquant l'approche de Devlin⁶, qui répondra en 1965, republiant son texte amendé de quelques notes de bas de page, accompagné d'une préface et de plusieurs autres essais⁷.

Les arguments échangés alors ne sont guère différents de ceux qui interviendront quelques dizaines d'années plus tard au sujet de la sanction juridique de la pornographie. L'interdiction de celle-ci, comme celle des pratiques homosexuelles, repose sur une théorie de « moralisme juridique » (*legal moralism*), défini de la manière suivante : il peut être légitime d'interdire une conduite en raison de son immoralité intrinsèque, même si elle ne porte pas préjudice à son auteur ou à autrui⁸. En revanche, les opposants à de telles interdictions n'acceptent que le « principe du préjudice », ou « principe de non-nuisance »⁹ (*harm principle*), selon lequel une interdiction est justifiée si elle est probablement efficace pour empêcher, éliminer ou réduire un préjudice envers une personne autre que l'auteur de la conduite interdite, et qu'il n'y a probablement pas d'autre moyen plus doux pour parvenir aux mêmes fins¹⁰. Selon que l'on adopte une position ou l'autre (qui bien sûr se déclinent en différentes variantes), on parviendra à une préférence morale différente quant à l'interdiction de la pornographie. Nous n'approfondirons pas cette question sous cet angle de vue¹¹.

³ *On Liberty*, 1869.

⁴ *Liberty, Equality, Fraternity*, 1873.

⁵ *Report of the Committee on Homosexual Offences and Prostitution*, CMD. NO. 247 (1957), § 61.

⁶ HART H. L. A., *op. cit.*

⁷ DEVLIN P., *The enforcement of morals*, Oxford, Oxford University Press, 1965 (1959).

⁸ FEINBERG J., *Harm to others*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 27.

⁹ Il s'agit de la traduction adoptée par R. Ogien dans *La liberté d'offenser*, *op. cit.*

¹⁰ FEINBERG J., *op. cit.*, p. 26. Pour une présentation très claire de ce principe tel que théorisé par J.S. Mill, voir SUMNER L. W., *The hateful and the obscene : Studies in the limits of free expression*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 19 et s. Un problème contemporain intéressant est celui de l'application du moralisme juridique sous l'apparence du principe du préjudice. Nous y reviendrons plus loin.

¹¹ Sur le débat entre Hart et Devlin, on peut se référer notamment à DWORKIN R., « Lord Devlin and the enforcement of morals », *Yale Law Journal*, 75/986, 1966 ; SYLLA M., « Law, morality and sodomy : the Bowers majority in bed with Lord Devlin », *National journal of sexual orientation law*, 4/1, p. 54 ; DWORKIN G., « Devlin was right : law and the enforcement

De nombreux systèmes juridiques contemporains contiennent des normes limitant la liberté d'expression pour les « matériels »¹² pornographiques. Cela, bien sûr, ne constitue un argument ni pour, ni contre aucun des deux camps « moraux » que nous avons schématisés. Le fait que les choses soient d'une certaine manière (*what is*) n'est pas un argument pertinent pour déterminer comment elles devraient être (*what should*)¹³. Notre objectif sera d'examiner comment le concept de « pornographie » (*obscenity, Unzucht*) est défini dans ces ordres juridiques. La question est d'importance, car la constitutionnalité de la répression de la pornographie dépend de la possibilité de définir ce concept. S'il est trop vague, les individus ne peuvent se faire à l'avance une idée de ce qui est autorisé ou permis. Cela est contraire à l'exigence constitutionnelle de prévisibilité de la loi.

Après avoir évacué un premier problème constitutionnel posé par les normes réprimant la pornographie, nous en identifierons un beaucoup plus sérieux, puis nous étudierons si la jurisprudence apporte une solution à cette difficulté.

Une définition absente de l'énoncé de la norme générale

Si une liberté d'expression absolue est théoriquement imaginable, tous les systèmes juridiques dont nous avons connaissance admettent des limites à ce droit. La limite particulière concernant la pornographie est également fort répandue. Le choix de sanctionner cette expression relève de l'appréciation du législateur et est conforme à la Constitution. Ces normes semblent en revanche beaucoup plus problématiques du point de vue d'une autre exigence constitutionnelle, celle de la prévisibilité de la loi.

Présentation des normes

Dans les pays de *common law*, la sanction de la pornographie a longtemps été organisée par une norme formulée en Angleterre en 1868 par le juge Cockburn dans l'arrêt *Hicklin*. Pour savoir si un matériel était obscène, il fallait déterminer si sa « tendance (...) est de dépraver et corrompre ceux dont les esprits sont ouverts à de telles influences immorales, et dans les mains desquels une publication de cette sorte pourrait tomber ». Des individus sont donc exposés au « danger de la contamination et de la pollution par l'impureté » contenue dans la publication¹⁴.

Cette « définition » de la pornographie va rester en vigueur près d'un siècle dans les Etats de *common law*¹⁵. Au Royaume-Uni, la jurisprudence *Hicklin* se verra substituer en 1959 une loi sur les publications obscènes (*Obscene Publications Act*) selon laquelle une publication doit être considérée obscène « si son effet, pris dans son ensemble, tend à dépraver et corrompre les personnes qui sont susceptibles, au

of morality », *Wm. & Mary L. Rev.*, 40/927, 1999 ; LEROY-FORGEOT F., *Histoire juridique de l'homosexualité en Europe*, Paris, PUF, 1997, notamment p. 56 et s.

¹² Nous emploierons le terme « matériel » pour désigner tout type de supports : film, livre, page Internet...

¹³ Voir HART H. L. A., *op. cit.*, p. 18 et 26 et s.

¹⁴ *Regina v. Hicklin* 3 L.R. 360 (Q.B. 1868).

¹⁵ Pour un panorama des ouvrages condamnés sur cette base en Grande-Bretagne, voir HYDE H. M., « Introduction », in *The Lady Chatterley's Lover Trial (Regina v. Penguin Books Limited)*, Londres, The Bodley Head, 1990, p. 3-6.

regard des circonstances pertinentes, de lire, voir ou entendre son contenu ». Cette loi ajoute cependant une restriction au champ d'application de la norme, relative à l'« intérêt général » de l'expression litigieuse. Sa première application par un tribunal consistera ainsi à refuser de condamner l'éditeur de *L'amant de Lady Chatterley* de David Herbert Lawrence en raison de la qualité littéraire du livre.

Au Canada, la jurisprudence *Hicklin* laissera la place, également en 1959, à l'article 163, alinéa 8, du code pénal (*code criminel*) selon lequel est obscène « toute publication dont une caractéristique dominante est l'exploitation indue des choses sexuelles, ou de choses sexuelles et de l'un ou plusieurs des sujets suivants, savoir : le crime, l'horreur, la cruauté et la violence ». Prise telle quelle, cette loi ne semble guère différente de la définition établie au XIX^e siècle. Lorsque la première affaire d'obscénité va parvenir à la Cour suprême du Canada, en 1960, là aussi à propos de *L'amant de Lady Chatterley*, le juge Judson va cependant en préciser le contenu. Pour déterminer si l'exploitation des choses sexuelles est « indue », inappropriée, il faut d'une part lire les passages portant sur le sexe à la lumière de l'ensemble de l'œuvre, afin de déterminer une éventuelle qualité littéraire, et donc l'absence d'exploitation « indue ». D'autre part, il s'agit de se référer aux normes contemporaines de tolérance qui prévalent dans la société¹⁶.

Aux Etats-Unis, la Cour suprême va juger en 1957 qu'il existe bien un type d'expression que l'on peut désigner par « obscénité », qui n'est pas protégé par la liberté d'expression. Cependant, « le test mis en place dans l'arrêt *Hicklin*, jugeant l'obscénité par l'effet de passages isolés sur les personnes les plus susceptibles, emporte le risque d'englober des matériaux traitant du sexe de manière légitime. Il doit donc être rejeté car il restreint de manière inconstitutionnelle les libertés d'expression et de la presse »¹⁷. Ainsi, comme la Cour le précisera explicitement en 1973, une représentation sexuelle ayant une qualité littéraire ou artistique ne saurait être inquiétée¹⁸.

En Autriche, en Allemagne comme en France, l'expression pornographique est également passible de sanctions. Après la deuxième guerre mondiale, le législateur autrichien est saisi d'une crainte : suite aux frustrations engendrées par le conflit, la population semble, selon lui, animée d'une volonté de « jouir sans entraves », ce qui représente un terrible risque pour la santé morale et spirituelle de la société en général et des adolescents en particulier¹⁹. La loi sur la pornographie (*Pornographiegelgesetz*) va donc être votée en 1950, interdisant la diffusion de documents pornographiques (*unzüchtig*) dans cet objectif très « devlinien » de défense de la société auquel se mêle, de manière prémonitoire, la protection de la jeunesse²⁰.

¹⁶ CS can., *Brodie v. The Queen*, [1962] R.C.S. 681, p. 704-6. Sur cette notion de « normes contemporaines de tolérance », voir *infra*.

¹⁷ CS am. *Roth v. United States*, 354 U.S. 476, 489 (1957).

¹⁸ CS am., *Miller v. California*, 413 U.S. 15, 24 (1973).

¹⁹ Voir le projet de loi cité dans HOLZLEITHNER E., *Grenzziehungen : Pornographie, Recht und Moral*, Thèse, Univ. Vienne, 2000, p. 42.

²⁰ Pour la législation antérieure en Autriche, voir *ibid.*, p. 26 et s.

C'est à la même période et pour des raisons voisines que fut votée en France en 1949 la loi sur les publications destinées à la jeunesse²¹. Aujourd'hui, les articles 227-3 et 227-4 du nouveau code pénal visent respectivement l'interdiction de la pornographie pédophile et de la pornographie susceptible d'être vue par un mineur.

En Allemagne, les articles 184 et 184c du code pénal interdisent de rendre des documents pornographiques accessibles aux mineurs, tandis que les articles 184a et 184b interdisent la mise à disposition de tout public des matériels pornographiques représentant des actes de violence, de zoophilie ou de pédophilie.

Cet aperçu très incomplet de la législation dans divers systèmes juridiques permet de constater quelques différences. Dans certains cas, la « protection de la jeunesse » semble être avancée pour justifier l'interdiction, dans d'autres cas l'intention de « susciter un intérêt lubrique », en l'absence de tout autre contenu expressif ou de valeur artistique, paraît valoir condamnation. On pourrait ajouter à ce tableau différentes propositions, telles celles avancées par certaines féministes, principalement américaines, justifiant l'interdiction de la pornographie en raison du préjudice porté aux femmes.

La question qu'il nous revient à présent d'envisager n'est pas : la pornographie menace-t-elle la jeunesse (par exemple) ? Nous nous demanderons plutôt : le législateur peut-il prévoir des sanctions contre la pornographie s'il estime qu'elle menace la jeunesse ?

Des objectifs constitutionnellement possibles

Commençons par l'objectif intuitivement le plus problématique, celui de l'imposition par le droit de la « morale ». Dans son ouvrage déjà cité, Hart rappelle une distinction introduite par les utilitaristes du XIX^e siècle. Il s'agit de ne pas confondre la « moralité positive » (*positive morality*), c'est-à-dire la moralité actuellement acceptée et partagée par un groupe social donné, et les principes moraux généraux utilisés dans la critique des institutions sociales, y compris de la moralité positive, qu'il appelle la moralité critique (*critical morality*)²². C'est d'une distinction similaire que traite Danièle Lochak lorsqu'elle différencie la « morale » de la « moralité publique »²³.

Acceptons un instant que cette « moralité positive » ou « publique » existe réellement, qu'à un moment donné, un consensus fort règne parmi la population sur ce que l'on doit tolérer ou non, qu'il existe des preuves empiriques permettant au juge de la connaître, et qu'elle soit suffisamment stable et forte pour que chacun en ait conscience. Sanctionner les entraves à cette moralité positive signifie que le droit

²¹ Voir l'exposé des motifs de l'ordonnance du 2 février 1945, se situant « dans le droit fil qui conduira » à la loi de 1949 selon l'auteur qui en cite des extraits. RIOUX J. P., « L'ardent contexte », in CREPIN Th. et GROENSTEEN Th. (éd.), « On tue à chaque page ! », *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Nantes, Editions du temps, 1999, p. 69-70. Voir aussi dans ce même volume les contributions de CREPIN Th., p. 43 et s., et de MÉON J.-M., p. 87 et s.

²² HART H. L. A., *op. cit.*, p. 20.

²³ LOCHAK D., « La liberté sexuelle, une liberté (pas) comme les autres ? », in BORRILLO D. et LOCHAK D., *La liberté sexuelle*, Paris, PUF, 2005, p. 28 ; voir aussi ID., « Le droit à l'épreuve des bonnes mœurs, puissance et impuissance de la norme juridique », in CHEVALLIER J. *et al.*, *Les bonnes mœurs*, Amiens, CURAPP, PUF, 1994, p. 43 et s.

positif exige du juge de l'imposer aux quelques récalcitrants. La désapprobation de la société ne serait donc pas qu'une justification de l'incrimination, mais un élément de l'infraction. Cela serait certainement critiquable moralement²⁴, mais ne poserait pas de problème juridique majeur.

Un éminent auteur a opposé dans deux articles un argument à cette imposition de la moralité positive auquel, si nous l'avons bien compris, nous ne souscrivons pas²⁵. Selon lui, restreindre une liberté en se fondant sur le constat que la majorité de la population y est favorable relève d'une contradiction : « ou bien le consensus social réprouvant certaines pratiques est suffisamment puissant, et alors point n'est besoin du soutien de la loi pour le renforcer encore ; ou bien un tel consensus est faible ou vacillant, et alors la protection que la loi lui offre doit être considérée comme suspecte, parce que manifestant la domination d'une conception éthique déterminée sur d'autres conceptions prétendant au même respect ».

L'idée qu'un fort consensus social rende superflue l'édiction d'une norme juridique nous semble infondée. Le fait que l'écrasante majorité, ou même l'unanimité d'une population partage une conception du bien ne rend en rien son respect juridiquement obligatoire. Certes, les règles qui composent la moralité publique tirent peut-être un certain pouvoir de contrainte de « la pression sociale qui s'exerce en faveur de leur stricte observance »²⁶. Mais en aucun cas cette « pression sociale » ne saurait être considérée comme une obligation juridique de se conformer à la moralité publique. L'unanimité ou la majorité ne sont pas en tant que telles, du seul fait de leur existence, des modes de création du droit.

Dans notre hypothèse de l'existence et de la possibilité de connaître la « moralité positive », la pénalisation des pratiques « immorales » pourrait donc faire l'objet d'une forte critique morale, mais ne serait pas problématique juridiquement. La limitation d'une liberté, par exemple de la liberté d'expression, pour la protection de la morale est une limite autorisée dans certains systèmes juridiques. Ainsi, la morale est l'un des « buts légitimes » énumérés par l'alinéa 2 de l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme justifiant une immixtion dans la liberté d'expression. La Cour suprême des Etats-Unis, dans un arrêt confirmant l'interdiction de la sodomie en privé entre adultes consentants, expliquait que le droit « est toujours basé sur des notions de moralité, et si toutes les lois représentant essentiellement des choix moraux devaient être invalidées en raison des garanties prévues par le droit (*Due Process clause*), les cours seraient vraiment très occupées »²⁷.

²⁴ Voir, encore une fois, les ouvrages cités de HART H. L. A., FEINBERG J. et SUMNER W.

²⁵ DE SCHUTTER O., « Homosexualité, discours, droit », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 1993, p. 83 ; « Fonction de juger et nouveaux aspects de la vie privée : la notion de « pleine reconnaissance » », in BORRILLO D. (dir.), *Homosexualités et droits*, Paris, PUF, 2^e éd., 1999, p. 83.

²⁶ CHERIGNY, *Le juge administratif, gardien de la moralité des administrés*, Thèse, Poitiers, 1968, cité par LOCHAK D., « Le droit à l'épreuve des bonnes mœurs... », *loc. cit.*, p. 44.

²⁷ CS am., *Bowers v. Hardwick*, 478 US 186 (1986). Sur le concept de « *due process of law* », voir ZOLLER E., « Due process of law et principes généraux du droit », in *Mélanges Benoît Jeanneau*, Dalloz, 2002. Notons que l'arrêt *Bowers* a été renversé en 2003 par l'arrêt *Lawrence v. Texas*, 539 US 558.

Qui plus est, dans un système juridique n'admettant pas l'objectif de protection de la morale comme un motif de restriction d'un droit, il sera souvent aisé au législateur d'invoquer l'objectif de protection contre un préjudice, passant ainsi d'une traduction en droit positif des principes moraux du « moralisme juridique » à ceux du « principe du préjudice » (*harm principle*).

Certes, pour les théoriciens de ce dernier principe, le préjudice doit être réel et prouvé. Comme l'écrit le professeur Sumner, « si l'Etat souhaite justifier l'interdiction de fumer dans les lieux publics, il doit prouver que le tabagisme passif menace la santé, pas seulement que les gens pensent que c'est le cas »²⁸. Dans les années quatre-vingt, discutant des arguments féministes contre la pornographie, le professeur Feinberg estimait que la position libérale serait de laisser ouverte la possibilité de réglementer la pornographie si des preuves empiriques de préjudice apparaissaient. Si le préjudice était démontré, « un libéral ne devrait avoir aucune hésitation à employer le droit pénal pour empêcher le préjudice »²⁹.

Or, les conservateurs (au sens de ceux qui souhaitent des interdictions autrefois prônées par les tenants du moralisme juridique) avancent désormais l'existence de préjudices pour justifier l'intervention du droit, au point qu'un auteur a pu parler de « l'effondrement du principe du préjudice »³⁰. Le *harm principle* servait traditionnellement à limiter l'intervention du droit pour réglementer des activités. Aujourd'hui, il est invoqué à l'appui de nouvelles restrictions. En matière de pornographie, un exemple célèbre de cette approche réside dans le travail de Catharine MacKinnon, qui insiste bien, dans son objectif d'interdiction de la pornographie, sur les préjudices que la pornographie inflige aux femmes, et non sur des arguments moraux³¹. En d'autres occasions, on invoque l'atteinte à l'égalité, à la « dignité humaine », aux mineurs. Ainsi, « nombreux sont les locuteurs qui font passer leur politique répressive pour une politique de gauche, au prétexte qu'ils lutteraient non pas au nom de la morale, mais de la protection des plus faibles (les enfants), selon eux maltraités par la société actuelle et ce qu'ils appellent ses « excès »³². Force est de constater que la protection de la jeunesse joue aujourd'hui un rôle déterminant dans les incriminations de la pornographie, par exemple en France avec l'article 227-24 du code pénal et la loi du 16 juillet 1949.

On peut soutenir, avec Bertrand Russel, que « [l]es gens aux opinions toutes faites vous disent que ces images font un tort considérable à autrui, quoique pas un seul parmi eux ne veuille reconnaître qu'elles lui aient fait du tort à lui-même »³³. On

²⁸ SUMNER W., *op. cit.*, p. 124.

²⁹ FEINBERG J., *The moral limits of criminal law : Offense to others*, Oxford University Press, 1985, p. 157.

³⁰ HARCOURT B. E., « The collapse of the harm principle », *Journal of criminal law and criminology*, 90/109, 1999. Voir aussi OGIEN R., *Penser la pornographie*, *op. cit.*, p. 70 et s.

³¹ Voir notamment MACKINNON C. A., « Not a moral issue », *Yale Law and Policy Review*, 321/2, 1984 ; *Only words*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

³² DE LAGASNERIE G., « La jeunesse », in PIERRAT E. (éd.), *Le livre noir de la censure*, Paris, Seuil, 2008, p. 187.

³³ RUSSELL B., *Le mariage et la morale* (1929), trad. fr. G. Beauroy et G. Le Clech, 10/18, Paris, 1997, p. 104. Cité en exergue par OGIEN R., *Penser la pornographie*, *op. cit.*

peut dénoncer « un préjugé qui a la vie dure, (...) à savoir que les enfants prendraient au pied de la lettre les histoires qu'on leur raconte »³⁴. Mais cela permet-il de conclure à l'inconstitutionnalité de ce type de norme ?

En droit, le degré de probabilité du risque de préjudice exigé pour restreindre une liberté varie selon les ordres juridiques, et n'est pas forcément proche de la certitude. Si la Constitution exige des organes inférieurs qu'ils protègent certains intérêts, le législateur est forcé d'agir de manière préventive et donc hypothétique. Se contenter de sanctionner l'infliction du préjudice serait contraire à l'obligation de protéger.

Ainsi, la Loi Fondamentale allemande impose-t-elle à l'Etat d'empêcher préventivement les atteintes aux droits fondamentaux prévus en son article 2, alinéa 2. Le législateur devra donc prévenir les risques éventuels, et éventuellement modifier ultérieurement la loi s'il estime que les risques ont disparu³⁵. La Cour constitutionnelle allemande, dans un arrêt *Josephine Mutzenbacher*, devait juger de la limitation de la liberté d'expression pour les matériels pornographiques dans un objectif de protection des mineurs. Elle estime que le législateur a pu, en vertu de son pouvoir d'appréciation, estimer que la pornographie menace la jeunesse. Dans de telles situations, non éclairées scientifiquement, le législateur doit pouvoir apprécier les risques et dangers, et décider s'il doit ou non prendre des mesures³⁶. Comme l'écrit le professeur Feinberg, « en fin de compte, c'est le législateur lui-même qui, en utilisant son propre jugement faillible (...), doit comparer les intérêts en conflit et juger lequel est le plus important »³⁷.

Ce n'est que si l'état de la science permet raisonnablement d'exclure que la pornographie constitue « un poison mental, une incitation au crime, un vecteur de la pédophilie »³⁸ que le législateur ne peut pas constitutionnellement interdire cette expression dans cet objectif de protection de la jeunesse. On trouve la même idée dans l'arrêt *Butler* de la Cour suprême du Canada : « Bien qu'il puisse être difficile, voire impossible d'établir un lien direct entre l'obscénité et le préjudice causé à la société, il est raisonnable de supposer qu'il existe un lien causal entre le fait d'être exposé à des images et les changements d'attitude et de croyance »³⁹. Une preuve imparable du préjudice et de la restriction d'un droit comme seul moyen de le prévenir n'est pas exigée. Dans une opinion dissidente à un arrêt de la Cour suprême américaine de 1948, le juge Frankfurter écrivait : « il doit être bien sûr de lui, celui qui pense connaître les

³⁴ TRICOIRE A., « Le sexe et sa représentation artistique : la liberté de créer aux prises avec l'ordre moral », in BORRILLO D. et LOCHAK D., *op. cit.*, p. 133.

³⁵ Voir BVerfGE 49, 89 (132) *Kalkar*. Voir aussi BVerfGE 39, 1 (41) *Abtreibung I*; BVerfGE 46, 160 (161) *Schleyer*; PIEROTH B. et SCHLINK B., *Grundrechte. Staatsrechte II*, Heidelberg, C.F. Müller, 22^e éd., 2006, § 96.

³⁶ BVerfGE 83, 130 (141-142) *Josephine Mutzenbacher*. Voir aussi BVerfGE 46, 160 (164) *Schleyer*.

³⁷ FEINBERG J., *Harm to others*, *op. cit.*, p. 203.

³⁸ Selon le titre de la brochure éditée par la « Fédération des familles pour la paix mondiale », Editions Guérir le monde, 1996. Parmi les autres publications de cette association, on citera notamment *L'homosexualité : nature ou culture ?*, et le prometteur *L'amour sait attendre : l'amour vrai au temps du Sida*.

³⁹ CS can., *Butler*, *cité*.

causes des crimes. Ceux qui ont consacré leur vie à l'élucidation de ce problème n'ont qu'une certitude : leur incertitude (...). Néanmoins, on ne peut sérieusement mettre en doute que l'Etat de New York ou le parlement des Etats-Unis peuvent pénaliser l'incitation au crime. En effet, il doit aussi être bien sûr de lui, celui qui nie que l'incitation peut découler tant des mots écrits que des mots parlés »⁴⁰.

Certes, une partie de cette argumentation pourrait également être opposée aux tenants d'une interdiction. Mais le choix définitif, dans de telles situations, n'appartient ni au juge, ni aux scientifiques, ni formellement à l'ensemble des citoyens, mais à l'autorité chargée d'édicter des normes générale, dans bien des cas le législateur. Il n'est donc pas juridiquement nécessaire pour le législateur de prouver que la pornographie entraîne des préjudices contre les mineurs⁴¹.

Protéger la jeunesse est donc un but légitime, un motif d'action conforme à la Constitution pour le législateur. Si un tel objectif est servi par une norme conforme aux autres exigences constitutionnelles, la réglementation voire l'interdiction de la pornographie ne pose aucun problème juridique. La condition qui semble la plus délicate, et sur laquelle il nous revient par conséquent de nous pencher, est celle de la prévisibilité de la loi.

Exigence constitutionnelle de prévisibilité de la loi pénale

L'article 10, alinéa 2, de la Convention européenne des droits de l'homme permet de limiter la liberté d'expression si une telle restriction est, parmi d'autres conditions, « prévue par la loi ». La Cour de Strasbourg a jugé à cet égard qu'« on ne peut considérer comme une « loi » qu'une norme énoncée avec assez de précision pour permettre au citoyen de régler sa conduite ; en s'entourant au besoin de conseils éclairés, il doit être à même de prévoir, à un degré raisonnable dans les circonstances de la cause, les conséquences de nature à dériver d'un acte déterminé »⁴².

Le quatorzième amendement de la Constitution des Etats-Unis prévoit qu'un Etat ne peut pas priver un individu de sa vie, liberté ou propriété « sans le bénéfice des protections dues par le droit » (*without due process of law*). La Cour suprême a considéré que cette exigence interdisait qu'une loi soit si vague que « des hommes d'intelligence normale doivent s'efforcer de deviner sa signification »⁴³.

Bien sûr, une certaine dose d'imprécision est inévitable, et ce pour deux raisons.

⁴⁰ CS am., *Winters v. New York*, 333 U.S. 507 (1948) (op. diss. de Frankfurter, joint par Jackson et Burton), p. 527.

⁴¹ Cette preuve semble d'ailleurs difficile à apporter. R. Ogien note que la plupart des « pornophobes » ont aujourd'hui renoncé à s'appuyer sur des études empiriques. Voir OGIEN R., *Penser la pornographie*, op. cit., p. 97. Pour la présentation d'une telle étude, dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle n'emporte pas la conviction, voir DE LAGASNERIE G., loc. cit., p. 184.

⁴² CEDH *Sunday Times c. Royaume-Uni*, 26 avril 1979, n° 6538/74, paragraphe 49. Voir dans le même sens en droit français l'article 8 de la Déclaration de 1789 et la décision du Conseil constitutionnel, n° 80-127 DC, 20 janvier 1981, § 7.

⁴³ *Connally v. General Constr. Co.*, 269 U.S. 385, 391 (1926). Voir aussi *Kolender v. Lawson* 461 U.S. 352, p. 357 (1983) ; *City of Chicago v. Morales et al*, 527 U.S. 41 (1999). Dans le même sens en droit allemand, voir l'article 103 al. 2 de la Loi Fondamentale et BVerfGE 47, 109 (120 et s.) (17 janvier 1978) ; 73, 206 (234) ; 75, 329 (340).

D'abord, l'autorité édictant des normes générales ne peut prévoir tous les cas particuliers. Le droit est construit de telle façon qu'une norme générale laisse à l'organe chargé de l'appliquer un cadre, une marge de solutions possibles à l'intérieur de laquelle il peut librement choisir⁴⁴. Si tout concept indéfini entraînait l'inconstitutionnalité et la nullité stricte de la norme pour cause d'imprévisibilité, peu de normes subsisteraient dans l'ordre juridique. Cela n'échappe pas aux hautes juridictions, telle la Cour européenne des droits de l'homme. Celle-ci, après avoir rappelé le principe de prévisibilité permettant à un citoyen de connaître les conséquences de nature à dériver d'un acte déterminé, ajoute immédiatement que ces conséquences « n'ont pas besoin d'être prévisibles avec une certitude absolue : l'expérience la révèle hors d'atteinte. (...) On ne saurait guère libeller une loi capable de parer à toute éventualité ; les requérants eux-mêmes ne contestent d'ailleurs pas la nécessité de laisser aux autorités une certaine marge d'appréciation »⁴⁵.

L'exigence de précision est donc satisfaite si les intéressés ont « pu prévoir, à un degré raisonnable dans les circonstances de la cause, que la publication du projet d'article risquait de se heurter à [l'infraction de l'espèce] »⁴⁶. La Cour européenne a eu l'occasion de se prononcer en ce sens à propos des normes générales visant l'obscénité. Rappelant « l'impossibilité d'arriver à une exactitude absolue dans la rédaction des lois, notamment dans des domaines dont les données changent en fonction de l'évolution des conceptions de la société », elle estime que les dispositions de droit pénal relatives à l'obscénité entrent dans cette catégorie, et refuse de juger qu'elles ne sont pas « prévues par la loi »⁴⁷.

Par ailleurs, l'autorité édictant des normes générales risque bien de manquer son but si elle essaie d'être trop précise. Cela vaut particulièrement en matière de limitation de la liberté d'expression, où le simple choix des mots permettrait de contourner une interdiction trop précise. Imaginons qu'un législateur estime nécessaire, pour protéger la jeunesse, le « vivre-ensemble », la morale ou autre chose, d'interdire les mots orduriers. Une norme visant simplement « les mots orduriers » sera critiquée pour son manque de précision. Comment savoir, en effet, ce que les juges considéreront comme tel ? Une autre solution consisterait à énumérer les propos interdits. Ainsi, des députés américains ont-ils proposé en 2003 de voter une loi ajoutant à la disposition réprimant les propos orduriers (*profane*) dans les médias télédiffusés le paragraphe suivant, que nous renouons à traduire :

« (b) As used in this section, the term « profane », used with respect to language, includes the words « shit », « piss », « fuck », « cunt », « asshole », and the phrases « cock sucker », « mother fucker », and « ass hole », compound use (including hyphenated compounds) of such words and phrases with each other or with other

⁴⁴ Voir notamment PFERSMANN O., « Arguments ontologiques et argumentation juridique », in PFERSMANN O. et TIMSIT G. (éd.), *Raisonnement juridique et interprétation*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 17 et s.

⁴⁵ CEDH *Silver et autres*, cité, paragraphe 88.

⁴⁶ CEDH *Sunday Times*, cité, paragraphe 52.

⁴⁷ CEDH *Müller et autres c. Suisse*, 24 mai 1988, req. n° 10737/84, paragraphe 29.

words or phrases, and other grammatical forms of such words and phrases (including verb, adjective, gerund, participle, and infinitive forms) »⁴⁸.

Outre le ridicule difficilement contestable d'une telle disposition, on peut douter de son intérêt. L'objectif poursuivi par l'interdiction de ces mots ne sera pas atteint, puisqu'il sera aisé d'éviter la liste proscrite tout en obtenant les mêmes effets. Tout énoncé de norme limitant la liberté d'expression doit avoir une approche *matérielle* de sa cible : une norme ne s'appliquant qu'à quelques mots choisis risque fort de manquer ses objectifs, le législateur ne remplissant donc pas de manière satisfaisante son obligation de protéger certains intérêts.

Une certaine dose d'imprécision est donc inévitable. Comment, alors, déterminer si l'énoncé d'une norme outrepassa la limite, ne satisfait plus l'exigence constitutionnelle de prévisibilité de la loi ? Comme l'écrit un juge, « l'imprécision [est] elle-même un concept imprécis »⁴⁹. Peut-être la réponse réside-t-elle chez l'organe chargé de concrétiser la norme générale, de l'appliquer à des cas concrets. Sa décision doit être motivée. Or, cette motivation, cette explication de sa décision par l'organe (bien souvent le juge) peut éventuellement remédier à l'imprécision de la norme générale (la loi). La Cour de cassation autrichienne expliquait que le concept de pornographie (*Unzüchtigkeit*) « ne présente pas une imprécision telle qu'il ne peut pas être utilisé. La jurisprudence était et est en mesure de donner à ce concept juridique un contenu contemporain et réaliste »⁵⁰. Est-ce vraiment le cas ?

Une définition jurisprudentielle ?

L'exigence constitutionnelle de précision de la loi ne signifie pas qu'elle doit prévoir, pour chaque situation, si un acte est permis ou interdit. Une certaine dose d'imprécision est inévitable et nécessaire. Ce manque de prévisibilité doit cependant être atténué par les organes d'application de la norme générale en raison d'une autre exigence : la motivation des jugements. En matière de pornographie, l'explication que donnent les juges de leurs décisions semble cependant loin de corriger l'imprécision de la norme générale. Toutefois, il convient de ne pas dénoncer trop vite une imprévisibilité excessive.

L'exigence de motivation des jugements

Dès la première scène du *Mariage de Figaro*, Suzanne explique à son fiancé : « Prouver que j'ai raison serait accorder que je puis avoir tort ». L'obligation de motivation des décisions de justice peut être perçue comme une garantie contre l'arbitraire des juges. Il permet aux parties d'exercer leur droit de recours, et à la juridiction supérieure de procéder à son contrôle⁵¹. Par ailleurs, sans la connaissance des faits retenus et des règles de droit qui ont été appliquées par le tribunal, le

⁴⁸ House Resolution 3687 (8 décembre 2003) to amend section 1464 of title 18, United States Code, to provide for the punishment of certain profane broadcasts, and for other purposes.

⁴⁹ CS am. *Winters* (op. diss. Frankfurter), *cité*, p. 524.

⁵⁰ OGH, 4 novembre 1975, 10 Os 70/75, EvBl 1976/220.

⁵¹ Voir par exemple CE 20 février 1948, *Dubois*, Lebon 87.

justiciable ne peut pas se faire une idée de la portée de la décision. Ce dernier point nous intéresse particulièrement puisqu'il fait de l'obligation de motiver les jugements un complément de l'exigence constitutionnelle de prévisibilité. L'énoncé de la norme n'échappant jamais à un certain degré d'imprécision, les différentes concrétisations de cette norme peuvent permettre d'en diminuer l'imprévisibilité. Comme l'écrivait le Tiers-Etat d'Amiens dans les cahiers de doléance de la Révolution française, la motivation des jugements est « un moyen de réduire et d'abrèger les procès et de faire disparaître la contrariété apparente des jugements »⁵². Face à une jurisprudence stable, claire et bien expliquée, le public peut, avec quelques « conseils éclairés », avoir conscience de ce qui est interdit : le respect du précédent permet aux citoyens de connaître les règles juridiques qui régissent leur comportement⁵³. Comme l'explique la Cour constitutionnelle allemande, des « clauses générales ou des notions imprécises, nécessitant d'être complétées, ne sont pas critiquables en droit pénal d'un point de vue constitutionnel si la norme offre une base fiable pour son interprétation et son application, ou si elle donne lieu à une jurisprudence solide lui conférant une précision suffisante »⁵⁴.

Evidemment, affirmer que la jurisprudence rend la norme générale plus prévisible nécessite de reconnaître que le juge est lié par les décisions précédentes, et ne peut rendre un jugement différent qu'en présence de circonstances de fait ou de droit différentes. Il nous faut accepter ce qu'écrivent deux auteurs à propos des arrêts du Conseil d'Etat français : « le raisonnement qui constitue leur fondement et qui s'exprime de plus en plus souvent par un « considérant de principe » parfois fort détaillé, a vocation, jusqu'à nouvel ordre (...) à être réitéré en vue de donner une solution aux litiges futurs entrant dans les prévisions de ce raisonnement »⁵⁵.

Une telle affirmation est classique dans les systèmes de *common law*, où les juristes diraient qu'il ne faut pas confondre *res judicata* et *stare decisis*⁵⁶. Il semble en revanche possible de défendre que rien, dans certains systèmes juridiques comme la France, n'empêche une juridiction de « changer d'avis ». Mais il nous semble possible d'opposer à cette affirmation, au-delà de l'argument issu de l'observation empirique du « comportement des acteurs »⁵⁷, celui des exigences constitutionnelles que sont la prévisibilité de la loi et la sécurité juridique⁵⁸. Comme l'expriment les juges européens de Strasbourg, « sans être formellement tenue de suivre l'un quelconque de

⁵² Cité dans THEVARD P., *De l'obligation pour les juridictions répressives de droit commun de motiver leurs décisions*, Thèse, Université de Lyon, 1914, p. 10.

⁵³ Voir RORIVE I., *Le revirement de jurisprudence, Etude de droit anglais et de droit belge*, Bruxelles, Bruylant, 2003, p. 23.

⁵⁴ BVerfG, 21 novembre 2002, 2 BvR 2202/01. Voir aussi BVerfGE 45, 363 (371 s.) ; 48, 48 (56 s.) ; 86, 288 (311).

⁵⁵ LENICA Fr. et BOUCHER J., « Chronique de droit administratif français », *Actualité Juridique Droit Administratif*, 2007, p. 1585.

⁵⁶ Voir RORIVE I., *op. cit.*, p. 21 ; ZANDER M., *The law-making process*, 6^e éd., Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 215-305.

⁵⁷ Voir MODERNE Fr., « Sur la modulation dans le temps des effets des revirements de jurisprudence », *Revue Française de Droit Administratif*, 2007, p. 921.

⁵⁸ Voir RORIVE I., *op. cit.*, p. 23.

ses arrêts antérieurs, la Cour considère qu'il est dans l'intérêt de la sécurité juridique, de la prévisibilité et de l'égalité devant la loi qu'elle ne s'écarte pas sans motif valable des précédents »⁵⁹.

Prévisibilité de la loi et motivation des jugements sont donc deux exigences liées. Afin de déterminer si la répression de la pornographie est conforme à la Constitution, il revient par conséquent d'examiner la manière dont les juridictions motivent leurs décisions en la matière.

Concrétisation et prévisibilité

Une prévisibilité imparfaite

En matière de pornographie, les juges motivent souvent leur jugement en invoquant un « critère » censé permettre une approche objective de la pornographie, qui se présente sous deux formes proches : la perspective d'un « individu moyen », et les « standards de la communauté » ou « norme sociale ».

L'« individu moyen » est un habitué de la jurisprudence dans de nombreux systèmes juridiques, notamment en matière de pornographie ou plus généralement d'atteinte aux « bonnes mœurs ». Ainsi, la jurisprudence allemande a longtemps défini la pornographie (*Unzucht*) comme une représentation « sexuelle qui est objectivement apte à blesser le sentiment de pudeur et de moralité de l'individu normalement sensible »⁶⁰.

Cette formule de l'« individu moyen » a pu être qualifiée de paradigme d'une formule vide qui ne vaut rien et permet tout⁶¹. Comment savoir, en effet, ce que pense cette « nouvelle version d'*homo juridicus* »⁶² ? La Cour européenne des droits de l'homme a pourtant pu estimer, dans une affaire impliquant la Suisse, que l'invocation de l'« individu moyen » constituait une motivation suffisante pour combler l'imprécision de la norme générale. Elle souligne l'existence d'une jurisprudence « constante » du Tribunal fédéral quant à la « publication » d'objets « obscènes ». Publiée, donc accessible, et suivie par les juridictions inférieures, elle complétait la lettre de l'article 204 § 1 du code pénal. Dès lors, la condamnation des requérants était « prévue par la loi »⁶³. Or, quelle était cette jurisprudence « constante » de la haute juridiction suisse conférant la précision qui lui manquait à la norme générale ? La Cour de Strasbourg nous la livre : « sont obscènes les œuvres ou objets qui blessent de manière difficilement admissible la décence sexuelle, que leurs effets se traduisent par une excitation des instincts sexuels de l'homme aux réactions normales ou par un sentiment de dégoût ou de répulsion »⁶⁴.

⁵⁹ CEDH 18/1/2001 *Chapman c. Royaume-Uni*, § 70.

⁶⁰ Voir les références jurisprudentielles dans BEISEL D., *Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen*, Heidelberg, R. v. Decker's Verlag, 1997, p. 172, note 36.

⁶¹ BEISEL D., *ibid.*

⁶² OST FR. et VAN DE KERCHOVE M., « L'outrage public aux bonnes mœurs : révélateur d'une rationalité juridique de moins en moins assurée », in CHEVALLIER J. *et al.*, *op. cit.*, p. 123.

⁶³ CEDH *Müller et autres c. Suisse*, *cit.*, § 29.

⁶⁴ *Ibid.*, paragraphe 20.

Cet « individu normal » peut également apparaître sous d'autres appellations, telles « l'honnête homme », ou le « citoyen moyen ayant des idées saines »⁶⁵. Mais le juge peut également invoquer des notions d'apparence plus générale : « sentiment collectif, conscience collective, majorité des citoyens, conscience sociale moyenne, opinion publique, consensus social »⁶⁶. Ainsi, une notion très répandue en Amérique du nord est celle de la « norme sociale », ou « *community standards* ». Elle semble provenir d'un arrêt australien de 1948 rédigé par le juge Fullagar⁶⁷ dont certains passages seront repris à son compte par le juge canadien Judson dans l'important arrêt *Brodie* en 1962, la première affaire d'obscénité examinée par la Cour suprême, concernant *L'amant de Lady Chatterley*⁶⁸. Un raisonnement similaire est suivi aux États-Unis, où le critère de « *community standards* » a été mis en place dès l'arrêt *Roth*⁶⁹ en 1957, et précisé par l'arrêt *Miller*⁷⁰ en 1973. Selon le juge australien, approuvé par son confrère canadien dans l'arrêt *Brodie* :

« Il existe en tout temps dans toute société – quoique la norme puisse varier d'une époque à l'autre – un sens instinctif général de ce qui est décent et de ce qui ne l'est pas, de ce qui est correct et de ce qui ne l'est pas, et lorsqu'il faut faire la distinction, j'estime que c'est le jury qui est le mieux placé pour le faire (...). Je suis loin de tenter d'établir une orientation type, mais un juge pourrait peut-être, relativement à un roman, dire quelque chose comme ceci : « (...) Il existe certaines normes de décence qui prévalent dans la société et on vous demande vraiment d'instruire la présente affaire parce que l'on considère que vous êtes représentatifs de ces normes et que vous êtes en mesure de les appliquer tout à fait justement. Ce qui est obscène est quelque chose de contraire à ces normes » ».

L'opinion qui « prévaut » dans la société devrait donc permettre de déterminer ce qui est obscène. Mais peut-on proclamer avec la Cour suprême du Canada qu'on obtient ainsi « une norme juste et objective »⁷¹ ? Si cette « norme sociale », qui n'est finalement rien d'autre que la moralité positive, existe et est connaissable, l'imposition légale de son respect remplit l'exigence de prévisibilité et ne pose en effet pas de problème juridique.

Elle serait bien sûr critiquable, répétons-le, pour d'autres nombreuses raisons. Puisqu'au Canada ce test de la « norme sociale » a été formulé pour la première fois à l'occasion de poursuites intentées contre l'éditeur de *L'amant de Lady Chatterley* en 1962, il apparaît juste de permettre ici à l'auteur de ce livre de s'exprimer, tel qu'il l'avait fait dans un petit essai paru en 1929 un an avant sa mort :

« En tout, nous devons nous en remettre à la majorité, rien qu'à la majorité ; à la populace, à la populace, et encore à la populace. C'est elle qui fixe, sans appel, ce qui

⁶⁵ Voir, pour de nombreux exemples tirés de la jurisprudence belge, OST FR. et VAN DE KERCHOVE M., *loc. cit.*, p. 105 et s.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁷ *R. v. Close* [1948], V.L.R. 445, p. 465.

⁶⁸ CS can. *Brodie*, cité, p. 705-706.

⁶⁹ CS am., *Roth v. United States*, 354 U.S. 476 (1957).

⁷⁰ CS am., *Miller v. California*, 413 U.S. 15 (1973).

⁷¹ CS can., *R. v. Dominion News & Gifts*, [1964] R.C.S. 251, se référant à une opinion dissidente du juge Freedman de la cour d'appel du Manitoba.

est « obscène » et ce qui ne l'est pas. Si une masse de dix millions d'individus ne s'y connaît pas mieux qu'une élite de dix personnes, c'est à désespérer des mathématiques. Il n'y a qu'à voter ! A main levée, on verra bien qui a raison ! *Vox populi, vox Dei. Odi profanum vulgus. Profanum vulgus* »⁷².

Mais existe-t-il un moyen de savoir avec certitude ce que pense la « populace » ? Certaines opinions judiciaires laissent apparaître une pure objectivité de façade : « Je suis de l'opinion que la communauté ne tolérerait pas que d'autres soient exposés à cet objet. La caractéristique dominante est une exploitation indue du sexe. C'est obscène »⁷³. CQFD.

Comment connaître objectivement la « norme sociale » ? A l'aide du témoignage d'un expert ? Ce serait alors pour le juge renoncer à son obligation de concrétiser les normes générales, et transmettre cette compétence à un « expert ». Au Canada, la Cour suprême a précisé qu'un juge n'était pas contraint d'accepter d'examiner des preuves relatives à la norme sociale. « La preuve de la norme sociale de tolérance peut fort bien être utile, voire souhaitable, dans bien des cas. Néanmoins, je n'estime pas que le juge des faits doit accepter un témoignage, celui d'un expert ou autre, pour pouvoir déterminer qu'une publication donnée viole la norme sociale. *C'est à l'opinion du juge des faits concernant la norme sociale de tolérance que nous nous intéressons* »⁷⁴.

C'est la même idée qu'exprimait le juge américain Potter Stewart en sept mots restés célèbres, dans une opinion concordante cassant la condamnation du propriétaire d'un cinéma ayant diffusé *Les Amants* de Louis Malle : « Je suis parvenu à la conclusion (...) que dans ce domaine, les lois pénales sont constitutionnellement limitées à la pornographie *hard-core*. Je n'essaierai pas aujourd'hui de définir les types de matériels que j'entends être inclus dans cette brève description, et peut-être ne pourrais-je jamais parvenir à le faire de manière intelligible. Mais je le reconnais quand je le vois (*I know it when I see it*), et le film de l'espèce n'en est pas »⁷⁵.

On pourrait comprendre cette phrase comme l'expression d'un arbitraire du juge et donc d'une imprévisibilité totale. Ainsi, ce ne serait pas « l'individu normal » qui décide si l'auteur est passible d'une sanction, mais la conception de la décence de vieux juges haut placés qui, dans leur grande majorité, n'ont jamais eu affaire à des représentations sexuelles »⁷⁶. Le concept de « pornographie », comme avant lui en droit français celui de « bonnes mœurs », laisserait « aux instances chargées d'appliquer la règle de droit un entier pouvoir d'appréciation pour [lui] donner un

⁷² LAWRENCE D. H., *Pornographie et obscénité*, trad. J. Véraïn, Mille et une nuits, 2001 (1929), p. 8-9. La locution latine signifie « je hais la foule ignorante ».

⁷³ *Glad Day Bookshop v. Canada* [1992] O.J. No. 1466 (QL).

⁷⁴ CS can. *Towne Cinema Theatres v. The Queen*, [1985] 1 S. C. R. 494, § 54. Nous soulignons.

⁷⁵ CS am., *Jacobellis v. Ohio*, 378 U.S. 184, 197 (1964) (op. conc. de Stewart). Selon un auteur écrivant trente ans plus tard, cette phrase aurait été citée plus de 150 fois par des juridictions américaines. GEWIRTZ P., « On 'I know it when I see it' », *Yale Law Journal*, 105/1023, p. 1025.

⁷⁶ BEISEL D., *op. cit.*, p. 172-173.

contenu et décider au cas par cas de ce qui est conforme ou contraire aux bonnes mœurs »⁷⁷. Pourtant, la formule du juge Stewart indique également une autre piste.

Une prévisibilité suffisante ?

Par « *I know it when I see it* », le juge Stewart entend plus exactement « *Everyone knows it when he sees it* ». Deux ans après l'arrêt *Jacobellis*, il précise quelque peu sa formule : celle-ci permet d'interdire uniquement ce que « le jugement quasi universel de notre société » considère depuis longtemps comme susceptible d'interdiction⁷⁸. On peut alors se demander si les normes comprenant le concept de « pornographie » souffrent d'une imprécision telle qu'elle vire à l'inconstitutionnalité. Dans ce paragraphe, nous n'entendons pas affirmer avec certitude que les normes visant la pornographie ne posent aucun problème de prévisibilité, mais remettre en cause l'évidence avec laquelle ce défaut leur est imputé.

Le juge est obligé d'appliquer une norme édictée par le législateur, lequel estime que certaines représentations sexuelles sont susceptibles de menacer la jeunesse (par exemple). L'« individu moyen » auquel le juge fait référence apparaît dans ce cadre. Il ne faut donc pas supposer qu'il est opposé à cette norme. En 1955, la Cour de cassation allemande, dans un arrêt auquel la Cour constitutionnelle a encore fait référence en 1990, expliquait aux juges du fond comment appliquer une disposition législative visant les écrits dont il est clair qu'ils menacent gravement moralement les jeunes. A propos du mot « clairement », la Cour explique qu'il signifie que tout le monde peut le savoir sans effort particulier. Mais ce « tout le monde », précise la Cour, nécessite une légère restriction : on ne doit pas se référer à l'opinion de personnes indifférentes au souci de la protection de la jeunesse. Sans aller jusqu'à exiger des connaissances particulières dans le domaine, il s'agit de se référer à l'individu favorable à l'éducation et à la protection de la jeunesse⁷⁹.

Pour prévoir si un matériel sera jugé pornographique, il faut donc se mettre dans la peau d'un individu favorable à l'interdiction de la pornographie, estimant avec le législateur que certaines représentations sexuelles explicites menacent la jeunesse. Prévoir que le juge risque de sanctionner un matériel sexuel ne signifie pas qu'il nous offense personnellement, que l'on partage l'avis de cet homme moyen conservateur. Il se peut même qu'en réalité, l'immense majorité de la population ne soit pas offensée par la « pornographie », et que la jeunesse ne soit pas menacée. Mais c'est alors au législateur d'intervenir, non au juge qui lui doit appliquer la loi existante.

Il existera bien sûr des cas difficiles, comme dans l'application de toute norme. Mais le fait qu'il y ait des cas difficiles ne doit pas faire oublier qu'il en existe également des faciles⁸⁰, peut-être en beaucoup plus grand nombre. L'exigence de prévisibilité de la loi impose que le justiciable puisse *se douter* qu'il existe un *risque* de

⁷⁷ LOCHAK D., « Le droit à l'épreuve des bonnes mœurs... », *loc. cit.*, p. 35.

⁷⁸ CS am., *Ginzburg v. United States*, 383 U.S. 463, p. 499 (1966) (op. diss. du juge Stewart).

⁷⁹ BGHSt 8, 80 (87-88).

⁸⁰ Voir SCHAUER FR., « A critical guide to vehicle in the park », *New York University Law Review*, 83/1109, 2008, p. 1125 s.

sanction⁸¹, c'est-à-dire qu'un individu favorable à l'interdiction de la pornographie estime qu'un matériel est pornographique.

Par ailleurs, il est évidemment possible qu'en pratique, un juge ou un autre organe applique la norme visant la pornographie à l'encontre d'un matériel pour lequel il n'était pas rationnellement possible de le prévoir en adoptant la perspective d'un individu favorable à la sanction de la pornographie. Si cette décision n'est pas susceptible de recours, elle règlera définitivement le cas. Mais cela ne signifie pas que les normes visant la pornographie permettent aux organes les concrétisant de sanctionner tout matériel. Il s'agit là d'un exemple du paradoxe de la concrétisation, défini par le professeur Pfersmann : « Les systèmes juridiques permettent l'édition de normes fautives (au regard des exigences non constitutives de validité des normes réglant leur production) mais que leur degré de concrétisation plus élevé rend directement applicables alors que les normes plus élevées demeurent inopérantes (sauf précisément en ce qui concerne les conditions de la validité de la norme plus concrète) »⁸².

Le fait qu'un juge qualifie de pornographique un t-shirt représentant la Joconde ne signifie pas que la norme visant la pornographie lui permettait de le faire. Notre objectif ici n'est pas de décrire ce que font effectivement certains juges, mais ce que la norme générale comportant le terme « pornographie » (*obscenity*, *Unzucht*) leur permet de faire conformément à elle. Introduire une exception artistique dans cette norme ne supprime pas le risque d'une sanction « injuste »⁸³. Le seul moyen d'éviter complètement ce risque est d'abroger toutes les normes visant la pornographie⁸⁴.

Telle n'a pas été la solution retenue dans les ordres juridiques étudiés. Mais quoi qu'il en soit, il ne semble pas aberrant d'émettre l'hypothèse qu'il est largement possible de prévoir dans la plupart des cas si un matériel est susceptible de sanction. Le reproche d'imprévisibilité est souvent avancé comme argument à l'appui d'une opposition morale ou politique à la sanction de la pornographie. Or, il ne peut jouer ce rôle. La plupart des opposants à ces normes le seraient tout autant si elles étaient plus « prévisibles ». On peut parfaitement se douter qu'une représentation sexuelle explicite est susceptible d'être qualifiée de pornographique par un juge, tout en étant farouchement opposé à ce type de normes. De même que l'imprévisibilité n'est pas un argument moral contre la répression de la pornographie, émettre l'hypothèse d'une prévisibilité suffisante ne dit rien sur le bien-fondé moral de ces normes.

⁸¹ Voir par exemple BVerfGE 47, 109 (121) ; CEDH *Sunday Times*, cité, paragraphe 52.

⁸² PFERSMANN O., *loc. cit.*, p. 20.

⁸³ Une protection spécifique de l'art est prévue dans le texte de la Constitution (Allemagne), dans la jurisprudence constitutionnelle (États-Unis), dans la norme écrite inférieure (Royaume-Uni), ou dans la jurisprudence la concrétisant (France). La place nous manque dans ce travail pour approfondir la question des rapports entre art et pornographie.

⁸⁴ Voir SCHAUER FR., « Fear, risk and the first amendment : unraveling the « chilling effect » », *Boston University Law Review*, 58/685, 1978.

Le cadrage de la prostitution : le cas de la pornographie

Sonny PERSEIL

La prostitution interpelle. Elle fait partie du possible de chacun : en tant que client(e) ou prostitué(e) potentiel(le), nous y avons sans doute tous pensé. Le terme appartient d'ailleurs à notre langage familier. Les expressions telles que « putain ! », « coup de pute, « sale pute » ou encore « quel bordel ! » ont intégré notre quotidien et banalisent, en quelque sorte, l'accessibilité de la prostitution. Il est déjà intéressant de remarquer que pratiquement toutes ces expressions relatives à la prostitution ont une connotation négative pour l'individu qui les prononce. En fait, dans les paroles comme dans les actes, la pute est stigmatisée ¹.

La prostitution semble d'ailleurs être un terrain de prédilection pour les jeux de mots, ne serait-ce que pour les opérations de qualification et de disqualification des activités. Certains refusent l'appellation « prostitution » pour parler de ce qu'ils font alors qu'ils présentent au public des activités sexuelles rémunératrices et prétendent accéder à un certain rang social par leurs pratiques.

Les analyses de Peter Berger et Thomas Luckman sur la construction sociale de la réalité, ou celles de Luc Boltanski sur la constitution d'un groupe social au travers de ses représentations paraissent tout à fait pertinentes pour pouvoir saisir les mobilisations à l'œuvre des acteurs de la pornographie – cadres pour ainsi dire de la prostitution – qui s'émancipent dans leur revendication identitaire ². Cadrer un objet social, c'est saisir les interactions entre représentations (idéologiques, médiatiques) et droit. Le cadrage, pour Jacques Gerstlé, est « l'ensemble des considérations qui sont

¹ Sur la stigmatisation de la putain, voir PHETERSON G., *Le prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan, 2001.

² BERGER P. et LUCKMAN Th., *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2006, 2^e édition ; BOLTANSKI L., *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Les Editions de Minuit, 1982.

utilisées par certains groupes, par certaines forces, pour imposer les normes »³. Le cadrage de la prostitution est donc la manière dont celle-ci est représentée, dont elle est réglemantée et l'articulation entre les deux.

En général, la pornographie n'est pas considérée comme étant prostitutionnelle, elle n'est pas cadrée comme telle. L'enjeu est de taille : il ne s'agit pas uniquement de (dis)qualification sociologique car le sujet est éminemment juridique et les acteurs de la prostitution sont soumis à un droit, extrêmement variable à travers les âges et l'espace, qui fait souvent débat. La qualification juridique des activités prend un sens tout à fait particulier qui peut impliquer dans de nombreux pays des privations de libertés importantes (peines de prison) et même dans d'autres la mort. En Chine, par exemple, on exécute des proxénètes. Dans l'Union européenne, le consensus n'existe pas et alors que l'on va jusqu'à pénaliser les clients en Suède, on autorise les bordels en Allemagne ou en Espagne. En France, le débat est vif entre les deux camps ; le féminisme lui-même semble avoir perdu toute homogénéité idéologique sur le sujet tant les argumentations fusent dans des directions diamétralement opposées⁴.

Entre l'interdiction et l'organisation, nous verrons qu'au-delà des apparences la France adopte un système intermédiaire, avec un ensemble d'activités prostitutionnelles régies par un droit d'inspiration réglementariste coexistant avec d'autres pratiques désormais interdites selon des préceptes abolitionnistes. Ainsi, dans l'espace prostitutionnel français, des agents sociaux semblent profiter d'un système de droit professionnel protecteur – il s'agirait des « cadres » – tandis que d'autres subissent des réglementations pénalisantes, qui peuvent entraîner amendes et peines de prison – il s'agirait du « prolétariat ». Selon quelles logiques des personnes qui ont des comportements similaires vont-elle être qualifiées de façon positive, accéder à un emploi réglementé voire à une certaine reconnaissance sociale tandis que d'autres seront disqualifiées, poursuivies et parfois condamnées en justice ?

Nous allons ici tenter de déconstruire l'objet « pornographie », en le qualifiant méthodiquement à l'aide d'un faisceau d'indices, de prostitutionnel, afin ensuite de mieux saisir les caractéristiques de l'espace prostitutionnel dans son ensemble et d'approcher ce que l'on ne peut justement pas comprendre si l'on écarte la pornographie du champ d'étude de la prostitution. La méthodologie employée, d'inspiration ethnographique, se fondera principalement sur l'observation déductive, et donc sur une connaissance détaillée et empirique de la pornographie et de la prostitution⁵. Le travail présenté aura ainsi une faible base bibliographique, ce qui est à mettre en rapport avec le fait qu'aujourd'hui, en France, la pornographie apparaît effectivement comme très généralement non représentée comme prostitutionnelle, aussi bien dans

³ GERSTLÉ J. et BECKER H. S., « Autour du cadrage : méthodes et concepts », in PERSEL S. et RINCK S. (dir.), *Le cadrage politique de la drogue. Autour de Howard S. Becker*, Paris, Editions Pepper, 2004.

⁴ S'il s'agissait ici de citer les principaux auteurs féministes qui se prononcent dans un sens abolitionniste ou réglementariste sur le sujet, cette page ne suffirait pas.

⁵ Nous aborderons de nombreux cas de productions pornographiques et de prostitution, sans nécessairement citer le nom des agents sociaux, des auteurs ou des acteurs, car cela ne semble rien apporter de fondamental à la connaissance de ces milieux.

la communauté savante que dans la presse⁶. La journaliste Claudine Legardinier, présentée comme une grande spécialiste de la question, dans le lexique qu'elle publie à la fin de son petit livre de synthèse sur la prostitution, n'aborde ainsi pas du tout le sujet pornographique, comme d'ailleurs tant d'autres reporters – de la presse écrite ou de l'audiovisuel – qui ont travaillé sur ce thème si porteur⁷. Pouvons-nous montrer qu'il s'agit d'une curieuse illusion collective et que la pornographie est pourtant effectivement d'ordre prostitutionnel ? Nous allons essayer de le prouver, méthodiquement.

Question liminaire avant d'examiner ce qui fonde la qualification prostitutionnelle du X, qu'est-ce que la pornographie ?

Le X est un mode de classement cinématographique, effectué par l'administration (une commission du ministère de la Culture) imposé en France par la loi du 30 octobre 1975. Toutefois, nous utiliserons ici ce label « X » de façon extensive, comme synonyme de l'activité pornographique.

A titre principal, nous parlerons de pornographie pour nommer *la représentation explicite d'une activité sexuelle non simulée*⁸. Ainsi, nous écarterons de notre domaine d'étude la pornographie littéraire qui peut être écrite à partir de l'imagination de l'auteur, sans qu'aucune relation sexuelle soit mise en scène de son fait. Il s'agit donc là d'une définition sociale restrictive, la pornographie ainsi posée impliquant un ensemble d'individus qui ont une activité sexuelle et/ou qui représentent celle-ci. Cette activité sociale sera ici comparée à une autre, la prostitution. Dans un premier temps, nous mettrons en avant un faisceau d'indices, d'ordre linguistique, historique et sociologique, pour montrer que la pornographie a été et est souvent prostitutionnelle, puis nous tenterons d'anticiper quelques-unes des objections qui pourraient intervenir. Et, finalement, nous essaierons d'évaluer les conséquences que la qualification prostitutionnelle de la pornographie emporte.

⁶ Voir HANDMAN M.-E. et MOSSUZ-LAVAU J. (dir.), *La prostitution à Paris*, Paris, La Martinière, 2005 ; MATTHIEU L., *La condition prostituée*, Paris, Textuel, mais aussi DI FOLCO Ph. (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, qui aborde finalement assez peu la prostitution ; OGIEN R., *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003 ou encore MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

⁷ LEGARDINIER Cl., *La prostitution*, Toulouse, Edition Milan (Les essentiels), 2006.

⁸ Un acte sexuel non simulé ne veut pas dire qu'il y a absence de jeu ; que les partenaires soient ou non des acteurs professionnels, ils peuvent en effet endosser un rôle, suivre des « scripts » et parfois simuler le plaisir (voir notamment GAGNON J., « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 128, juin 1999). Même si la pénétration n'est que l'une des manifestations de la tension sexuelle, il n'en reste pas moins qu'il existe une différence fondamentale entre un acte sexuel factice (deux corps qui miment par exemple une pénétration sans la réaliser dans un film sexy ou « classique » pour lequel les acteurs exposent leur corps à la manière de modèles) et un acte sexuel réel (consenti devant les caméras dans des films classés X mais aussi parfois hors de ce cadre).

Pornographie et prostitution

Le sens des mots

Le premier niveau de réflexion porte nécessairement sur le sens des mots. Actuellement, de nombreux auteurs féministes tendent à faire émerger « la notion de « travail du sexe », qui regroupe sous une appellation unique les individus qui, sans y être contraints par un tiers, tirent leurs revenus de prestations sexuelles »⁹. Le problème est qu'à force de chercher des expressions consensuelles, on peut en oublier la précision et l'essence des mots, lesquels ne sont pas exclusivement définis dans les dictionnaires. Quand il s'agit d'infractions, la loi détermine également souvent le sens des actions.

Nous allons nous intéresser essentiellement à quatre familles de mots : pornographie, prostitution, proxénète et racolage. Commençons donc par le jeu du dictionnaire. Voici donc des définitions « brutes » (*Larousse illustré*, 2005) avec lesquelles le lecteur peut déjà par lui-même se faire une idée :

« *Pornographie* : n. f. (gr. *pornē*, prostituée, et *graphein*, décrire). Représentation complaisante de sujets, de détails obscènes, dans une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique.

Prostitution : n. f. 1. Acte par lequel une personne consent à des rapports sexuels contre de l'argent ; état d'une personne qui en fait son métier. 2. *Litt.* Avilissement.

Proxénète : n. (gr. *proxenetes*, courtier). Personne qui se livre au proxénétisme.

Proxénétisme : n.m. Activité illicite consistant à tirer un profit de la prostitution d'autrui ou à la favoriser.

Racoler : v.t. (de *cou*) : 1. Attirer, recruter par des moyens publicitaires ou autres. Racoler des clients. 2. Accoster, solliciter des passants, en parlant de quelqu'un qui se livre à la prostitution ».

Ainsi, plusieurs éléments linguistiques militent pour la qualification prostitutionnelle de la pornographie.

Premièrement, l'étymologie même de ce mot : description d'une prostituée, ou, plus finement, d'une scène de prostitution. Pas de pornographie, selon l'origine du mot, sans prostitution. Si la racine de ce dernier terme n'est pas précisée dans le *Larousse*, nous pouvons cependant l'indiquer : du latin *prostituere*, mettre devant, exposer au public. Cette exhibition évoque donc à son tour la pornographie.

Mais surtout, la définition de la prostitution, que l'on peut associer aux *échanges économique-sexuels* chers à Paola Tabet, ou reformuler en *activité sexuelle rémunératrice* répond aux conditions générales de la pornographie : celle-ci implique effectivement, la plupart du temps, des acteurs qui consentent des rapports sexuels contre de l'argent ; pourquoi alors ne pas la considérer comme prostitutionnelle¹⁰ ? D'autant plus que, très fréquemment, la rémunération des acteurs est directement liée aux prestations/performances sexuelles accomplies, de la même manière que les autres personnes qui

⁹ DESCHAMPS C., « Prostitution », in DI FOLCO P. (dir.), *op. cit.*, p. 386-387.

¹⁰ L'expression « rapports sexuels » est un peu vague et, pour des esprits étroits, il ne pourrait s'agir que d'actes de pénétration, alors que de nombreuses prostituées présentent d'autres prestations, parfois même sans contact avec les parties génitales (prostitution sadomasochiste par exemple)

se prostituent proposent une gamme de services tarifés. Nous pourrions nous arrêter là, mais, compte tenu de l'aspect social de ces activités, nous ne pouvons pas nous contenter d'une simple consultation du dictionnaire. Il est cependant étonnant que cette lecture soit si rarement effectuée, comme si la pornographie, contrairement au sens premier et évident des mots, était forcément cadrée hors prostitution.

Laissons pour le moment de côté les autres définitions que nous avons mentionnées, qui ont une connotation juridique importante, pour précisément faire état du sens des mots dans notre code pénal.

Extraits du Code pénal français

*Livre II – Des crimes et délits contre les personnes ; Titre II – Des atteintes à la personne humaine ; Chapitre V – Des atteintes à la dignité de la personne
Section 2 – Du proxénétisme et des infractions qui en résultent*

Article 225-5

Le proxénétisme est le fait, par quiconque, de quelque manière que ce soit :

- 1° D'aider, d'assister ou de protéger la prostitution d'autrui ;
- 2° De tirer profit de la prostitution d'autrui, d'en partager les produits ou de recevoir des subsides d'une personne se livrant habituellement à la prostitution ;
- 3° D'embaucher, d'entraîner ou de détourner une personne en vue de la prostitution ou d'exercer sur elle une pression pour qu'elle se prostitue ou continue à le faire.

Le proxénétisme est puni de sept ans d'emprisonnement et de 150 000 euros d'amende.

Article 225-6

Est assimilé au proxénétisme et puni des peines prévues par l'article 225-5 le fait, par quiconque, de quelque manière que ce soit :

- 1° De faire office d'intermédiaire entre deux personnes dont l'une se livre à la prostitution et l'autre exploite ou rémunère la prostitution d'autrui ;
- 2° De faciliter à un proxénète la justification de ressources fictives ;
- 3° De ne pouvoir justifier de ressources correspondant à son train de vie tout en vivant avec une personne qui se livre habituellement à la prostitution ou tout en étant en relations habituelles avec une ou plusieurs personnes se livrant à la prostitution ;
- 4° D'entraver l'action de prévention, de contrôle, d'assistance ou de rééducation entreprise par les organismes qualifiés à l'égard de personnes en danger de prostitution ou se livrant à la prostitution.

Article 225-7

Le proxénétisme est puni de dix ans d'emprisonnement et de 1 500 000 euros d'amende lorsqu'il est commis :

- 1° A l'égard d'un mineur ;
- 2° A l'égard d'une personne dont la particulière vulnérabilité, due à son âge, à une maladie, à une infirmité, à une déficience physique ou psychique ou à un état de grossesse, est apparente ou connue de son auteur ;
- 3° A l'égard de plusieurs personnes ;
- 4° A l'égard d'une personne qui a été incitée à se livrer à la prostitution soit hors du territoire de la République, soit à son arrivée sur le territoire de la République ;

- 5° Par un ascendant légitime, naturel ou adoptif de la personne qui se prostitue ou par une personne qui a autorité sur elle ou abuse de l'autorité que lui confèrent ses fonctions ;
- 6° Par une personne appelée à participer, de par ses fonctions, à la lutte contre la prostitution, à la protection de la santé ou au maintien de l'ordre public ;
- 7° Par une personne porteuse d'une arme ;
- 8° Avec l'emploi de la contrainte, de violences ou de manœuvres dolosives ;
- 9° Par plusieurs personnes agissant en qualité d'auteur ou de complice, sans qu'elles constituent une bande organisée ;
- 10° Grâce à l'utilisation, pour la diffusion de messages à destination d'un public non déterminé, d'un réseau de télécommunications.

Article 225-10-1

Le fait, par tout moyen, y compris par une attitude même passive, de procéder publiquement au racolage d'autrui en vue de l'inciter à des relations sexuelles en échange d'une rémunération ou d'une promesse de rémunération est puni de deux mois d'emprisonnement et de 3 750 euros d'amende.

Dans cette dernière définition juridique concernant le racolage, la prostitution est donc, comme dans le dictionnaire, liée à des « relations sexuelles en échange d'une rémunération », ce dont procède la plupart du temps la pornographie.

Si l'on met en relation ces appréciations légales avec le sens des mots tel qu'il apparaît dans le dictionnaire, on comprend que le proxénétisme est une activité économique, parfois menée à l'échelle industrielle. Le proxénète, selon son étymologie, est en effet un courtier¹¹. Dans le code pénal, on emploie aussi des expressions telles que : « tirer profit », « partager les produits », « recevoir des subsides », « embaucher », « faire office d'intermédiaire », « justification de ressources fictives ». Il est d'ailleurs plus sévèrement condamné lorsqu'il est commis à l'égard de plusieurs personnes, par plusieurs personnes agissant en qualité d'auteur ou de complice, sans qu'elles constituent une bande organisée, ou encore grâce à l'utilisation, pour la diffusion de messages à destination d'un public non déterminé, d'un réseau de télécommunications.

Légalement, les mots du code pénal concernant le proxénétisme et la prostitution pourraient donc là encore sans ambigüité s'appliquer à la pornographie. Un producteur de films X qui cherche à recruter des hommes et/ou des femmes pour leur proposer des relations sexuelles en échange d'une rémunération, par exemple, ce qui arrive fréquemment, par voie de petites annonces publiques, racole et, puisqu'il organise des activités prostitutionnelles et en tire profit, est un proxénète. De plus, comme ces activités impliquent en général plusieurs personnes, certaines agissant en qualité d'auteur ou de complice, et qu'il utilise un réseau de télécommunications pour diffuser de nombreux messages auprès du public adulte le plus large, et donc non déterminé, il pourrait être sévèrement puni. D'après le sens des mots, la pornographie peut ainsi aisément être qualifiée de prostitutionnelle.

¹¹ Même si en Grèce le sens pratique du mot tend aussi vers « entremetteur » ou « marieur » (au féminin comme au masculin), activité sociale d'intermédiaire qui permet de gagner plutôt de la considération que directement de l'argent.

Et pourtant, la réalité sociale en France est autre et l'industrie pornographique est régie par le droit des affaires, les sociétés de production sont des sociétés commerciales comme les autres, tandis qu'acteurs et techniciens travaillent en tant qu'intermittents du spectacle. Quant au racolage qui y est exercé, il semble correspondre au premier sens – publicitaire – du dictionnaire. Il est curieux de remarquer qu'alors que tous les observateurs ou commentateurs de la pornographie conçoivent celle-ci comme éminemment économique – et le X serait donc, par ricochet, pour reprendre le langage de Paola Tabet, pour le moins économique-sexuel – peu la qualifient de prostitution. Pour rendre compte de cette étrangeté, on peut se demander s'il existe des causes historiques de dissociation des deux concepts. Or au contraire, l'histoire de la pornographie semble éminemment prostitutionnelle.

Petite histoire prostitutionnelle de la pornographie

Il ne s'agira pas ici de retracer l'histoire encyclopédique de la pornographie, mais à travers quelques moments révélateurs, de constater encore une fois que la pornographie sans prostitution est difficilement envisageable.

La pornographie comporte une dimension technique et artistique importante. La représentation de la scène prostituée nécessite en effet la mobilisation de ressources diverses, liées souvent à l'utilisation, si ce n'est la maîtrise, de certaines techniques artistiques. Si l'on exclut comme on l'a fait la pornographie littéraire, la première pornographie est sans doute d'ordre pictural. On évoque ainsi parfois des dessins sexuellement très explicites ornant des vases grecs antiques¹². Philippe di Folco, dans son avant-propos du *Dictionnaire de la pornographie*, explique que la *pornographia* aurait été inventée par le peintre Parrhasios d'Ephèse qui fut, selon Pline l'Ancien, le plus grand peintre de son temps (vers 410 avant Jésus Christ)¹³.

Les fresques érotiques des bordels de Pompéi sont également à classer parmi les premières œuvres pornographiques connues et, grâce à l'éruption du Vésuve, bien conservées. Contrairement à d'autres œuvres érotiques, qui représentent par exemple des corps dénudés, ces fresques montrent des actes sexuels. On peut dire que ce qui rend une œuvre pornographique, ce n'est pas tant les modèles que l'activité sexuelle de ceux-ci : un nu ne sera jamais, en soi, pornographique.

Si l'on réfléchit un peu aux conditions de la création et de l'utilisation des œuvres de Pompéi, on a de sérieuses raisons de croire que les prostituées des bordels décorés servaient de modèles, et que les artistes, amateurs des lieux, les avaient sans doute observées pendant leur activité sexuelle. Dans de nombreux établissements de ce type, à travers le temps et l'espace, il existe des places pour les voyeurs, les prostituées et leurs clients jouant ainsi, consciemment ou non, des scènes pornographiques au sein d'un théâtre érotique. Il se peut aussi que certains artistes aient peint, ou commencé du moins à faire des esquisses, en assistant à des scènes de luxure.

La destination des œuvres est également à prendre en compte : il s'agit d'ornez les murs du lieu mais aussi de contribuer à l'excitation générale, et donc finalement

¹² Voir par exemple SARTRE M., « Les amours grecques : le rite et le plaisir », *Les Collections de l'Histoire*, juin 1999.

¹³ DI FOLCO Ph. (dir.), *op. cit.*, « Avant-propos », p. XIII.

au marketing de l'affaire. Ces lupanars ne sont pas loin d'être des palais et leurs pensionnaires, qui ont chacun(e) – il y a des hommes qui s'y prostituent – leurs spécialités ne relèvent pas forcément de la plèbe et semblent avoir parfois acquis une certaine notoriété leur permettant d'accéder à un statut social enviable. Or ces prestations sont décrites par des graffitis qui font office de « dépliant publicitaire » et indiquent les tarifs¹⁴. On peut ainsi avoir même « l'attestation des prix de ces passes : un denarius payé par Arphocras pour Drauca »¹⁵. On retrouve alors quasiment l'étymologie du mot : décrire la prostitution. Mais on comprend aussi que l'on n'a pas affaire à n'importe quelles prostituées : celles auxquelles on rend grâce par la peinture sont les plus célèbres, les plus chères et ne sont accessibles qu'aux citoyens romains les plus aisés.

Nous pourrions multiplier les exemples (et par exemple nous attarder sur le cas des estampes japonaises réalisées à partir de modèles prostituées mais aussi sur celui des geishas, tout à la fois artistes sensuelles et parfois courtisanes) mais il ne s'agit évidemment pas, ici, de prétendre rendre compte de façon exhaustive de l'histoire de la pornographie. Dans ce raccourci fort rapide, penchons-nous maintenant sur les origines de la pornographie photographique et cinématographique, qui remonte dans les pays occidentaux au temps des inventions de Daguerre et des frères Lumière. L'utilisation de ces technologies à des fins pornographiques n'a sans doute pas été immédiate, mais ce qui allait devenir l'essence même de l'industrie pornographique prend effectivement naissance en... pleine révolution industrielle. Les bordels sont florissants¹⁶, on filme et on photographie les ébats dans l'opulence ostentatoire de la bourgeoisie triomphante de l'époque alors que l'objectif néglige la prostitution ouvrière des rues, ouvrière dans ses conditions d'exercice comme pour sa destination. Fréquemment, les œuvres sont montrées ou projetées dans les maisons closes et la boucle est bouclée. Les lupanars de cette époque regorgent de techniques érotiques sophistiquées et une véritable démarche esthétique et artistique est même revendiquée. C'est aussi, après bien des siècles d'obscurantisme moralisateur, de nouveau le temps où de grands peintres réalisent le portrait de prostituées, parfois pratiquement aussi célèbres qu'eux. De Toulouse-Lautrec à Picasso en passant par Van Gogh, Courbet et bien d'autres, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e constituent une période riche en rencontres entre peintres et putains.

Sans prostitution, sans toutes ces muses qui n'ont pas toujours fait que poser nues pour les artistes mais ont aussi eu avec eux ou avec d'autres des relations sexuelles rémunérées, l'histoire de la peinture aurait été bien fade... La peinture – non pas en tant qu'expression artistique mais en tant que relation sociale marchande – peut-elle

¹⁴ PADOVANI M., « Les nouvelles fresques de l'amour dans les bordels de Pompéi », *Le Nouvel Observateur*, 1812, 29 juillet 1999 : « Dans le vicolo del Labirinto, près de la porte du Vésuve, Veneria la *fellatrix* est souvent évoquée dans les 120 graffitis qui ornent le lupanar ». Voir aussi CANTARELLA E., *Pompéi, les visages de l'amour*, Paris, Albin Michel, 2000.

¹⁵ LE GUENNEC M.-Ad., *Législation, mentalités et prostitution : l'exemple de la Rome antique*, travail de validation du séminaire de l'EHESS, « La prostitution : étude comparative », 2008. Ou encore AZIZA Cl., « Pompéi : parcours amoureux », *L'Histoire*, 264, avril 2002.

¹⁶ Voir par exemple CORBIN A., *Les Filles de noce*, Paris, Flammarion, 1982, et plus récemment, Id., « Le temps des maisons closes », *L'Histoire*, 264, avril 2002.

parfois être qualifiée de prostitutionnelle ? Non par les sujets qu'elle présente mais si l'on considère que certains peintres ont pu avoir des relations sexuelles avec des modèles rémunérés, occasionnellement des prostituées ? La possibilité de connaître intimement le corps figuré participe sans doute à l'authenticité et à la réussite de l'œuvre commercialisée dont le peintre profite également : quand l'artiste entretient des rapports charnels avec son modèle rémunéré, il paraît donc être à la fois client de la prostituée et proxénète. Le fait est en tout cas que la peinture s'est faite relativement pudique et l'essentiel de l'activité pornographique – qui montre au public des actes sexuels explicites – s'est progressivement concentrée sur d'autres moyens techniques et artistiques.

On peut d'ailleurs penser que ce qui va sans doute provoquer le succès économique inégalé de la pornographie contemporaine réside dans la représentation de corps en mouvement copulatoire, qu'aucune autre technique artistique ne rend aussi fidèlement que le film.

Réalisés et produits en maison close avec des prostituées et parfois des clients, projetés dans des établissements du même type, les premiers films du genre qui nous intéressent ici sortent rarement des bordels et la pornographie s'avère alors être quasi exclusivement prostitutionnelle. Les œuvres sont ainsi essentiellement produites pour servir à l'intérieur des lieux et non pas, comme c'est le cas aujourd'hui, alimenter un réseau commercial indépendant. Ces films, qui n'ont été accessibles qu'au gratin des clients des maisons de tolérance de l'époque, ne sont ainsi que très peu publics et ont sombré dans l'oubli collectif quand ils n'ont pas été détruits.

En France, la première crise du porno apparaît logiquement avec l'interdiction de ces maisons par la loi de 1946, dite de Marthe Richard, qui provoque la fermeture d'environ 1 400 établissements, dans un contexte particulier d'après-guerre et de lutte contre le crime organisé qui semble, notamment du côté des proxénètes, avoir collaboré fréquemment avec l'occupant¹⁷. Pendant une vingtaine d'années, des films sous le manteau venus d'ailleurs vont circuler dans l'hexagone et ce n'est qu'à la fin des années 1960 que les premiers films pornographiques de l'époque contemporaine sont réalisés, apparemment en-dehors du « milieu » de la prostitution. L'histoire du cadrage extra-prostitutionnel de la pornographie commence. Elle est, encore aujourd'hui mais surtout à l'époque, alimentée des discours enjoués de la liberté sexuelle et parfois également justifiée par l'amateurisme dont relèveraient les acteurs. Travail essentiel pour ne pas assimiler les professionnels de ce genre cinématographique à des proxénètes et les acteurs à des prostituées. Les « comédiens » sont pourtant dès cette époque rémunérés pour les actes sexuels qu'ils consentent à effectuer devant les caméras et les producteurs, dont les films cartonnent au box-office dans de nombreuses salles de cinéma, non spécialisées dans un premier temps, se remplissent les poches grâce à cette sexualité exhibée au grand public. Nous aurons la possibilité de traiter plus en détail ce point dans le développement suivant mais auparavant, terminons cette brève promenade spatio-temporelle, par le chemin de la virtualité et en nous attardant un instant sur le phénomène *Second Life*.

¹⁷ Voir COQUART E., *Marthe Richard. De la petite à la grande vertu*, Paris, Payot, 2006 ; HENRY N., *Marthe Richard, l'aventurière des maisons closes*, Paris, Punctum, 2006.

Dans cet univers informatique interactif de dessins animés régi par un certain nombre de règles, et notamment une unité monétaire, le Linden, on peut s'acheter beaucoup de choses, y compris un look composé d'habits mais aussi de parties du corps, comme des appareils génitaux prêts à servir pour des relations sexuelles mises en scène de façon explicite. Il existe aussi de nombreuses prostituées qui moyennant Lindens (qui peuvent théoriquement être échangés contre de vraies sommes d'argent) acceptent de réaliser à l'écran via leur avatar les fantasmes des participants qui y mettent le prix. Derrière leurs claviers, les joueurs ont tout loisir de reproduire ce qui figure animé devant eux et certains se masturbent allègrement. Il arrive également que des joueurs se rencontrent et ce système a donc sans doute permis à quelques prostituées de « tapiner » virtuellement pour concrétiser ultérieurement des passes dans la réalité. Ainsi, dans ce nouvel espace virtuel high-tech aussi, prostitution et pornographie semblent indissociables.

La confusion des genres sociaux

L'industrie pornographique a sans cesse bénéficié des avancées technologiques des représentations de la réalité et dès la seconde moitié du XIX^e siècle les innovations ont rapidement été exploitées par ce type de démarches. Encore aujourd'hui, la recherche de nouvelles techniques dans le X donne des résultats parfois surprenants comme cet artiste « performer » qui a fixé un godemiché à l'extrémité de sa caméra et filme son modèle rémunéré dans son intimité tout en tentant de la faire jouir¹⁸. Cette invention, qui fait de l'outil de prise de vue pornographique un *sex toy*, paraît être un exemple, parmi tant d'autres comme on va le voir maintenant, de confusion entre pornographie et prostitution.

Sur Internet, le mot « sexe » est le roi incontesté des moteurs de recherche. Quant aux techniques interactives, elles jouissent d'une application particulièrement développée sur certains sites à caractère pornographique. Cela conduit parfois à des prestations technico-commerciales dont le genre, prostitutionnel ou pornographique, n'est pas facile à déterminer. Nous allons, pour approcher pratiquement cette confusion des genres, reprendre telles qu'elles sont présentées au public les prestations détaillées des agents sociaux qui eux-mêmes, parfois, s'offrent dans l'espace médiatique sous différentes étiquettes, ce qui contribue encore à l'absence de véritable dissociation des activités. Au-delà du sens des mots et de l'histoire de ces relations sociales, des cas de figure contemporains forcent en effet la qualification prostitutionnelle, si ce n'est de la pornographie dans son ensemble, du moins dans certaines de ses manifestations.

Confusion des prestations

On peut tout d'abord songer au cas des hôtes/hôtesse en ligne. Cela évoque *Second Life*, si ce n'est qu'il n'y a pas de doute sur l'activité sexuelle des participants, qui se filment – uniquement l'hôtesse et/ou le client – grâce à des webcams. L'utilisateur peut par exemple demander à son interlocuteur de se masturber alors que lui-même se livre à une activité identique. La communication est payante, via un réseau technico-commercial qui permet le paiement sécurisé pour les prestations désirées. Il peut y

¹⁸ Vu à « Paris Dernière » – « Best of Sexy », sur la chaîne Paris Première, le 4 mai 2008.

avoir différents degrés de commande (« caresse-toi les seins ; mets-toi un doigt, un objet... ») et parfois plusieurs personnes peuvent être filmées en ayant des rapports sexuels orchestrés par l'internaute. Voici par exemple ce que l'on trouve sur la page d'accès d'un site dérivé d'une des principales sociétés françaises de production de films X :

« Pour lui demander une action, tape un mot comme « fesse, baise, etc. » puis valide en cliquant sur action. »

Si l'on veut devenir « membre » de la communauté liée à ce site, moyennant 45 euros par mois, payés par carte bleue en système sécurisé, voilà ce à quoi on a droit selon la publicité :

« Un accès ILLIMITE à toutes les filles de la boîte à fantômes
ACCEDEZ AUX FILLES SPECIAL HOT, AVEC PENETRATION,
ACTIONS HOTS.

24H sur 24H, 7 jours sur 7

COMPRIS DANS LA FORMULE ILLIMITEE BOITE A FANTASMES :

1 accès ILLIMITE au seul LIVE DES STARS DU X1

accès ILLIMITE aux VIDEOS HARD des petits culs de l'est, plus de 200 vidéos,

TELECHARGEMENT ILLIMITE PENDANT TOUTE LA PERIODE
D'ABONNEMENT, DES PETITES PUTES DE L'EST !

ATTENTION CONTENU 100 % exclusif ».

Le packaging qui propose de communiquer avec des filles qui peuvent en direct exécuter des prestations sexuelles diverses, permet donc en prime de profiter du visionnage de nombreux films pornos. Ce cas est un bon exemple de confusion entre pornographie et prostitution. Sur les sites visités, on a aussi pu constater que quelques célébrités du X (en l'occurrence celles qui travaillent pour la société de production) participent effectivement parfois à ce type d'échanges avec le public suivant un planning publié en ligne. Il peut s'agir de débutants, pour lesquels ce type d'expérience constitue parfois un tremplin vers des expériences plus professionnelles et enrichissantes mais aussi de personnes qui ont acquis une véritable notoriété pornographique. On a également pu remarquer que sur beaucoup de sites d'actrices X, une partie interactive payante (« Accès membres ») permet au client d'obtenir des prestations plus personnalisées. Dans le même ordre d'idées, certaines *escort-girls* qui filment ou font filmer leurs expériences proposent à leurs clients de filmer les ébats et de les diffuser.

Voici un cas particulièrement éloquent d'un site qui diffuse contre paiement les vidéos tournées avec les clients/acteurs :

« Bonjour, je suis E...,

Avant tout une petite présentation s'impose. J'ai 33 ans, de temps en temps de passage sur Paris, Lyon, Bordeaux. 1,66 m pour 50 kg, on me dit souvent séduisante.

Mon atout : mes belles fesses rebondies qui en font bander plus d'un lorsque je les cambre.

Sur ce site vous pourrez à travers mes *photos* découvrir l'univers dans lequel je m'épanouis puisque c'est aujourd'hui ma voie professionnelle.

Je suis actrice X amateur encore peu connue mais je commence à gravir un par un les échelons de cette profession. J'ai déjà tourné avec P. H. et T. C., des acteurs connus dans le milieu amateur.

Je sillonne actuellement la France et ses régions pour rencontrer des gens désireux de participer à toutes situations cocasses en extérieur, Gang-Bang, trio, soirées diverses...

A ce sujet, vous trouverez des articles me concernant dans le magazine interconnexion juillet/août 2004 ainsi que dans le magazine Nanou (Laetitia) septembre 2004. Côté médias je suis passée sur Paris-Première dans une spéciale « Paris by night » mais aussi dans un spécial « Pigalle » avec H. une actrice X très connue des médias, et vous avez pu me voir sur le magazine Newlook de décembre 2004.

Ambitieuse j'ai le projet de m'attaquer à la télévision... Surveillez vivement vos programmes !

En dehors de tout ça j'aime l'équitation, les restaurants, les sorties diverses, les soirées sur bateau ou villa et je suis souvent en club libertin où vous pourrez me découvrir en pleine exhibition jusqu'au strip. J'adore me dévoiler nue et que les yeux se posent sur moi.

Je vous souhaite une bonne visite, vous trouverez sur ce site les photos de mes débuts et celles d'aujourd'hui ainsi que mes vidéos amateurs que j'ai faites avec des inconnus. *Si vous-même désirez participer à une de mes vidéos*¹⁹, n'hésitez pas à prendre contact avec moi par le biais de ce site.

Je compte sur vous pour me faire part de vos commentaires. Et si vous souhaitez me voir... me rencontrer et bien faites le moi savoir... car je ne suis pas intouchable... et ouverte à toutes situations...

Bisous ».

Bien d'autres sites proposent aujourd'hui aux internautes de participer à des tournages de films pornographiques contre finances. Une société présente ainsi depuis plusieurs années un tour de France des partouzes filmées auxquels les membres – payants – peuvent participer et qui sont ensuite reprises en ligne, si l'on peut dire. D'une manière générale le concept « Je me tape une porn-star » a largement fonctionné et permis la production de nombreux films mettant en scène des acteurs professionnels en action avec des « fans ». Dans un de ces films, D... explique ainsi : « je suis un grand consommateur de films X et il m'est arrivé de voir des shows avec des stars du X et je me suis dit, si je peux m'en taper une un jour, ce serait génial ! »

L'interactivité avec le X existe parfois aussi sans mobiliser de ressources technologiques. Acteurs et actrices participent en effet fréquemment à des shows avec le public, dans des boîtes de nuit, des clubs échangistes et sur les scènes des salons érotiques, où certaines personnes du public peuvent être mises à contribution. Il arrive ainsi que des scènes de sexe non simulées, et notamment des fellations, soient exécutées sur scène par l'actrice X et un spectateur. Ce spectacle est d'ordre pornographique mais il continue à résider essentiellement en la disponibilité d'une personne à réaliser des prestations sexuelles rémunérées, ici avec un client de l'établissement qui a en général payé son entrée et donc participé au paiement des artistes. Dans les salons du porno – comme Eropolis en France, qui tourne sur tout le

¹⁹ Cette portion de phrase est soulignée par E...

territoire au cours de l'année – différentes prestations sont proposées par les stars du X et du strip-tease : non seulement des spectateurs, occasionnellement, sont sollicités sur les podiums mais des shows privés dont l'accès est payant (en plus du prix d'entrée) sont proposés pour assister à des scènes de tournage (actes sexuels non simulés entre acteurs professionnels) ou à des prestations de type *lap-dance* avec des stripteaseuses qui, dans des cabines individuelles, proposent des contacts poussés avec les clients, en acceptant par exemple de s'exhiber en train de s'introduire un godemiché dans le vagin. Strip-tease, danse, pornographie ? L'acte sexuel réel existe et même si la passe n'est pas « traditionnelle » (un client qui paye une prostituée pour la pénétrer), il est difficile de ne pas parler de prostitution quand une fille se dénude devant un homme, frotte ses fesses contre son sexe, puis utilise un *sex toy* au cœur de son intimité. On a par ailleurs pu observer des contacts beaucoup plus proches des représentations habituelles de la prostitution dans certains clubs échangistes qui manquent de femmes pour leur clientèle masculine et qui engagent des prostituées ou des stars du X, pour des prestations strictement identiques : avoir des relations sexuelles avec les hommes qui payent.

Confusion des acteurs

La qualification prostitutionnelle de la pornographie n'est pas une découverte extraordinaire si l'on songe aux nombreuses actrices X qui proposent des services d'*escort* sans aucunement se cacher et font part sans pudeur de leurs services multicités. Ainsi voici comment A. se met en scène et en valeur sur son site Internet :

« Masseur, escortgirl, actrice X

Vous désirez me prendre en photo toute nue et accomplissant les poses les plus osées.

Vous avez envie de me voir faire l'amour avec un autre partenaire, de pouvoir aussi être acteur aux ébats. Tout cela est possible y compris avec votre propre caméscope pour en conserver un souvenir personnel.

Vous m'appellez et je vous rejoins dans l'heure directement à votre hôtel ou chez vous pour un moment de relaxation, de massage anti-stress suivi d'un strip-tease puis bien d'autres choses plus coquines.

Je pratique la domination soft et les jeux coquins..

Je suis une super fellatrice, pour les fétichistes j'ai des très jolis pieds cambrés, pointure 39 élégamment habillés de talons aiguilles.

N'hésitez pas à me téléphoner pour d'autres renseignements ainsi que pour connaître le montant de mes prestations ! »

Distinguer dans les prestations de A. ce qui est pornographique ou prostitutionnel paraît dérisoire. Pourtant des réticences à accepter la qualification prostitutionnelle – n'oublions jamais que selon le Larousse, le sens littéraire de la prostitution est l'avilissement... – voient le jour de la part même de ceux qui proposent une activité sexuelle vénale. J'avais contacté une comédienne très célèbre qui avait mis en avant sur son site des prestations d'*escort* en lui demandant son témoignage sur son métier et la différence qu'elle fait – ou pas – entre des tournages et des clients privés, ce qui rapporte le plus, ce qu'elle préfère et recherche comme type d'activité, ce qu'elle pense de ses collègues et des producteurs. Je lui avais expliqué, au préalable, que sans porter le moindre jugement moral, j'avais été amené à associer la pornographie à la

prostitution car il s'agit toujours de commerce de prestations à caractère sexuel. Voici quelle fut sa réponse :

« Je suis désolée pour le retard de ma réponse mais mon ordinateur a été infecté par un virus et je n'avais plus accès à mes mails.

Quoi qu'il en soit, je ne suis pas d'accord avec votre raccourci très simpliste qui associe la pornographie à la prostitution.

En poussant un peu votre raisonnement, nous pouvons aussi considérer comme prostituées toutes les jeunes femmes qui « s'amusent » d'un vieux friqué ou les femmes qui restent avec leur mari pour des raisons matérielles. Certes dans les deux derniers cas il n'y a pas de prestations tarifées à proprement dit mais les raisons sont les mêmes...

Quelques filles du porno passent il est vrai à la prostitution mais des mères de familles aussi... Et pour ces dernières ce n'est pas toujours parce qu'elles sont dans le besoin. Il n'y a hélas pas de rapport de cause à effet...

Comme vous le dites, j'assume de proposer à mes fans ou autres, mes services d'escorte... En revanche je vous interdis d'en parler dans votre livre ou dans un quelconque article...

Quant à mes rapports professionnels et à la gestion de ma vie privée, je ne souhaite pas en parler davantage que tout ce que j'ai déjà dit. Propos le plus souvent tronqués et/ou déformés qui ont permis à des journalistes peu scrupuleux et/ou sans talent de faire du fric à bon compte en révélant à des gogos assoiffés de scandales ce qu'ils avaient bien envie d'entendre.

Sur ces bonnes paroles qui ne sembleraient pas venir d'une porno-prostituée souvent considérée comme détentrice d'un petit pois en guise de cervelle, je vous présente mes salutations non respectueuses.

O ».

On remarque, comme le faisait observer Mathieu Trachman, que les actrices de X qui font ce que l'on appelle des « plans privés » ne souhaitent pas, en général, que l'on en parle et que les professionnels de la pornographie, pourtant largement censurée, peuvent à leur tour pratiquer la censure²⁰. Ce chercheur note dans son mémoire que la charte Canal+ exclut la représentation de transactions financières dans les fictions pornographiques et entretient ainsi volontiers le mythe selon lequel les motivations des « hardeurs » seraient essentiellement liées au plaisir sexuel et non à des considérations matérielles²¹.

Pourtant, dans le même temps, avec un pseudonyme, j'avais contacté la star du porno précédemment sollicitée pour ses services d'escort et voici quel fut notre échange, avec une réponse promptement reçue :

²⁰ Au cours du colloque, organisé à l'Université libre de Bruxelles les 18 et 19 avril 2008, dont le présent ouvrage publie les contributions, l'historienne Gabrielle Houbre parla également du cas d'une prostituée hermaphrodite, connue en France sous le Second Empire, qui monnayait non seulement ses charmes mais s'exhibait aussi, moyennant rémunération, comme une bête de foire ; une autre facette de la confusion occasionnelle des acteurs de la prostitution et de la pornographie.

²¹ TRACHMAN M., *Filmer la sexualité. Une sociologie du cinéma pornographique*, Master 2 de sociologie « Genre, politique et sexualités », mémoire de recherche, sous la direction d'Eric FASSIN, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, juin 2006, p. 154.

« Chère O.

Je suis un fan depuis toujours. J'ai 35 ans, 1,76 m et 82 kg. Je suis brun et plutôt pas trop mal. Dans la vie, je suis dentiste et très intéressé par toutes les belles choses. Et notamment le plaisir ! Mon grand fantasme, ce sont les double-pénétrations et les gang-bangs. Je t'ai déjà vue en action et j'adore ! J'ai vu sur ton site que tu vivais actuellement au Maroc. Je compte justement y aller cet été pour les vacances – je n'ai pas encore pris mon billet – et j'aimerais bien t'y rencontrer. J'aimerais surtout faire une scène hard avec toi, si possible avec au moins un autre homme pour une double pénétration. Mais évidemment je viendrai seul. As-tu un ami qui serait intéressé ? Pour une heure ou deux, ou pour la soirée, combien voudrais-tu ? Est-ce que l'on pourrait aussi envisager un troisième mec ? Rien qu'en écrivant ces mots, je suis tout excité et j'ai du mal à écrire ! J'attends avec impatience de tes nouvelles.

Amitiés, gros gros bisous partout,
Jean-Claude ».

« Bien sur que c'est envisageable, soit en France soit au Maroc.

Je peux avoir un ami pour faire le troisième par contre je ne souhaite pas qu'il y ait de quatrième.

Pour le tarif c'est 2 500 euro pour une heure et 4 500 pour deux heures.

La vidéo restant ta propriété exclusive sans droit de publication bien sûr.

En attendant ta réponse je suis sûre que nous pourrons passer un bon moment ensemble et assouvir un de tes fantasmes...

Bisous coquins

O ».

Comme quoi les prostituées ont l'air aussi mal cadrées que sont valorisés les dentistes ! Plus sérieusement, dans ma question d'obsédé sexuel nourri au porno et qui formule ses fantasmes par ce biais comme dans la réponse de l'actrice qui précise que la prestation sexuelle consentie à tarif élevé comprend la vidéo, pornographie et prostitution semblent encore une fois absolument indissociables même si la deuxième reste stigmatisée. On remarque aussi que la pornographie fournit en quelque sorte les clients en désirs prostitutionnels : des « performances » exécutées à l'écran par des professionnels intègrent le possible des consommateurs de porno, qui peuvent à l'occasion souhaiter à leur tour pratiquer des positions sexuelles – auxquelles ils n'auraient pas forcément songé sans les avoir vues au préalable – y compris avec des prostituées.

Une chose est également sûre, dans ce délire économique-sexuel, nous sommes tous des « *Very Important People* », elle star du X et moi dentiste fortuné. Par les sommes qu'elle gagne, pour ses tournages, ses droits sur les films, ses prestations privées, par sa notoriété mondiale, par sa beauté et les prestations extrêmes qu'elle accomplit et qui contribuent à son statut (sur son site elle déclare être une spécialiste de l'anal et de la double pénétration), elle appartient à l'élite des prostituées. Elle est pour ainsi dire devenue une « cadre supérieure » de la prostitution, par son niveau de rémunération et même par les personnels qu'elle encadre effectivement pour contribuer à la valorisation de son image d'*escort* de luxe (photographe, webmaster, partenaires sexuels secondaires).

On peut multiplier les exemples qui montrent le niveau haut de gamme de ce type de services réservés aux plus riches, comme cette annonce sur un site Internet multipliant les allusions au luxe.

« Exceptionnellement à Lyon les 25 et 26 mars : Modèle X Blonde

Bonjour! Je suis P. S., modèle internationale connue et publiée tant dans le glamour que dans la mode. J'offre aux messieurs distingués recherchant avant tout le luxe, la classe et la sensualité sans limite un service d'accompagnement de prestige, que ce soit pour des soirées, week-end, cocktails mais aussi pour des instants volés d'exception. Je vous reçois au Sofitel dans ma suite, pour des instants exceptionnels. Douceur extrême, classe, lingerie fine, imagination et satisfaction totale seront de mise

Vous pouvez avoir l'absolue certitude de me rencontrer avec une très belle lingerie, porte-jarretelles, talons aiguilles, etc. »

Sur le site d'une agence d'*escorts* localisée à Genève, où l'on peut aussi profiter d'une « croisière épicurienne sur les mers du sud », louer un hélicoptère ou un jet, et même bénéficier d'une « protection rapprochée et discrète », on saisit de façon extrêmement concrète qu'être actrice de X est un atout de valorisation de la prostituée dans les hautes sphères de la société et que les cadres de la prostitution ne sont pas égaux suivant leur physique, leurs compétences ou leur notoriété²².

Tarifs et conditions

« Merci de bien vouloir noter que l'agence n'organise AUCUNE RENCONTRE SUR LE TERRITOIRE FRANÇAIS (y compris outre-mer) ! Les hôtesse basées en France se déplacent exclusivement à l'étranger.

Dans l'esprit de respecter la vraie notion « d'escorte », nous ne faisons pas de rendez-vous courts d'une heure et uniquement des déplacements (*outcall only*). Nous n'avons pas de lieu pour recevoir et les rencontres peuvent avoir lieu à votre domicile ou hôtel de bonne catégorie (4* minimum).

Nos tarifs sont basés sur l'Euro, fixes et non négociables ! Nous acceptons également les CHF, USD et GBP selon le taux du jour que vous pouvez consulter sur le site de Reuters.

Les frais de déplacement (avion, train, et taxi) ne sont pas inclus dans nos prix.

Les catégories de prix sont mentionnées sur les fiches individuelles des Félines sous « *tarifs* ».

1) FELINE, escorte occasionnelle et exclusive :

2 h : 800 €, 3 h : 1 000 €, 4 h : 1 200 €. Jusqu'à 6 h : 1 400 €. Jusqu'à 8 h : 1 600 € Jusqu'à 10/12 h (nuit courte) : 1 800 €. Jusqu'à 16/18 h (nuit longue) : 2 000 € Jusqu'à 24 h (une nuit incluse) : 2 300 €. Jusqu'à 48 h (deux nuits incluses) : 4 000 €.

Chaque nuit ou journée supplémentaire : 1 000 €.

2) PANTHERE, modèle professionnelle ou actrice X :

2 h : 1 000 €, 3 h : 1 200 €, 4 h : 1 400 €. Jusqu'à 6 h : 1 600 €. Jusqu'à 8 h : 1 800 €. Jusqu'à 10/12 h (nuit courte) : 2 000 €. Jusqu'à 16/18 h (nuit longue) : 2 200 €. Jusqu'à 24 h (une nuit incluse) : 2 500 €. Jusqu'à 48 h (deux nuits incluses) : 4 500 €. Chaque nuit ou journée supplémentaire : 1 200 €.

²² En France les prostituées doivent théoriquement, du fait de l'interdiction du proxénétisme, agir seules pour proposer leurs services ; ce qui n'est pourtant pas le cas de la pornographie, non cadrée prostitutionnelle.

3) TIGRESSE, modèle publiée ou star du X :

2 h : 1 200 €, 3 h : 1 400 €, 4 h : 1 600 €. Jusqu'à 6 h : 1 800 €. Jusqu'à 8 h : 2 000 €. Jusqu'à 10/12 h (nuit courte) : 2 200 €. Jusqu'à 16/18 h (nuit longue) : 2 500 €. Jusqu'à 24 h (une nuit incluse) : 3 000 €. Jusqu'à 48 h (deux nuits incluses) : 6 000 €. Chaque nuit ou journée supplémentaire : 2 000 €.

4) HORS CATEGORIE, vraie top modèle, mega star du X, Penthouse Pet, Playmate : Tarifs sur demande uniquement ».

L'activité pornographique et la notoriété des filles, courtisanes modernes recherchées par les plus puissants, contribuent au succès et au prix des prestations proposées à un public privilégié.

Evidemment, toutes les personnes qui ont une activité pornographique ne sont pas *escorts* de luxe. Mais, au travers de ce faisceau d'indices, illustrés *in fine* par ces cas remarquables de confusion prostitution/pornographie, on aura compris que l'activité pornographique peut fréquemment être qualifiée de prostitutionnelle.

Notre cadrage commence ainsi à bien faire apparaître l'espace prostitutionnel comme un champ social en partie structuré par des mobilisations de classe, le « prolétariat » de la rue subissant stigmatisation et règles pénalisantes tandis que les « cadres » de la prostitution que sont les acteurs de la pornographie, mais aussi certains *escorts* ou masseuses, moyennant la mise en avant de compétences spécifiques, jouissent aujourd'hui en France comme dans d'autres pays d'un régime favorable, économique et juridique. Avant d'évaluer plus précisément les conséquences intellectuelles qu'emporte la (dis)qualification prostitutionnelle de la pornographie, il convient cependant d'examiner les arguments habituellement utilisés par ceux de nos contradicteurs qui estiment que la pornographie n'est pas prostitutionnelle.

Les objections

Lors de cette recherche, au cours des échanges avec d'autres personnes travaillant sur le sujet, trois types d'objections principaux ont été soulevés quant à la qualification prostitutionnelle de la pornographie : le rapport au client, le choix des partenaires et l'activité des amateurs dans les films X.

Le rapport au client

La personne qui tourne un film X n'aurait pas le même rapport au client que la prostituée, payée directement par celui qui va bénéficier de prestations sexuelles. Puisque ce ne sont pas les individus qui la rémunèrent qui ont des rapports sexuels avec elle, ce ne serait pas une prostituée.

Cet argument ne tient pas pour une raison de principe et de nombreux contre-exemples. La raison de principe est que dans la définition de la prostitution linguistique et légale, rien n'indique ce type de rapport au client. Pourquoi une prestation sexuelle rémunératrice serait-elle prostitutionnelle si celui qui en bénéficie paye et non prostitutionnelle si c'est quelqu'un d'autre ? La prostitution ou la non-prostitution est l'activité de la prostituée, qui se prostitue ou non, pas celle du client.

D'ailleurs, on peut envisager le cas de cadeaux d'ordre prostitutionnel : un père qui paye une prostituée pour déniaiser son fils, des amis qui offrent du réconfort à un camarade esseulé, ou encore, ce qui semble se pratiquer de longue date, des prestations commandées dans le cadre de relations d'affaires pour satisfaire et détendre quelques

partenaires. Le client de la prostituée, celui qui paye, n'est pas dans ces cas celui qui profite du plaisir sexuel tant convoité.

Autres contre-exemples, les cas de confusion pornographie/prostitution que l'on a envisagés, quand le client des films pornographiques est sollicité pour participer à l'activité sexuelle des stars du X. Certains sites de casting permettent ainsi à des clients – théoriquement des photographes ou vidéastes amateurs – de filmer leurs modèles *hard* en train de s'activer, y compris avec leur corps. Dans un cadre déterminé comme strictement érotique/pornographique – un casting – le client peut choisir une fille, la faire venir chez lui et la filmer en train d'avoir des relations sexuelles avec lui, sans oublier évidemment de la rémunérer pour avoir accepté de « poser ».

Enfin, les clients ne sont pas toujours ceux que l'on croit. Un certain nombre d'acteurs du X sont devenus réalisateurs et producteurs et continuent à jouer dans les programmes qu'ils dirigent. Ce sont ainsi eux qui payent directement les filles avec lesquelles ils ont des relations sexuelles. En France, on peut penser au cas de H., star masculine du porno, qui recherchait, notamment par petites annonces, des filles qui acceptaient d'exécuter avec lui un acte sexuel filmé ; il maniait parfois lui-même la caméra comme les billets de banque qu'il distribuait. Ce faisant, il était tout à la fois producteur, acteur, client et proxénète, puisqu'au terme du processus, il commercialisait le film et en tirait profit. Début 2008, dans l'émission *Gimme Love* de Canal Jimmy, un autre acteur/producteur déclarait de façon très crue ne pas penser à l'argent qu'il allait mettre dans la scène mais à la fille qu'il allait baiser. Il expliquait ainsi que le fait d'être réalisateur lui permettait de choisir de belles femmes, en un mot de « réaliser » ses fantasmes dans tous les sens du terme.

Le choix des partenaires

La personne qui tourne un film porno aurait le choix de ses partenaires, ce qui n'est pas le cas d'une prostituée dans la rue. Cette possibilité existant, l'actrice de X ne serait pas une prostituée.

Il s'agit là d'une objection intéressante mais qui tombe également bien vite lorsqu'on pense de nouveau à la définition strictement interprétée du dictionnaire : à partir du moment où des relations sexuelles sont rémunérées, il s'agit d'un commerce de nature prostitutionnelle, même si à la limite cela ne concerne qu'un seul client choisi.

Par ailleurs, on sait qu'il arrive à certaines prostituées de luxe de refuser des clients et que leurs tarifs sont de nature prohibitive pour les plus démunis. Et même dans la rue, des filles ou des garçons qui font le trottoir rejettent de temps à autre des clients considérés comme trop sales ou dangereux, par exemple des clochards, des ivrognes ou des toxicomanes.

Cependant, si l'on envisage cette objection de façon plus souple et si l'on songe en particulier à des couples qui n'acceptent de participer à des scènes pornographiques qu'ensemble, on pourrait dire que les acteurs ne sont pas payés pour les relations sexuelles qu'ils ont de toute façon dans leur vie d'amants mais simplement pour exhiber leur sexualité. En somme, ces couples à la ville comme à l'écran ne seraient pas rémunérés pour des prestations sexuelles mais juste pour le dévoilement de leur intimité, un peu à la manière de certains candidats de la télé-réalité. Cette objection peut

tenir et de tels couples officient effectivement dans le X. On se souviendra notamment de Clara Morgane, qui fit une carrière éclair en n'acceptant de n'être pénétrée devant la caméra que par son ami de l'époque, G. C. (elle consentait néanmoins à des relations avec des partenaires féminins multiples).

Cet argument n'est cependant valable qu'à titre exceptionnel et les cas de multiplicité des partenaires, en général imposés par les producteurs, sont la règle dans les films X. Parfois, pour des gang-bangs, genre pornographique extrême qui met en relation une femme avec un nombre d'hommes qui peut être très important, les partenaires masculins de l'actrice peuvent même se compter en dizaines pour les besoins d'un quelconque record à établir. Plus quotidiennement, l'industrie du film pour adultes met en contact des partenaires qui auront ensemble leurs premières relations sexuelles devant les caméras et ce que l'on rémunère, ce n'est donc plus la capacité de ces amants à forniquer en public mais bien avant toute chose leur disponibilité à avoir, certes devant la caméra, des relations sexuelles avec une autre personne faisant partie du casting. D'ailleurs, d'après les confessions des actrices, c'est généralement devant la caméra qu'elles ont consenti à effectuer pour la première fois une prestation sexuelle extrême (sodomie, double pénétration), qu'elles n'avaient jamais pratiquée dans leur vie privée.

La pornographie des amateurs

Ultime objection que l'on examinera ici, semble-t-il particulièrement recevable : elle a trait à la pornographie des amateurs : il s'agit d'individus qui filment leur activité sexuelle pour leur plaisir, sans aucune rémunération. Cette objection prend à la lettre la définition du terme « amateur ». Le problème est que si cette pornographie n'était effectivement qu'amatrice, personne ne pourrait y avoir accès en dehors des participants, sauf cas exceptionnels d'interventions de paparazzis ou exhibitionnisme forcené des acteurs.

Or ce qui est labellisé « amateur » dans l'industrie pornographique n'est pas, la plupart du temps, à classer parmi ces exceptions. En effet, à partir du moment où le produit est vendu ou loué, l'étiquette « amateur » apparaît quelque peu dérisoire : un certain nombre d'agents sociaux vont en effet gagner de l'argent grâce à des procédés on ne peut plus professionnels de marketing – et d'ailleurs le label « amateur » est avant tout un coup marketing de l'industrie du X – et de commercialisation. Avez-vous déjà vu gratuitement un film dit « amateur » ? Très généralement non – si ce n'est sur des sites Internet de partage où l'on peut tout avoir gratuitement – et c'est la preuve que ce genre amateur ne l'est donc pas, le plus souvent, véritablement.

Par ailleurs, même si dans les films de cette catégorie apparaissent des personnes dont la profession n'est pas de tourner des scènes pornographiques, ces produits à commercialiser sont en général l'œuvre de professionnels : producteurs, techniciens, commerciaux et distributeurs. Une actrice productrice française, L., s'est d'ailleurs spécialisée dans le tournage de ces scènes entre amateurs, ce qui lui a valu un succès phénoménal qu'elle a d'ailleurs instrumentalisé sur de nombreux supports (collections de cassettes vidéos, DVD, revues, réseaux de téléphonie, etc.). La réussite est telle qu'aujourd'hui, en pré-casting, la maison de production demande même une participation à ceux qui la contactent :

« Si vous voulez tourner avec moi, il faut dans un premier temps passer un « Casting », c'est-à-dire répondre à quelques questions sur votre physique et vos particularités.

Pour confirmer le sérieux de votre demande, je vous demande une participation de 4 euros pour les frais de traitement ».

En général, les « amateurs » que l'on recherche sont de toute façon indemnisés pour la scène tournée, si besoin, de temps en temps, avec des acteurs professionnels, réputés plus fiables. Et d'ailleurs, L. emploie dans ses films amateurs de nombreuses starlettes du X.

Voici, autre exemple, ce que l'on trouve sur le site Internet de O., une actrice porno également très célèbre, devenue réalisatrice et dont l'ambition paraît être d'intellectualiser les films pornographiques qu'elle produit. Pour cette activité rémunératrice qui consiste à vendre des films en ligne, elle profite surtout des amateurs qui l'ont contactée, qu'elle a payés et dont elle commercialise les « bouts d'essai » :

« Etudiantes, infographistes, strip-teaseuses, informaticienne... Travailler avec des filles « qui n'ont pas la tête de l'emploi » et rechercher de nouveaux talents : voici le défi que je m'étais fixé lors du tournage de « 1^{es} expériences ». Mais si le fait de travailler avec des débutants est particulièrement intéressant, il reste néanmoins un pari risqué. Il m'est arrivé de me heurter à certaines difficultés que je n'aurais pas rencontrées avec des actrices professionnelles : retard voire annulation de dernière minute de la part de jeunes filles qui finissent par se dégonfler, demande de retrait de leur scène, crise de jalousie de la part de leur mari ou petit-ami, couple qui se dispute en pleine scène, jeune homme qui n'arrive pas à obtenir d'érection, et surtout : mauvaise prestation. Tous ces cas de figure sont des risques que je ne peux pas me permettre de prendre lors de tournages de productions importantes. C'est pourquoi je me suis décidée à faire ce que finalement tout le monde fait dans le cinéma dit « traditionnel » : des castings. Vous trouverez sur ce site tous les castings des débutantes qui m'ont contactée afin que l'on travaille ensemble. Certaines seront sélectionnées pour mes prochains tournages, d'autres non.

NB : Toutes les jeunes filles présentes sur ce site ont eu pleinement conscience avant même d'être filmées qu'elles allaient apparaître sur un support pornographique. Il s'agit pour toutes d'une démarche volontaire. Chaque jeune fille a été rémunérée et déclarée même si elle n'a pas été retenue pour mes productions futures ».

Dans les films que l'on trouve dans les classements « amateurs » du X, il est également à noter que parfois personne n'est amateur et que les acteurs, s'ils sont très jeunes et peuvent ressembler à Monsieur ou Madame Tout le monde – c'est l'argument de vente – en sont en fait à leur dixième tournage, si ce n'est plus.

Enfin, si l'on renverse la perspective et si l'on s'intéresse non plus aux acteurs mais aux réalisateurs/photographes qui se présentent comme des amateurs, on observe que l'on peut bien sûr avoir affaire à des personnes qui attendent quelque chose en plus de la part de modèles X rémunérés que de modèles de nu ainsi qu'on a pu s'en rendre compte sur les sites de casting en ligne, ou alors en lisant quelques petites annonces comme celle-ci, rédigée en toute pudeur... :

« JH 28 ans recherche modèle femme photo et vidéo, Non pro, Juste un amateur, je souhaite réaliser des photos video.

Je ne souhaite pas forcément un contact physique avec vous.

Je rémunère, peux me déplacer ou payer les frais de déplacement.
 Merci de me contacter voir me faire des propos.
 Merci et à bientôt ».

En conclusion, le faisceau d'indices, linguistiques, juridiques, historiques et empiriques n'est pas mis à mal, pour l'essentiel, par les objections soulevées. Si la pornographie n'est pas exclusivement prostitutionnelle, elle semble en général se fonder sur une activité prostitutionnelle, voire dans certains cas se confondre même avec celle-ci.

Les conséquences

Si la pornographie était effectivement cadrée comme essentiellement prostitutionnelle, les effets juridiques pourraient être nombreux et très importants. Sauf que le X n'est justement pas qualifié de la sorte dans la société française contemporaine qui ne considère pas l'exploitation de la pornographie comme relevant du proxénétisme alors que pourtant, ce serait la première conséquence logique de notre constat.

Un proxénétisme à échelle industrielle

Comme nous l'avons vu et démontré, l'industrie pornographique se fonde sur l'existence de prestations sexuelles rémunérées. Sans ces actes sexuels monnayés, l'activité économique n'aurait sans doute aucun succès ou une réussite bien moindre comme en témoigne l'effondrement des revues – par exemple en France *Lui* – et des films dits érotiques qu'on ne produit quasi plus, où les modèles sont seulement dénudés²³. Or toutes les personnes qui favorisent la prostitution – des acteurs qui consentent des relations sexuelles contre de l'argent – et en tirent profit doivent logiquement être qualifiés de proxénètes, ce qui donne le vertige tant la pornographie se pratique aujourd'hui à grande échelle. Ainsi que le montre le journaliste Xavier Deleu, la pornographie s'est à ce point immiscée dans tous les recoins de la société qu'elle semble quasi faire consensus²⁴. Les opérateurs qui en bénéficient sont par conséquent extrêmement nombreux ; nous allons à présent essayer de les lister par catégories d'activité économique, sans prétendre cependant à l'exhaustivité tant la pornographie paraît effectivement tentaculaire.

La production

La production de films X est la base la plus évidente de proxénétisme. Il faut néanmoins noter, comme on l'a déjà vu, que certains cumulent les postes et l'on rencontre parfois des acteurs-prostitués qui sont aussi producteurs-proxénètes et clients qui payent une fille pour une passe. Ce scénario est d'ailleurs mis en scène

²³ Ce type de produits est parfois sauvé, si l'on peut dire, par l'industrie pornographique : des stars du X posent nues « sans activité » dans certaines de ces revues qui embauchent souvent pour des collaborations régulières les vedettes du genre, tandis que des films pornographiques sont tournés avec une version *soft* qui coupe les scènes sexuellement explicites pour pouvoir les diffuser à la télévision avant minuit dans le cadre de programmes érotiques destinés aux plus de 16 ans.

²⁴ DELEU X., *Le consensus pornographique*, Paris, Mango, 2002.

dans de nombreux films où l'acteur multiforme appelle une prostituée à son domicile ou à l'hôtel et même la rémunère à l'écran. La réalité est parfois juste un tout petit peu différente. Dans certaines scènes, on a même pu voir un acteur/producteur feuilleter un book d'agences de call-girls, appeler la fille qui lui plaît et l'honorer, dans tous les sens du terme.

Ce secteur d'activités dépasse de beaucoup le cadre strict des producteurs, réalisateurs et acteurs ; la production implique en effet bien d'autres métiers moins directement exposés, mais participant pourtant sans ambiguïté à la constitution de l'économie de la pornographie. L'ensemble des techniciens – cameramen, maquilleurs, monteurs, costumiers dans les productions à grand budget, etc. – contribuent en effet à la production et ce faisant, favorisent l'activité prostitutionnelle mise en scène, en la filmant correctement, en présentant sous leur meilleur jour les acteurs, en donnant de la cohérence technique à l'ensemble ou en habillant de somptueux sous-vêtements certaines stars du X.

« Pour moi un bon porno, je vais me placer d'un strict point de vue légal, c'est à partir du moment où les conditions de tournage sont bonnes pour tout le monde, où il n'y aura pas d'argent donné au black et tout le monde est payé officiellement et correctement, où on a pris en compte les désirs des acteurs, des actrices, sans oublier l'équipe technique », déclare ainsi Véronique Lefay, actrice, réalisatrice et productrice de films pornographiques²⁵.

Ces intermittents du spectacle sont rémunérés par la production pour leur collaboration. Ils répondent donc tous très précisément à la définition du code pénal concernant le proxénétisme – en favorisant l'activité prostitutionnelle dont ils tirent profit – si l'on considère que la production de la scène pornographie à laquelle ils ont participé est de nature prostitutionnelle. Mais comment pourrait-il en être autrement puisque les sources de revenu reposent en effet principalement sur la commercialisation de la représentation explicite d'un acte sexuel non simulé consenti par des individus contre rémunération ? Si la passe n'a pas lieu, rien n'existe. C'est la grève des acteurs et le chômage technique pour tous les autres. Avec les techniques actuelles, d'ailleurs, il est parfaitement possible pour une actrice-productrice, prostituée-proxénète, de tout faire elle-même depuis son appartement, y compris se passer de rapports sexuels avec un autre individu (elle peut se mettre en ligne avec des clients internautes qui lui demandent de jouer avec son corps). En revanche, il sera toujours impossible à tous les autres professionnels impliqués de faire un film X sans acteur-prostitué. S'ils sont sollicités et payés par la production-proxénète, c'est néanmoins que leur concours paraît nécessaire à l'obtention du produit à commercialiser et qu'ils sont donc eux-mêmes également des proxénètes.

Il en va de même pour les appartements, les studios et autres propriétés immobilières accueillant des tournages et donc aussi utiles à la production, qui parfois d'ailleurs les loue. Les propriétaires de ces lieux pourraient être poursuivis comme le sont ceux des studios ou des hôtels qui hébergent en toute connaissance de cause des péripatéticiennes et qui sont parfois condamnés pour proxénétisme.

²⁵ « Le Porno au féminin », *Arte*, 27 mars 2008.

La diffusion

La diffusion des œuvres pornographiques concerne encore plus de domaines – télévision, Internet, presse, pour les plus connus – ne serait-ce que pour partie de leur activité. Il s'agit en effet de secteurs économiques qui réalisent un pourcentage, très variable, de leur chiffre d'affaires dans le X. Parfois cet enrichissement n'est perceptible que de façon tout à fait marginale, comme par exemple certains hôtels qui diffusent des films X en *pay per view*, et encaissent ainsi quelques recettes complémentaires, sans doute non indispensables par rapport au reste, en sollicitant l'appétit pornographique de leurs clients. Dans certaines chaînes hôtelières, 5 à 10% des revenus seraient liés à cet accès payant²⁶. Ce faisant, si faible que soit la somme perçue, il s'agit d'un acte passible de condamnation pour proxénétisme, car cette rentrée d'argent n'intervient que dans la mesure où des acteurs ont accepté au préalable de se prostituer devant la caméra. Ces hôtels paient les droits d'utilisation, indirectement mais concrètement, aux sociétés de production qui ont elles-mêmes négocié avec des intermédiaires, et contribuent donc au succès de la pornographie, la favorisent par sa diffusion en chambre et en profitent au travers de quelques ressources complémentaires.

Le premier acteur emblématique de la diffusion de la pornographie est sans doute la télévision dans toute sa complexité.

Il s'agit tout d'abord des chaînes, généralistes ou spécialisées, qui diffusent des films à caractère pornographique. Le cas le plus ancien en France est Canal+.

Comme le notaient Josepha Laroche et Alexandre Bohas, « Canal+ a su profiter de l'assèchement de l'exploitation provoqué, à partir de 1975, par une taxation de 33% imposée sur ce type de produits. En 1987, aucun contenu pornographique ne fait plus l'objet d'une première sortie dans les salles, les producteurs s'étant rapidement retournés vers le support vidéo. C'est à ce moment que l'opérateur crypté choisit d'investir ce créneau. Pour la première fois en France, des films X passent alors à la télévision, permettant ainsi à Canal+ d'engranger des gains considérables »²⁷.

Canal+ – qui est aussi un groupe – a abondamment profité de la pornographie et même contribué à la professionnalisation de la pornographie, non seulement en diffusant chaque mois un nouveau film, mais aussi en lançant son *Journal du hard*, programme qui a largement participé à la construction de l'image « propre », voire artistique, du porno. Le fait est aussi que la chaîne aurait sans doute nettement moins d'abonnés si elle ne diffusait pas de tels programmes, tout comme d'autres relais généralistes payants qui font désormais partie du même trust audiovisuel (Canal Cinema, TPS) et diffusent des films X.

Si Canal+ peut être aisément qualifié de proxénète, une partie de son succès résidant dans la réalisation de scènes prostitutionnelles, il est *a fortiori* encore plus facile de cadrer de la même manière les canaux qui se sont spécialisés dans la diffusion de films pornographiques. Mais il serait naïf de s'arrêter en si bon chemin. Les chaînes ne sont qu'une partie de l'offre marchande à présent commercialisée par des réseaux d'une importance bien plus considérable. Le temps du décodeur qui ne

²⁶ BARON A., « Industrie du porno », in DI FOLCO Ph. (dir.), *op. cit.*, p. 230-233.

²⁷ LAROCHE J. et BOHAS A., *Canal+ et les majors américaines*, Paris, Pepper, 2005, p. 49-50.

sert qu'à visionner une chaîne est révolu et le client paye aujourd'hui des opérateurs multimédias pour accéder à ses programmes TV, y compris pornographiques. Les réseaux de diffusion par câble, satellite ou par voie hertzienne qui tirent profit de tous les programmes qu'ils émettent et prétendent d'ailleurs choisir voire sélectionner, favorisent indirectement mais très réellement la pornographie en la propageant à grande échelle avec des possibilités techniques sans cesse en développement (accès à des chaînes généralistes payantes qui diffusent du porno, à des chaînes spécialisées X mais aussi *pay per view*). En utilisant de tels réseaux, ils tomberaient en outre sous le coup de dispositions concernant comme on l'a vu des formes aggravées de proxénétisme. Tous tirent profit de la scène originelle, un acte sexuel que nous avons qualifié de prostitutionnel, et tous devraient donc – en suivant cette logique juridique – être poursuivis.

On pourrait être tenté de pousser l'audace plus loin et de considérer l'objet technologique même qu'est la télévision, support de visionnage nécessaire à la diffusion d'œuvres pornographiques, comme participant activement à ce vaste réseau proxénète. On ne peut pas cependant soupçonner les constructeurs de petits écrans de les fabriquer en fonction des films X qui vont être diffusés grâce à leurs boîtes à images et il est impossible de saisir le gain concret que cela va représenter. En ce qui concerne les grands réseaux de diffusion télévisuels, c'est en revanche possible et on a bien trace de contrats signés avec les maisons de production pornographique et des intermédiaires dont le travail consiste à faire diffuser ces œuvres.

Pour Internet, la donne est sensiblement la même avec des milliers de sites pornographiques qui commercialisent films et photos et dont les producteurs/propriétaires peuvent aussi être considérés comme des proxénètes dans la perspective qui est la nôtre.

Le rapport avec la technique y est cependant plus pertinent. Le sexe et la pornographie sont en effet intimement liés à la réussite d'Internet, support sur lequel la vente de contenus X semble être fondamentale à l'économie même de la technologie : les développements de celle-ci connaissent d'ailleurs des applications high-tech (webcams, paiement sécurisé, etc.) qui ont eu un succès tout particulièrement fulgurant dans le domaine qui nous intéresse. A titre d'illustration, sur le moteur de recherche le plus connu du monde, 161 millions de sites répondent à « porno »²⁸ !

D'autres avancées technologiques sont mises à contribution par des vendeurs de plaisir de toutes sortes – comme par exemple le chargement de films sur téléphone mobile. L'essentiel de l'activité économique pornographique semble donc résider dans la commercialisation de vidéos et – pour une part beaucoup plus faible – de photos. De nos jours, la presse spécialisée elle-même résiste en proposant aux clients un packaging comprenant le journal, qui publie des photos X, et un ou plusieurs films sur format DVD, ces derniers étant bien mis en avant pour vendre l'ensemble.

²⁸ Seulement 119 à « femme », 115 à « homme », 76 à « sexe » et 29 à « dieu ». Recherche lancée le 21 février 2008 sur Google. Il y avait quand même aussi 546 millions de sites pour « nature ». Et quand on comparait sur cette même base le porno aux autres genres cinématographiques, on notait que « comédie » n'était référencée que sur 2 millions de sites mais, ô surprise qui indique finalement le peu de fiabilité et de pertinence de cet indicateur, du moins pour les besoins de notre démonstration, 606 millions pour le western !

La publicité

Le racolage des clients du porno, autrement dit la publicité, est en soi une activité que l'on peut encore plus aisément qualifier de proxénète. Le fait de rendre public et attractif le business pornographique a en effet pour vocation revendiquée de favoriser les affaires et, par ailleurs, de nombreux supports reçoivent, grâce à la mise à disposition d'espaces publicitaires, des rétributions pour diffuser des réclames de tous types ; il s'agit de sommes qui parfois s'avèrent très importantes, tout ceci reposant toujours, faut-il encore le rappeler, sur l'exécution de prestations sexuelles rémunérées. Or les économies qui enregistrent des recettes publicitaires pour de la pornographie sont très nombreuses et ont encore une fois pignon sur rue : sont concernés les chaînes de télévision, qui font occasionnellement de la publicité pour des films, les sites Internet ou les réseaux d'annonces et/ou de téléphonie mobile, mais surtout la presse.

D'une part, la presse est un support qui profite très largement de la manne publicitaire, presse généraliste masculine et surtout presse spécialisée X. Dans certains magazines, il y a même des catalogues entiers insérés par des producteurs/distributeurs avec des bons de commande de films à retourner avec un moyen de paiement. Mais, d'autre part, la presse spécialisée se révèle aussi être un puissant annonceur. Actuellement en France, les magazines pornographiques qui commercialisent des DVD X paraissent en effet payer des sommes importantes, si l'on en juge d'après les affiches extérieures qui ornent les points de vente de presse. Ces derniers, en plus de leur activité de vente des supports à caractère pornographique, semblent donc largement profiter eux aussi de ressources publicitaires pour le X et sont donc finalement à double titre proxénètes. Une grande partie des réseaux de distribution de la presse en France pourrait donc être qualifiée de la sorte, avec un pourcentage certes fort variable d'un point de vente à l'autre (qui commercialise ou pas de nombreux titres X ; qui bénéficie ou pas d'affiches publicitaires payantes de l'industrie pornographique) de la part représentée par le porno.

Conclusions

Combien de personnes physiques et morales participent, pour une partie de leur activité et de leurs ressources, à l'industrie pornographique ? Les moyens d'investigation dont nous disposons ne nous permettent pas de répondre mais il est clair que tout cela dépasse de beaucoup ce qui est strictement labellisé pornographique (maisons de production) et implique donc des pans entiers de l'économie des médias et même, comme on l'a vu, l'immobilier, des hôtels, des réseaux de téléphonie mobile, etc. L'engagement de tous ces acteurs est en soi un élément à prendre en compte pour expliquer le régime juridique favorable dont bénéficie ce secteur, soumis au droit des affaires en ce qui concerne la production audiovisuelle, les différentes formes de vente, la publicité, le droit de la concurrence, etc. Comment imaginer qu'une partie aussi importante de l'économie soit hors-la-loi ?

Cette notoriété sociale – la publicité de l'activité qui s'affiche sans complexe – paraît ainsi exonérer le X du droit de la prostitution. Comme si le simple fait que tout était exécuté en public – grand public si possible – puis exposé aux yeux de tous générait une activité d'un autre type qui devrait juridiquement être différemment cadrée. La qualification d'activités ne devrait-elle pas pourtant dépendre avant tout

de la nature des activités discutées et non de la médiatisation de celles-ci ? Le fait est que pour des actions sociales similaires – racolage et proxénétisme – le monde de la prostitution « classique » est sans cesse poursuivi et subit des réglementations fortement pénalisantes.

Un droit à géométrie sociale variable

Filmer la prostitution la rend donc autre du point de vue du droit. Sans caméra, l'activité prostitutionnelle n'est que prostitutionnelle et n'acquiert aucune distinction qui lui permet d'échapper à la répression. Un exemple de cet arbitraire a récemment été médiatisé dans une émission de reportage consacrée au suivi du travail de la brigade de répression du proxénétisme (BRP). Comme d'habitude dans ce type de réalisations journalistiques dépendant de l'autorisation accordée par les autorités, aucun recul n'est pris avec ce qui est proposé par la police, ici en l'occurrence l'arrestation de proxénètes. Une scène de cette émission – *36 Quai des Orfèvres*, France 3, 12 novembre 2007 – montrait l'intervention de la BRP en plein milieu d'un gang-bang organisé par un couple de particuliers, l'homme faisant payer aux participants le droit d'avoir un rapport sexuel avec sa compagne. Lors de son interpellation, l'individu essayait de se défendre en expliquant que c'était un fantasme du couple. S'il avait simplement disposé d'une caméra et expliquait qu'il tournait un film « amateur », il n'aurait probablement eu aucun problème, et aurait de surcroît largement augmenté les profits de la partie fine qu'il organisait.

Là est tout le paradoxe de la régularisation des activités pornographiques par rapport au reste de la prostitution ; les actes sont similaires – actes sexuels – et rétribués, mais le X, par sa professionnalisation et son exposition, bénéficie d'un statut juridique diamétralement différent. Tandis que les prostituées du trottoir qui racolent et leurs souteneurs sont poursuivis, les acteurs pornographiques et leurs producteurs sont considérés comme des artistes ou des hommes d'affaires. Les producteurs qui incitent des individus, notamment par voie de casting, à des relations sexuelles en échange d'une rémunération, ce qui correspond scrupuleusement à l'article 225-10-1 du code pénal, ne sont jamais inquiétés, tandis que les supports qui font du racolage pour ce type d'activités sont considérés comme des espaces publicitaires comme les autres.

Le porno semble pourtant, sous bien des aspects, plus dangereux que les autres activités prostitutionnelles. En premier lieu, s'il y a un consensus pour la protection de l'enfance en matière d'exposition à la sexualité adulte, il est clair que le X est beaucoup plus problématique que la prostitution de rue, de très nombreux mineurs consommant régulièrement du porno, ce qui a un impact – toute la question est de savoir lequel – sur leur développement²⁹. Dans le même ordre d'idées, il est à noter que la publicité pour le X est publique et donc accessible aux plus jeunes. On note par ailleurs, parmi les compétences qui fondent la légitimité des « cadres » de la prostitution que sont les acteurs du porno, l'accomplissement de prestations sexuelles extrêmes – sodomie, double pénétration, ingestion de sperme, zoophilie, coprophagie,

²⁹ PERSEIL S., « Impact de la pornographie sur l'enfant et l'adolescent », in GELLMAN R. et GELLMAN-BARROUX Cl. (dir.), *L'amour au fil des âges*, Paris, Editions E.F.S., 2007.

etc. – que refusent souvent d'exécuter les prostituées du trottoir, des règles d'hygiène coutumière parfois strictes circulant dans la rue, comme par exemple l'interdiction de la sodomie³⁰. Surtout, toutes ces activités pornographiques sont très fréquemment réalisées sans préservatif, les producteurs n'exigeant en général qu'un test HIV négatif récent au moment du tournage, comme si ce papier, authentique ou non, protégeait des maladies sexuellement transmissibles. Or encore en décembre 2007, un jeune acteur porno anglais entamait des poursuites judiciaires contre son ancien employeur, une maison de production X, accusée d'être responsable de sa contamination par le VIH lors d'un tournage de film *bareback* (sans préservatif).

Pour l'essentiel assimilable à de la prostitution, le porno est accessible aux mineurs et présente des risques pour ces derniers, mais aussi pour les acteurs qui tournent sans préservatif. Ce n'est pas une dénonciation du genre mais un constat objectif qui ne vise pas à incriminer les acteurs de la pornographie, mais à s'interroger sur les privations de liberté dont sont victimes les autres prostituées pour des faits similaires, dont l'activité peut pourtant, à bien des points de vue, être considérée comme moins dangereuse.

De son côté, la prostitution dite parfois traditionnelle qui s'exerce dans les rues limite en effet souvent les prestations sexuelles à une fellation et/ou à une pénétration vaginale, quand il s'agit d'hétérosexuels, ou à une fellation et/ou à une pénétration anale, quand il s'agit d'homosexuels masculins. Quant au port du préservatif, cela semble être une règle de plus en plus strictement appliquée. Par ailleurs, les mineurs, et *a fortiori* les enfants, s'ils peuvent apercevoir dans certains quartiers des prostituées racolant, ne sont jamais véritablement confrontés en France à ce type de prostitution.

Et pourtant, malgré tout cela, en France aujourd'hui, les « cadres » du X sont protégés par un système de droit avantageux, tandis que le « prolétariat » de la prostitution voit ses conditions légales d'exercice se dégrader depuis la loi dite de sécurité intérieure. Il s'agit d'un arbitraire social qui semble précisément se fonder sur un cadrage très particulier des activités : un groupe d'agents réussit, par sa notoriété, son importance économique mais aussi par ses compétences, un travail remarquable de construction identitaire – le milieu du porno, qui serait extra-prostitutionnel – tandis que d'autres, dépourvus d'alliés industriels, miséreux dans la forme, subissent de plein fouet la répression. Le droit de la prostitution en France est donc *in fine* un droit à géométrie sociale variable, d'inspiration réglementariste pour les classes supérieures, abolitionniste pour les ouvrières du trottoir. Autrement dit, dans un pays qui donne périodiquement des leçons sur l'Etat de droit sur la scène internationale, la discrimination sociale prévaut.

³⁰ MATHIEU L., *op. cit.*

La syphilis est-elle obscène ?

Les Avariés d'Eugène Brieux et la censure théâtrale en France à la Belle Epoque

Adrien MINARD

Dans le domaine des productions littéraires et artistiques, on peut distinguer deux formes de censure exercée par l'Etat : une forme discrète et pacifiée, qui résulte de l'application routinière de normes juridiques et de procédures administratives ; et une forme bruyante et conflictuelle, caractérisée par l'affrontement, dans l'espace public, de positions contradictoires. Le débat suscité par la censure des *Avariés*, une pièce du dramaturge français Eugène Brieux de 1901, relève de cette deuxième catégorie, car son interdiction, loin de passer inaperçue, s'est d'emblée traduite par une polémique de grande ampleur lors de laquelle des partis pris extrêmement différents se sont opposés sur l'œuvre censurée et sur la légitimité de la censure elle-même. L'analyse de cet épisode peut donc s'inspirer des études de controverses, en gardant à l'esprit que leur mérite est double : la forme « controverse » apparaît non seulement comme un moment critique durant lequel les acteurs dévoilent leurs rapports de force et doivent expliciter leurs positions respectives, mais aussi comme un processus indéterminé débouchant sur une redistribution de ces positions et l'invention de nouveaux dispositifs de pouvoir ¹.

La polémique au sujet des *Avariés* illustre bien cette ambivalence car elle fut l'occasion pour des médecins, des journalistes ou des parlementaires de s'opposer sur la manière de qualifier ou de disqualifier la mise en scène des maladies vénériennes au théâtre, tout en prenant part à une campagne qui a abouti à la suppression de la censure d'Etat et à l'émergence d'un nouveau discours sur la sexualité.

¹ Sur la distinction entre la qualité de révélateur et le pouvoir « instituant » des controverses, voir LEMIEUX C., « A quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 25, 2007, p. 191-212.

L'interdiction d'une pièce consacrée à la syphilis

En 1901, la scène théâtrale parisienne se fait l'écho des joutes politiques qui divisent l'opinion française. La surveillance et la censure des œuvres dramatiques connaissent une nouvelle vigueur à mesure que leurs auteurs s'inspirent des scandales révélés par la presse pour écrire et monter des pièces à succès². Ce regain d'activité de la censure est lié à une conjoncture marquée par l'affaire Dreyfus et la politique anticléricale du gouvernement. Ainsi l'année 1901 est-elle marquée par l'interdiction de plusieurs pièces à forte tonalité politique, comme *Décadence*, une satire de la vieille aristocratie française par Albert Guinon, et *La Question des Huiles*, une violente charge antigouvernementale de Jean Drault – deux pièces antisémites soutenues par le quotidien *La Libre Parole*³. Début novembre, l'Inspection des théâtres interdit également les représentations de *Ces Messieurs*, une pièce de Georges Ancy dénonçant l'influence nocive des prêtres sur les femmes, alors que le Parlement est sur le point d'adopter une loi contre les congrégations religieuses. Dans la plupart des cas, la censure justifie ces mesures préventives en raison des risques d'agitation et de troubles à l'ordre public⁴. Au même moment, cependant, une interdiction suscite un étonnement général : celle des *Avariés*, la dernière œuvre que le célèbre dramaturge Eugène Brieux vient de consacrer aux ravages de la syphilis, alors qu'elle est en répétition au Théâtre Antoine.

Son directeur n'est pas un inconnu. Influencé par Zola, André Antoine est réputé pour avoir introduit le naturalisme au théâtre. Il s'agit pour lui de rendre « naturel » le jeu des acteurs et de dépouiller le décor de tout artifice jugé inutile, de façon à aborder des thèmes sociaux dans un cadre aussi proche du « réel » que possible. De 1887 à 1894, il a poursuivi cette expérience avant-gardiste à la tête du célèbre Théâtre Libre, un théâtre d'essais privé ne percevant aucune subvention publique et qui n'était donc pas soumis à la censure, ce dont il profita pour mettre en scène des pièces audacieuses, rompant avec les nombreuses mises en scène commerciales de cette période. Sa nouvelle salle, le Théâtre Antoine, créé en 1894, continue à apparaître aux yeux des conservateurs comme une scène « où sont discutés souvent des sujets scabreux ne concernant que les personnes majeures »⁵. Antoine doit désormais faire preuve d'une certaine retenue car cette salle est passée du statut de société privée à celui d'établissement public et il doit donc soumettre ses pièces à l'Inspection des théâtres. Quant à Eugène Brieux, c'est alors l'un des auteurs dramatiques les plus appréciés du public. Spécialiste des pièces sociales consacrées à la défense des faibles et des opprimés, il apparaît aussi comme le principal représentant du théâtre à thèse

² CHARLE CHR., *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 433-436.

³ KRAKOVITCH O., *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906). Inventaire*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2003, p. 83. Sur les discours antijuifs dans les œuvres théâtrales du début du siècle, voir MEYER-PLANTUREUX Ch., *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Complexe, 2005.

⁴ BARON Ph., « La censure théâtrale sous le gouvernement de Waldeck-Rousseau (1899-1902) », in BROCKMEIER P., KAISER G. R. (dir.), *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996, p. 143-154.

⁵ DELILIA A., « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 3 novembre 1901.

dont la vocation est d'utiliser le drame pour livrer une leçon didactique sur des grands problèmes de la société de son temps ⁶.

L'interdiction des *Avariés* surprend d'autant plus que cette œuvre est tout entière dédiée à un sujet médical. Elle relate l'histoire tragique de Georges, un jeune homme contaminé par la syphilis et appelé, pour cette raison, « l'avarié ». Son médecin, qui l'a informé de son infection syphilitique récente, lui a interdit le mariage, mais il choisit d'ignorer cet avertissement et consulte un charlatan. Dès lors, la maladie se répand dans son foyer. Son épouse, leur progéniture et sa nourrice sont tour à tour les victimes innocentes de sa faute. La maladie est ainsi présentée comme un fléau social responsable d'une dégénérescence qualitative de l'espèce, un danger pour la famille et pour la collectivité, ce qui donne à Brioux l'occasion de fustiger l'inaction des pouvoirs publics, incarnés par un député, le père de la mariée, vigoureusement interpellé dans la pièce. Ce n'est pas la première fois que le dramaturge s'attache à un sujet lié à la médecine et à l'hygiène publique. Quelques mois auparavant, en février 1901, il avait fait jouer *Les Remplaçantes*, où il s'en prenait au système des nourrices, responsable, selon lui, de la dépravation morale des paysans et d'une forte mortalité infantile dans les campagnes. La syphilis apparaît cependant comme un sujet bien plus hardi. Son mode de transmission en fait une « maladie honteuse » et elle n'a jamais fait l'objet d'une œuvre théâtrale. Pour beaucoup d'observateurs, l'interdiction prononcée par les inspecteurs des théâtres n'en semble pas moins extrêmement sévère car la pièce n'est pas politique et ne comporte aucune scène susceptible d'être perçue comme « pornographique ».

Une mobilisation contre la censure

Antoine et Brioux décident de réagir en organisant le 11 novembre 1901 une lecture de la pièce devant un public constitué de nombreux invités. Il s'agit de contourner l'interdiction des censeurs grâce au caractère privé d'une soirée durant laquelle Brioux doit lire son œuvre sur scène, ce qui permet de la faire connaître tout en se mettant à l'abri d'une interruption par la police. Cette ruse est mise au service d'une entreprise de publicité de l'événement puisqu'un nombre important d'invitations sont envoyées à « tout ce que Paris compte de notabilités dans les lettres, les arts, la politique et la médecine » ⁷. Il s'agit aussi de prendre le public à témoin de la pureté du contenu de la pièce et de son utilité sociale, tout en amplifiant sa notoriété, déjà établie par de nombreux articles de presse. La lecture des *Avariés* doit enfin être un point d'appui en vue d'une mobilisation contre l'institution de la censure puisque chaque invité reçoit un petit imprimé qu'il doit signer et comportant ces mots : « Nous demandons la liberté du théâtre » ⁸. Avec l'intervention d'un tiers – le public –, le différend à propos de l'interdiction change de statut : de simple divergence à propos du contenu

⁶ SCHEIFLEY W. H., *Brioux and Contemporary French Society*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1917.

⁷ ANTOINE A., *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris, Grasset, 1928, p. 186.

⁸ DES HOUX H., « La liberté du théâtre », *Le Figaro*, 12 novembre 1901. Les premières signatures recueillies, accompagnées parfois de commentaires personnels, sont longuement énumérées dans *L'Eclair*, « Un plébiscite », 13 novembre 1901.

d'une pièce, elle se mue en contestation d'une décision administrative, pour devenir enfin une véritable affaire⁹.

Le déroulement de la soirée du 11 novembre 1901 illustre bien ces différentes étapes, jusqu'à faire de cet événement artistique une manifestation politique. Ce soir-là, le Théâtre Antoine est bondé. Les invitations ont attiré environ 1 500 personnalités triées sur le volet. Parmi elles, des membres éminents de l'Académie française, de nombreux médecins des hôpitaux et de la Faculté de médecine, des célébrités du théâtre et une multitude de journalistes. Lorsque Brioux paraît sur la scène, il prend soin d'assigner un rôle à l'assistance en se défendant d'être un « pornographe » et en affirmant qu'il revient aux spectateurs d'en juger afin de répondre au ministre de l'Instruction publique, dont dépend la censure. Par cette référence liminaire à la prétendue « pornographie » de sa pièce, le dramaturge se choisit lui-même une qualification infamante que les censeurs n'ont pas utilisée, et il peut ainsi en user contre les autorités, se muer à son tour en accusateur en mettant en évidence son caractère inadapté, donc injuste. La lecture des trois actes, servie par une belle éloquence, est accueillie par de vifs applaudissements. Une fois celle-ci achevée, la seconde partie de la soirée évolue vers une forme de réunion publique contre la censure en tant qu'institution. Elle est marquée par les interventions du radical Camille Pelletan et de Charles-Maurice Couyba, rapporteur de la commission du budget à la Chambre des députés, qui s'engage à œuvrer en faveur d'une suppression de l'Inspection des théâtres.

Au fil des prises de parole, on observe bien cette montée en généralité caractéristique des protestations à caractère public, puisque d'un cas particulier on aboutit à une position de principe : si la pièce de Brioux n'est pas immorale, alors la censure, qui l'a injustement interdite, doit disparaître. C'est ce raisonnement qui permet de construire une cause dont l'enjeu est suffisamment large pour recruter de nombreux partisans, quels que soient leurs goûts esthétiques et quoi qu'ils aient pensé de la pièce. Un tel enchaînement logique contribue aussi à structurer l'affaire en deux camps retranchés : d'un côté, les auteurs, les défenseurs de la liberté théâtrale, de l'autre, la censure et les conservateurs qui la soutiennent. Le clivage n'est pas antérieur à la polémique, il en est plutôt le produit, mais il ne saurait occulter l'existence d'interactions et d'espaces de négociations entre les deux parties.

L'Inspection des théâtres : une institution de proximité

Il faut, pour le comprendre, évoquer le fonctionnement de la censure¹⁰, qui ne s'apparente en rien à une institution monolithique et toute-puissante. L'Inspection des théâtres dépend de la Division des beaux-arts du ministère de l'Instruction Publique. Elle se compose de quatre inspecteurs travaillant sous la direction d'un chef de bureau. Lorsqu'un théâtre souhaite monter une nouvelle pièce, il doit, au plus tard quinze jours avant la première représentation, y déposer deux manuscrits. A la

⁹ Sur la notion d'affaire, voir BOLTANSKI L. et CLAVERIE E., « Du monde social en tant que procès », in *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, 2007, p. 395-452.

¹⁰ CAHUET A., *La liberté du théâtre en France et à l'étranger*, Paris, Dujarric, 1902, p. 292.

suite d'un examen et d'une autorisation provisoire, un visa définitif est donné après la répétition générale. Un des deux manuscrits est enfin remis au directeur du théâtre avec une autorisation signée par le directeur des Beaux-Arts au nom du ministre. Ce règlement très codifié doit théoriquement permettre une efficace censure préventive, mais au tournant du siècle, depuis plusieurs années déjà, l'Inspection des théâtres est une institution contestée. Ses opposants fustigent son anachronisme et la considèrent comme moribonde. A partir de l'adoption de la loi de 1881, qui organise la liberté de la presse, elle fait l'objet d'interminables débats à la Chambre des députés, où sa disparition est régulièrement évoquée ¹¹.

Cette incertitude quant à son avenir semble avoir incité ses fonctionnaires à se lancer dans une intense activité et à justifier son existence par un surcroît d'interdictions. Au même moment, l'élévation du nombre des pièces, liée à l'essor d'un théâtre de boulevard bousculant volontiers les conventions morales de l'époque ¹², se traduit par une certaine instabilité de ses procédures de contrôle, qui deviennent moins formelles, moins bureaucratiques. Plusieurs décisions des inspecteurs sont contredites par le ministre et il arrive que l'un d'entre eux autorise une pièce que ses collègues avaient prohibée. Surtout, face à cette charge de travail grandissante ¹³, les censeurs ont tendance à se passer des procès-verbaux et à faire connaître leurs avis oralement. Les gens du théâtre sont donc en contact étroit avec les agents chargés de la censure, d'autant que, de plus en plus, les manuscrits sont transmis en mains propres. Entre les uns et les autres, les relations sont constantes. Ces hommes se connaissent, se fréquentent. Grâce à ce traitement personnalisé, les censeurs sont distingués de l'institution de la censure et perçus comme des membres à part entière de la « société du spectacle » ¹⁴. Ce qu'exprime bien Antoine : « Brieux et moi, nous n'en voulons pas aux censeurs : ils sont délicieux. On est toujours reçu aux Beaux-Arts avec la plus grande politesse et la plus grande courtoisie, et j'aime à aller « tailler une bavette » avec eux ; mais nous en voulons à l'institution : il faut qu'elle disparaisse » ¹⁵. Ces rencontres sont d'autant plus fréquentes que, théoriquement, en cas de réticences des membres de l'Inspection à propos d'une pièce, des arrangements sont possibles. Il arrive fréquemment que les metteurs en scène, en accord avec les inspecteurs, acceptent de modifier ou de supprimer certains passages de leur œuvre, afin d'obtenir une autorisation. Pourtant, Brieux et Antoine ont beau proposer des amendements, l'interdiction pèse sur la totalité de la pièce. C'est son sujet même – la syphilis – qui pose problème.

¹¹ Odile Krakovitch rappelle ainsi que « tous les ans, un membre de la Chambre, le plus souvent de gauche, se levait pour demander en vain la suppression des crédits accordés aux inspecteurs des théâtres (...) dans l'enveloppe attribuée aux Beaux-Arts », *op. cit.*, p. 71-72.

¹² Sur cette tendance, voir SAILLARD D., « Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 93, 2007, p. 15-26.

¹³ Pour la seule année 1900, les quatre censeurs de l'Inspection des théâtres ont dû examiner 9 000 pièces et chansons, qui leur ont été soumises par plus de 161 salles, selon KRAKOVITCH O., *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ Sur cette notion, qui met en lumière les espaces et les groupes sociaux dans le monde du théâtre à cette époque, voir la somme de CHARLE Chr., *Théâtres en capitales*, *op. cit.*

¹⁵ « La censure », *Le Journal*, 15 novembre 1901.

Dans son procès-verbal, Henry Roujon, le directeur des Beaux-Arts, dont dépend l'Inspection des théâtres, motive sa décision en invoquant le « véritable scandale » qu'une représentation soulèverait devant une assistance indifférenciée, nécessairement peu habituée à entendre un discours sur une question pareille : « Réservée à une assemblée d'étudiants, la représentation des *Avariés* serait peut-être d'un effet salutaire ; devant les spectateurs et surtout les spectatrices d'un théâtre régulier, il faudrait s'attendre à de légitimes froissements, s'il était permis d'y produire librement les théories si précises et si détaillées que l'auteur a exposées pendant ces trois actes avec une crudité de langage toute médicale »¹⁶.

Les nuances apportées par le directeur des Beaux-Arts soulignent le caractère peu banal de son verdict, puisqu'il reconnaît les éventuelles vertus éducatives de l'œuvre, tout en anticipant des réactions outrées dans le grand public. La tonalité scientifique de certaines de ses tirades n'est nullement considérée comme une garantie ; bien au contraire, c'est justement le vocabulaire de la médecine qui est en cause, car il fait fi, par sa froide précision, des convenances sociales. La difficulté consiste alors, pour les autorités, à faire valoir cette appréciation atypique dans le contexte d'une intense campagne de presse.

Une controverse sur la censure et l'obscénité des théâtres

La situation est assez rare : le retournement d'accusation dont procède l'affaire des *Avariés* contraint les censeurs à expliciter leur position et à produire un travail discursif visant à clarifier ce qui, pour eux, est inacceptable dans la pièce. L'étude de leurs arguments permet de mettre à l'épreuve ce qu'ils considèrent comme souhaitable ou au contraire intolérable au théâtre. Et c'est précisément parce que la pièce en question est un cas limite, parce qu'elle touche à un non-dit de la sexualité sans pour autant être classée comme pornographique, que cette polémique a pu bousculer les normes et les règles établies.

L'un des moments forts de la polémique est marqué par l'interview que Henry Roujon décide de donner à la presse au lendemain de la soirée lecture au Théâtre Antoine. Il s'en prend à la posture de Brioux auquel il reproche de travestir les faits : « Je pense que la manifestation d'hier est un acte ridicule. Je pense que le procédé de Brioux est au moins discourtois, pour ne pas dire déloyal. N'est-ce pas, en effet, une déloyauté que de faire un appel au public en changeant les données de la cause, en lui demandant de se prononcer sur l'immoralité de l'œuvre et la pornographie de l'auteur, quand il n'a jamais été question de rien de semblable ? ». Embarrassé, il précise qu'il ne remet absolument pas en cause la moralité et la probité intellectuelle de l'auteur. Son argument est tout autre : « J'ai pris l'initiative et je revendique (...) la responsabilité de l'interdiction (...) parce qu'il y a un intérêt ou plutôt une convenance sociale à ce que les maladies secrètes restent secrètes. La génération et l'accouchement, pas plus que la médication de la syphilis, ne sont des matières immorales, mais elles ne sont pas scéniques. Chaque chose à sa place : la scène d'un côté, l'hôpital (...) de l'autre », « la pièce de Brioux est parfaite, mais qu'il la fasse jouer à l'amphithéâtre ! »¹⁷.

¹⁶ Procès-verbal du 29 octobre 1901, AN F21 1336.

¹⁷ « Ce que dit la censure », *Le Matin*, 13 novembre 1901.

Le directeur des Beaux-Arts formule ainsi le principal argument des partisans de la censure de la pièce : un argument fondé sur une discrimination des registres et des espaces. Selon eux, la représentation des maladies vénériennes doit être confinée dans certains lieux et réservée à des supports spécifiques, comme la conférence ou le livre. C'est aussi la position du journaliste catholique Henri des Houx pour qui « les *Avariés* n'ont que faire d'étaler leurs misères à la lumière de la rampe ; leur place est dans le cabinet des spécialistes ». Le contenu de la pièce serait donc moins en cause, que son caractère déplacé. L'obscénité se trouve ainsi définie non pas par ce qui est représenté – la syphilis –, mais par une confusion des genres qui ne peut que susciter le dégoût : « Jusqu'ici les maladies hideuses n'avaient fait partie du domaine d'aucun art, pictural, plastique ou théâtral. Il n'était guère utile de les y annexer, même avec les meilleures intentions du monde. Merci, dame Anastasie. Vous nous épargnez des nausées »¹⁸.

Certains journalistes conservateurs insistent quant à eux sur le caractère impudique de la pièce et n'hésitent pas à défendre la censure au nom de la nécessité de lutter contre la pornographie. Ainsi le critique du quotidien *Le Temps*, qui redoute surtout la profusion d'« images physiques » qu'une représentation ne manquerait pas de produire puisque « les maladies en question se contractent d'une manière plutôt folâtre et il n'est pas possible d'éviter à leur sujet les détails troublants »¹⁹. Le publiciste catholique François Veillot s'indigne, lui, que dans les *Avariés* Brieux ne condamne pas l'adultère²⁰.

Ce reproche d'indécence de la pièce elle-même est cependant peu répandu, car la plupart des critiques doivent reconnaître qu'il n'y a rien de véritablement choquant dans ce drame. Reste alors, pour les défenseurs de la censure, un argument de repli assez classique – celui de la porte ouverte. On le trouve sous la plume du critique du *Figaro* : « En fait, est-il vrai ou non que si une œuvre dramatique consacrée à l'étude que nous présente celle-ci était jouée, outre que la porte serait ouverte à des œuvres analogues qui n'auraient ni la gravité ni la réserve de la première, une partie du public et de la presse crierait au scandale et une autre partie profiterait de l'occasion pour se livrer à la « rigolade » qui est la tendance ordinaire des foules et qui leur fait souligner par de malsains bravos les obscénités et les équivoques trop nombreuses encore dans les chansons des music-halls et même dans certaines pièces de théâtre ? »²¹. La censure apparaît ainsi comme la dernière digue susceptible de contenir la vile satisfaction des instincts populaires. Autoriser les *Avariés* constituerait donc un précédent irréversible et reviendrait à céder face à la marée montante de la débauche.

A mesure que la querelle s'amplifie, les partis-pris des intervenants se font de plus en plus tranchés et il n'est donc guère étonnant que dans le camp adverse, celui des admirateurs de Brieux, on tienne des discours en tout point opposés à ceux de ses détracteurs. Cependant, les manifestations de soutien recueillies par le dramaturge dépassent très largement le microcosme des journalistes et des hommes de lettres de

¹⁸ DES HOUX H., « Le théâtre Dupuytren », *Le Figaro*, 4 novembre 1901.

¹⁹ LARROUMET G., « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 18 novembre 1901.

²⁰ VEILLOT F., *Les prédicateurs de la scène*, Paris, Victor Retaux, 1904, p. 184.

²¹ FOUQUIER H., « Pour la censure », *Le Figaro*, 13 novembre 1901.

la capitale. Dès les premiers jours, Antoine fait état de pétitions signées par des élèves des Beaux-Arts. De nombreux officiers des Armées ont également écrit à Brieux pour lui faire part de leur intérêt pour une pièce qu'ils jugent parfaitement adaptée à une propagande efficace auprès des troupes. L'auteur trouve surtout de précieux alliés dans le monde médical. Professeurs à la Faculté, internes des hôpitaux, vénéréologues, les médecins sont surreprésentés parmi les personnalités qui prennent fait et cause pour sa pièce. Certaines revues professionnelles s'en font largement l'écho comme *La Chronique médicale*, qui reproduit de longs plaidoyers rédigés au nom du bien-être de l'humanité et de la science. C'est, par exemple, la position du docteur Barthélemy, médecin de la prison pour prostituées de Saint-Lazare, qui loue l'efficacité qu'auraient eue les *Avariés* pour avertir l'opinion des dangers de la syphilis, car selon lui « seule la conférence, la pièce de théâtre, en un mot, le verbe, attire les foules et les émeut ». Il poursuit : « ce que la pièce de Brieux aurait eu d'excellent, c'est qu'elle aurait instruit bien des ignorants, révélé la gravité du mal à bien des inconscients », et le médecin de fustiger le silence et les antiques préjugés entretenus à l'endroit des maladies vénériennes²². Si quelques praticiens sont plus circonspects sur l'utilité réelle du drame, Brieux peut aussi trouver un appui décisif en la personne d'Alfred Fournier. Premier titulaire de la chaire des maladies cutanées et syphilitiques à l'hôpital Saint-Louis, ce dernier est communément présenté comme le syphiligraphie le plus connu de son temps, dont la renommée a dépassé largement les frontières de l'Hexagone. Pour lui, loin d'être pornographique ou obscène, la pièce est un outil efficace pour alerter l'opinion, moraliser les comportements et, en fin de compte, assurer la sauvegarde de la cellule familiale.

Cette prise de position dérive des liens qui unissent Alfred Fournier et le dramaturge. Le sujet choisi par Brieux pour sa pièce découle en effet de son adhésion à une nouvelle association de lutte contre la syphilis dont les statuts ont été déposés par Fournier en mars 1901 : la Société de prophylaxie sanitaire et morale. Cette véritable « ligue contre la syphilis » est parvenue à mobiliser de nombreux praticiens et réformateurs sociaux, qui ont pour but de peser sur les politiques d'éducation et de santé publique afin que des mesures énergiques soient prises contre le péril vénérien²³. Eugène Brieux en est devenu un membre actif dès le mois de juillet 1901. Il est un des rares hommes de lettres à participer à ses réunions, n'hésitant pas à faire valoir son avis dans les discussions des spécialistes. Et c'est dans leurs travaux qu'il a trouvé toute la documentation nécessaire pour écrire sa pièce. Il s'est plus particulièrement inspiré de deux traités assez connus qu'Alfred Fournier et le docteur Cazalis, tout deux membres de la Société, ont consacrés aux liens entre syphilis et mariage²⁴. Et Brieux ne se prive pas de leur rendre hommage : « Je n'ai été en somme qu'un commis-voyageur, plus ou moins heureux, plus ou moins écouté, des

²² *La Chronique médicale*, 22, 15 novembre 1901, p. 708.

²³ CORBIN A., *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 390-400.

²⁴ FOURNIER A., *Syphilis et mariage. Leçons professées à l'hôpital Saint-Louis*, Paris, Masson, 1880 ; CAZALIS H., *La Science et le mariage. Etude médicale*, Paris, Doin, 1900. Sur cette question, voir HARSIN J., « Syphilis, Wives, and Physicians : Medical Ethics and the Family in Late-Nineteenth-Century France », *French Historical Studies*, 16, 1989, p. 72-95.

idées que votre talent vous a démontré vraies, que la science considère comme des vérités acquises et que notre Société s'est donné pour mission de faire connaître »²⁵. Dans le contexte de la polémique, il utilise cette ligne de défense qui consiste à montrer que les *Avariés* ne sont que la mise en intrigue d'écrits tout à fait sérieux produits par d'éminents scientifiques.

La revendication de son appartenance à la Société de prophylaxie sanitaire et morale apparaît d'autant plus habile que certains militants antipornographes en sont eux aussi des membres actifs. C'est le cas du célèbre René Bérenger, sénateur inamovible de la Drôme, philanthrope auteur de nombreuses lois et chantre de l'ordre moral²⁶. Surnommé le « Père la pudeur », il est surtout le fondateur de la Ligue contre la licence des rues à la tête de laquelle il a mené d'innombrables campagnes contre l'immoralité des théâtres, et notamment contre le Théâtre libre d'Antoine. Or, René Bérenger est aussi, en 1901, vice-président de la Société de prophylaxie sanitaire et morale. Si Brioux peut compter sur la neutralité de ce pourfendeur de la pornographie, c'est le signe que, dans cette dispute, les moralistes cèdent le pas devant les médecins et les tenants de l'hygiène sexuelle.

La tonalité scientifique de la pièce suscite néanmoins des réserves chez les gens de lettres. La plupart des critiques et écrivains ont beau réclamer la liberté du théâtre, ils se plaisent à remarquer la formidable prime que représente une interdiction pour une pièce aussi fade et rébarbative. Que ce soit Rémy de Gourmont, Catulle Mendès ou Octave Mirbeau, ils s'en prennent à la lourdeur du style et au caractère stéréotypé de personnages mis au service exclusif d'un message en forme de sermon laïque²⁷. Se dessinent ainsi les contours d'un troisième groupe qui s'intercale entre les hygiénistes alliés à Brioux et les partisans de l'interdiction, souvent catholiques : celui des littéraires, qui disqualifient la valeur de la pièce tout en rappelant leur opposition de principe à la censure. Pour le public, cependant, le contenu de la pièce importe peu. Si elle rencontre le succès, elle le doit bien davantage au sujet qu'elle aborde, et même à son titre.

La vogue des *Avariés*

La mise en scène du thème de la syphilis constitue une brèche importante dans le spectre des sujets autorisés et les conventions bourgeoises de l'époque. Situé à mi-chemin entre l'érotisme et la médecine, il est à la fois un motif d'angoisse et une source d'intense curiosité pour un public citadin avide de savoirs et de divertissements ayant trait à la sexualité. Le retentissement de la pièce tient en grande partie à sa position dans cet entre-deux, qui lui permet, au prix d'une controverse, de combler un vide et d'occuper une place inédite dans l'univers moral des contemporains. De ce point de vue, la pièce de Brioux subvertit moins les représentations admises qu'elle ne s'y adapte pour les remodeler. L'ambiguïté de son étiquetage transparaît dans le discours

²⁵ *Bulletin de la Société française de prophylaxie sanitaire et morale*, séance du 10 mars 1902, p. 98.

²⁶ Sur René Bérenger, voir STORA-LAMARRE A., *L'enfer de la III^e République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1990.

²⁷ MENDES C., « La lecture des « Avariés » », *Le Journal*, 13 novembre 1901 ; MIRBEAU O., « « Ces Messieurs » et la censure », *Le Journal*, 24 novembre 1901.

de ses détracteurs, qui peuvent aussi bien invoquer son moralisme que son obscénité, mais elle se manifeste aussi dans les commentaires entretenus par son titre, *Les Avariés*, qui permet une euphémisation efficace des maladies sexuelles. De fait, l'intitulé du spectacle est loin d'être un détail. Les compagnies de théâtre recourent souvent aux effets d'annonce pour attirer les foules. Pour les ligues antipornographiques, la crudité des termes figurant sur leurs affiches colorées est une raison suffisante pour légitimer la censure²⁸. Pour Remy de Gourmont, celui de Brieux, plutôt énigmatique, illustre le compromis auquel l'auteur a dû consentir : « Un médecin traitant ce sujet appelle son mémoire : *les Syphilitiques* ; le littérateur soumis à une morale verbale différente est forcé d'user d'un adoucissement. *Les Avariés*, cela voulait dire pour moi, avant toute explication, les fatigués, les malingres, les « vannés ». L'auteur avait si bien conscience de « l'immoralité » de son sujet qu'il l'avait tenu caché jusqu'au dernier moment, reconnaissant ainsi les droits de cette hypocrisie sociale dont il devait être la victime »²⁹. Le néologisme apparaît comme un cache-sexe permettant de diffuser la thématique du péril vénérien et de donner une nouvelle visibilité aux maladies honteuses : comme le signale Alain Corbin, en fournissant à la bourgeoisie le terme d'« avariés », la pièce de Brieux « a permis à la bonne société de s'entretenir du fléau aussi ouvertement que de l'alcoolisme ou que de la tuberculose »³⁰. Grâce à ce détour lexical, qui fait écho aux préoccupations eugénistes de l'époque, l'évocation de la syphilis n'est plus confinée au cabinet du médecin ou aux discussions des spécialistes. La maladie accède à l'espace public. Ce dont se désole le journaliste du *Figaro*, pour qui ce mot demeure imprononçable : « Le joli vocable à sonorité grecque qui signifie une si vilaine chose siffle dans toutes les bouches et coule de toutes les plumes. La mode est là. C'est l'événement du jour »³¹.

Dès lors, si la dénomination scientifique de la pathologie obtient ainsi droit de cité, les ouvrages destinés au grand public reprennent volontiers les mots de Brieux : « l'avarie », qui évoque un dommage provisoire, que l'on peut atténuer par des soins précoces ; et le pluriel « avariés », qui indique le risque d'une altération qualitative de l'espèce. On assiste ainsi à une multiplication d'écrits romanesques et médicaux, de parodies dont les titres reprennent ces termes³². Dans les semaines qui suivent son interdiction, la pièce elle-même est publiée par Stock dans une édition populaire à bas prix grâce à une souscription lancée par l'auteur et devient un best-seller. Plusieurs versions romancées sont également commercialisées. Cette floraison éditoriale s'inscrit dans la vogue des publications frivoles de la Belle Époque, mais

²⁸ PAICHELER A., *Essor et faillite d'une entreprise moraliste : la croisade antipornographique entre deux siècles (« Belle époque » – « Années folles »)*, Mémoire de l'IEP de Paris, 1997, p. 85.

²⁹ GOURMONT R., *Epilogues. Réflexions sur la vie, 1899-1901*, deuxième série, Paris, Mercure de France, 1904, p. 325.

³⁰ CORBIN A., *op. cit.*, p. 397.

³¹ DES HOUX H., « Les libertés nécessaires », *Le Figaro*, 14 novembre 1901.

³² MONNET L.-E., *Conseils aux « avariés »*, Paris, Vigot Frères, 1902 ; MIREUR, *L'Avarie, origine, symptômes, contagion, traitement, prophylaxie*, Paris, Stock, 1906. Voir aussi la pièce de BASTIA J. et CHAMBOT P., *Tous avariés : parodie des Avariés de Brieux en 1 acte et 2 tableaux*, Paris, Chavat et Girier, 1903.

elle bénéficie également d'un goût inédit du public pour les traités d'éducation et d'hygiène dans lesquels on peut trouver des informations sur la sexualité et les méthodes contraceptives³³. La pièce de Brioux apparaît comme novatrice en ce qu'elle participe de l'émergence d'une nouvelle formule littéraire : le récit de mœurs à vocation éducative, qui sera par la suite un support privilégié des grandes campagnes de propagande sanitaire.

Les premières représentations

Le 6 mars 1902, trois mois après l'interdiction de la pièce, celle-ci est montée pour la première fois au Théâtre du Gymnase de Liège. La Belgique apparaît alors comme un espace de liberté pour la création théâtrale, puisque la censure préventive y est inexistante³⁴. En outre, la proximité tant linguistique que géographique de la cité liégeoise permet de contourner l'interdiction française tout en bénéficiant de comptes rendus dans la presse parisienne, les journalistes étant disposés à faire le déplacement. Pour l'occasion, la place de la gare de Liège a été ornée d'immenses affiches de réclame, sur lesquelles est annoncée en lettres rouges la présence de l'auteur, avec un avertissement : « La Direction croit faire œuvre utile en soumettant à l'appréciation du public liégeois l'œuvre puissante de Brioux, dont la thèse, toute de moralité, fut incomprise des législateurs français. Elle ne contient aucun sujet de scandale, aucun spectacle répugnant, et peut être entendue par tout le monde, si l'on croit que les femmes n'ont pas absolument besoin d'être sottes ou ignorantes pour être vertueuses ». Le soir même, les 1 200 sièges du Théâtre du Gymnase sont occupés par un public enthousiaste et en partie féminin, dont l'envoyé spécial du *Matin* note la distinction et la tenue : « Je regarde la physionomie des dames – quelques-unes jolies et élégantes – elles ne paraissent nullement choquées et elles semblent écouter avec beaucoup d'intérêt »³⁵. La fin de la représentation est accueillie par de vifs applaudissements de la salle, qui acclame Brioux et fustige la « censure française ». C'est également un triomphe le lendemain, lorsqu'une demi-douzaine de représentations débute au Théâtre du Parc de Bruxelles, où, en raison de l'affluence, 500 personnes se sont vu refuser l'entrée. En dépit de ces succès belges, cependant, les autorités françaises ne désarment pas, et il faut attendre le 22 février 1905 pour que l'interdiction soit levée et que le Théâtre Antoine puisse enfin monter les *Avariés*, inaugurant ainsi une longue série de représentations à Paris et en province, qui vont attirer de très nombreux spectateurs.

Sa réception par le public n'en est pas moins difficile à appréhender. L'enjeu est important, car la disqualification d'une œuvre comme « pornographique » s'appuie souvent moins sur ses qualités propres, que sur sa prétendue capacité à suggérer des idées ou des images indécentes à son public. Les détracteurs des *Avariés* n'ont jamais

³³ Voir RONSIN Fr., *La grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, 1980.

³⁴ Une loi de 1836 permet au collège des bourgmestre et échevins de chaque municipalité d'interdire une représentation pour assurer le maintien de la tranquillité publique, mais elle n'est guère appliquée, voir CAHUET A., *op. cit.*, p. 322-323.

³⁵ LEMONNIER A., « Les « Avariés ». M. Brioux joué en Belgique », *Le Matin*, 8 mars 1902.

pu mettre en cause une incitation à la débauche, mais son pouvoir de suggestion n'en a pas moins inquiété, notamment au point de vue médical. Certains praticiens ont ainsi mis en garde contre les effets de sa rhétorique exagérément alarmiste, qui, auprès de certains malades hypocondriaques, pouvait être, selon eux, contre-productive³⁶. Beuve, le comédien qui, maintes fois, a interprété le rôle du médecin, était chaque soir attendu par des spectateurs désireux de lui demander des conseils à propos des maladies vénériennes³⁷, ce qui confirme la forte impression que pouvait exercer la pièce sur le public et explique, en partie, son immense succès. Brioux ne tarde d'ailleurs pas à faire des émules. Inspirés par cet emballement du public, plusieurs auteurs tentent d'exploiter le filon du « théâtre antivénérien », comme le docteur Espé de Metz, qui, en 1906, met en scène *Plus Fort que le mal*, une pièce en 4 actes ayant pour personnage principal un médecin dont la fille a épousé un syphilitique. L'année suivante, les soirées populaires de l'Eden Saint-Denis proposent *l'Immolée*, un drame sur un cas de stérilité lié à la maladie. La célébrité des *Avariés* ne suffit pourtant pas à assurer la pérennité d'un nouveau genre. Ces soirées spéciales demeurent confidentielles, mais elles montrent à quel point l'affaiblissement de la censure a contribué à l'avènement d'un discours sur les maladies vénériennes dans la sphère publique.

La disparition d'Anastasia

Avant même qu'elle ne soit autorisée, la pièce de Brioux a déclenché un important débat sur la censure des théâtres à la Chambre des députés, où Charles-Maurice Couyba propose la suppression de ses crédits pour l'année 1902. Pour atteindre leur objectif, les adversaires de la censure interviennent à plusieurs reprises pour opposer la noblesse de l'art dramatique aux autres établissements de spectacle, cabarets et cafés-concerts, assimilés à des lieux de débauche. L'interdiction de la pièce de Brioux est ainsi présentée comme la preuve de l'incompétence des censeurs, disposés à prohiber une pièce tout à fait morale, mais incapables de réprimer les spectacles et chansons « pornographiques » qui s'y produisent. L'intervention de Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique, parvient néanmoins à sauver l'Inspection des théâtres. Affirmant que « le pouvoir d'offense du théâtre est infiniment plus considérable que celui du livre », il insiste sur le fait que « le gouvernement d'aujourd'hui est obligé de faire comme tous les gouvernements qui l'ont précédé », car, selon lui, la censure est un « mal nécessaire ». Le maintien de ses crédits est finalement adopté à une large majorité³⁸. Ce résultat ne fait cependant pas illusion. La plupart des commentateurs s'accordent pour présenter la censure comme une institution archaïque dont les jours sont comptés. Le 17 novembre 1904, une majorité de députés décide d'amputer le budget des Beaux-Arts de 4 000 francs, ce qui correspond au salaire d'un censeur³⁹.

³⁶ ROY P., « La préoccupation hypocondriaque de la paralysie générale chez les syphilitiques », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1905, p. 229-238.

³⁷ Son témoignage est rapporté par GALTIER-BOISSIÈRE J., *Journal 1940-1950*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 776.

³⁸ *Journal officiel*, séance du 4 mars 1902, p. 1121-1122.

³⁹ HEMMINGS FR. W. J., *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 224.

Mais c'est à la faveur d'un changement gouvernemental que le coup de grâce lui est porté. En janvier 1905, le radical Henri Dujardin-Beaumetz, député de l'Aude, est nommé sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts dans le nouveau gouvernement dirigé par Maurice Rouvier. Cette nomination doit sceller le sort de l'Inspection des théâtres, puisque l'homme est un adversaire résolu de la censure. L'autorisation des *Avariés* ne lui est probablement pas étrangère. Une fois en poste, Dujardin-Beaumetz s'engage à proposer dans les plus brefs délais un projet de loi mettant fin à la censure. Si l'initiative finit par aboutir, c'est en privilégiant une fois encore la voie budgétaire. La loi de finances du 17 avril 1906 supprime le traitement de tous les censeurs, donc les censeurs eux-mêmes. Cela ne signifie pas pour autant la disparition de la censure théâtrale. Elle subsiste en droit et les maires conservent leurs prérogatives en la matière. C'est donc désormais à l'échelle des municipalités que les ligues antipornographiques vont tenter d'obtenir des interdictions⁴⁰. Mais elles ne s'en prennent pas à la pièce de Brieux qui, à la veille du premier conflit mondial, fait de plus en plus parler d'elle à l'étranger.

Un succès international

L'affaire suscitée par l'interdiction des *Avariés* a non seulement pesé dans la suppression de la censure théâtrale française, mais elle a aussi assuré à cette œuvre un succès extraordinaire dans les pays industrialisés, où elle est rapidement devenue une pièce maîtresse des grandes campagnes de santé publique. Elle fait notamment l'objet d'un véritable engouement aux Etats-Unis, où elle est traduite sous le titre de *Damaged Goods* par John Pollock en 1913⁴¹. En mars, les premières représentations se déroulent au Fulton Theatre de New York sous les auspices de la *Medical Review of Reviews*, une fondation philanthropique créée en 1905 à la suite de l'interdiction d'une pièce de George Bernard Shaw. Elle est parvenue à collecter 11 000 dollars de dons afin que la pièce de Brieux puisse être jouée sans risque de connaître le même sort, alors que les pièces abordant des thèmes liés à la sexualité étaient systématiquement tenues à l'écart de Broadway. La pièce bénéficie de soutiens de poids dans la bonne société et les milieux réformateurs. Elle est d'emblée perçue par les autorités comme un formidable outil de propagande en faveur de l'hygiène sexuelle et de la lutte contre les maladies vénériennes. Une représentation de commande est même rapidement organisée à Washington pour le président Wilson, son administration, le Congrès, des membres de la Cour suprême et des diplomates. Les médecins et les responsables politiques ne sont pas les seuls à percevoir le potentiel de la pièce. Elle rencontre aussi l'assentiment des pasteurs les plus en vue et le mouvement abolitionniste y voit une contribution décisive au combat mené contre la prostitution. Quant à la Maison blanche,

⁴⁰ La suppression de la censure constituait l'un des vœux émis par le Congrès national contre la pornographie de 1905, car les militants antipornographes l'accusent d'être impuissante face à la profusion des pièces immorales et privilégient l'action individuelle, voir PAICHELER A., *op. cit.*, p. 99.

⁴¹ Sur la réception américaine de la pièce, voir BRANDT A. M., *No Magic Bullet. A Social History of Venereal Disease in the United States since 1880*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 47-49 ; JOHNSON K. N., *Sisters in Sin. Brothel Drama in America, 1900-1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 165-182.

elle décide d'en faire le vecteur privilégié de son effort d'éducation à destination des troupes de l'US Army. La presse populaire américaine se fait alors largement l'écho du succès rencontré par la pièce et de l'émergence d'un nouveau discours sur les questions sexuelles. Aux Etats-Unis comme en France, c'est la première fois que la syphilis est ouvertement évoquée dans une œuvre destinée au grand public. Une version romancée due à l'écrivain Upton Sinclair accède rapidement au statut de best seller. Et Brioux est célébré pour avoir brisé la « conspiration du silence » qui étouffait toute prise de parole sur le sexe. On assiste à une prolifération d'écrits consacrés à des problèmes qui étaient auparavant tus. Cet effet libérateur ne doit cependant pas occulter le caractère ambivalent des *Avariés* : la pièce donne le sentiment de briser des tabous tout en faisant la promotion d'une sexualité saine et reproductive, dans le cadre du mariage, afin de préserver l'intégrité de la cellule familiale et, au bout du compte, comme le suggère le titre anglais, d'assurer la prospérité de la nation. On comprend dès lors que la fortune des *Avariés* se soit étendue à l'échelle internationale au moment où, avec la Grande Guerre, les autorités des nations belligérantes s'inquiètent de la bonne santé des combattants et des civils. Dès 1910, la Société allemande de lutte contre les maladies vénériennes finance une tournée de la pièce dans les principales villes du Reich et, en 1914, le ministre de la Guerre autrichien organise des représentations dans toutes les écoles militaires de l'Empire austro-hongrois⁴². Du côté des forces alliées, en 1917, le Département de la guerre des Etats-Unis demande à Richard Bennett, producteur de *Damaged Goods* et interprète de George (« l'avarié ») sur la scène, de faire une série de conférences sur le sol français afin de sensibiliser les soldats des régiments envoyés sur place. Il emmène avec lui des copies du film qu'il a tiré de la pièce, dont les droits sont détenus par la puissante *Mutual Film Corporation*, pour des projections éducatives qui, dès lors, tendent à se substituer aux représentations théâtrales.

Conclusion

La polémique née de l'interdiction des *Avariés* a montré l'incapacité de l'Inspection des théâtres à proposer une qualification claire et univoque d'une pièce qui a pu être jugée obscène par certains moralistes avant d'accéder au statut d'œuvre d'utilité publique. En mettant à jour un certain flottement dans la définition même de l'obscénité, la pièce a remis en cause la validité des classifications de la censure théâtrale et c'est à ce titre qu'elle a grandement contribué à sa disparition en France.

Cependant, au cours de sa diffusion internationale, l'œuvre a été l'objet d'un encadrement croissant de la part d'acteurs qui en ont modifié les usages. Après que l'Etat français a renoncé à son pouvoir de prohibition, dans plusieurs pays, les autorités se sont saisies d'une mise en scène de la sexualité qui, pour être socialement utile, devait être destinée à des publics choisis et accompagnée de conférences de spécialistes. De l'interdiction des représentations d'Antoine aux débuts du cinéma éducateur, le succès des *Avariés* illustre ainsi le développement de campagnes de

⁴² SAUERTEIG L., *Krankheit, Sexualität, Gesellschaft. Geschlechtskrankheiten und Gesundheitspolitik in Deutschland im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Franz Steiner, 1999, p. 214-216 ; QUETEL Cl., *Le mal de Naples. Histoire de la syphilis*, Paris, Seghers, 1986, p. 197.

santé publique mobilisant les méthodes de communication les plus modernes dans la lutte contre les maladies vénériennes. Au lendemain de la Grande Guerre, l'œuvre d'Eugène Brieux apparaît toujours comme une pièce à succès dans le répertoire de nombreuses scènes en Amérique du Nord et en Europe, mais elle n'appartient déjà plus tout à fait au champ de l'art dramatique. Elle fait figure de modèle précurseur pour un grand nombre de productions liées à l'essor de la propagande sanitaire durant la période de l'entre-deux-guerres.

Des profits illégitimes

Classification pornographique et régulations marchandes dans la France des années soixante-dix

Mathieu TRACHMAN

Introduction

« Avec le succès des deux « Nuits du sexe » organisées à l'Olympic par Frédéric Mitterrand, puis l'excellente première semaine (1 673 entrées dans 6 salles de petite capacité) de *l'Anthologie du plaisir* distribué par LusoFrance, le « hard sex » vient de réussir son entrée officielle dans le spectacle cinématographique. Avec un temps de retard, notons-le, sur le spectacle théâtral ou les « life shows » qui se pratiquent librement depuis plusieurs mois. La libéralisation de la censure annoncée par Michel Guy entre ainsi dans les faits. On peut souligner que la contrepartie de cette libéralisation, à savoir un effort de discrétion dans la publicité et l'affichage, semble avoir été spontanément appliquée par les distributeurs et les exploitants » (« Le « hard » est arrivé », *Le Film français*, 1578, 2 mai 1975).

L'arrivée au pouvoir de V. Giscard d'Estaing en 1974 est le début d'une période qui se veut « libérale » : en matière de cinéma, le secrétaire d'Etat à la culture, Michel Guy, affirme une volonté de rompre avec la censure et de permettre à chacun de voir des films « sexy » ; en 1975, il permet la diffusion de films que la revue *Le Film français*, comme d'autres, qualifie de « hard » : pendant quelques mois, l'interdiction totale de ces films est levée, seule subsiste l'interdiction aux mineurs. Votée à la fin de l'année 1975, la « loi X » met fin à cette courte période et propose dans le cadre de la loi de finances de 1976 une réglementation pour la diffusion des films pornographiques, qui sera appliquée l'année suivante. Cette réglementation passe par une régulation marchande de la diffusion des films qualifiés de pornographiques, une taxation plus élevée, et la mise en place, au sein du Centre national de la cinématographie, d'une nouvelle catégorie de films : les films « pornographiques ou d'incitation à la violence », bientôt appelé « classement X ». L'année 1975 constitue

donc pour les films pornographiques une parenthèse entre une période de clandestinité et l'application d'un régime juridique encore en vigueur aujourd'hui.

Ce qui est défini dans ce travail législatif comme « pornographique » renvoie à un ensemble de films qui représentent des rapports sexuels et qui transgressent une morale sexuelle : il s'agit d'une mesure de police qui se donne pour but de préserver la moralité publique. Les représentations de la sexualité qualifiées de pornographique s'inscrivent dans une histoire longue, qui débute au dix-huitième siècle¹. La censure dont elles font l'objet depuis leur apparition apparaît en 1975 plus délicate : dans un contexte libéral qui met au premier plan la liberté de commerce la pornographie, comme industrie et comme ensemble d'images potentiellement dangereuses, pose des problèmes nouveaux. A la fin de l'année 1975 en France, deux questions se posent, qui ne sont pas nécessairement nouvelles, mais dont les termes sont spécifiques : celle de la diffusion de représentations de la sexualité dans un contexte libéral ; celle du marché de la pornographie. Dans le cadre d'un gouvernement qui valorise la liberté d'entreprendre et la régulation par les marchés, comment l'Etat peut-il s'opposer au développement d'une entreprise en écartant une censure morale ? La question de la pornographie rejoint celle de l'intervention politique qui se situe entre la valorisation de l'autorégulation des marchés et la défense de la sécurité de la population². Alors qu'à partir du dix-huitième siècle, la pornographie est souvent conçue comme une entreprise politique de critique et de dénigrement des puissances établies dont l'objectif n'est pas nécessairement le profit³, la mise en marché pose la question des représentations de la sexualité de manière neuve : cette mise en marché ne se réduit pas à une marchandisation de la sexualité, mais doit être comprise dans le double cadre d'une histoire de la sexualité comme pratiques sexuelles, identités, désirs⁴ et d'une évolution des pratiques marchandes des pornographes⁵.

L'enjeu de cette classification et de cette régulation est la définition de la pornographie. Celle-ci n'est pas un phénomène qui préexiste à cette classification

¹ HUNT L. (éd.), *The invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993.

² FOUCAULT M., *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004.

³ DARNTON R., *Edition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1991 ; MCCALMAN I., *Radical underworld. Prophets, revolutionaries and pornographers in London, 1795-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 ; STORALAMARRE A., *L'enfer de la III^e République. Censeurs et pornographes, 1870-1914*, Paris, Imago, 1989 ; DEAN C. J., *The frail social body. Pornography, homosexuality and other fantasies in interwar France*, Berkeley, University of California Press, 2000.

⁴ FOUCAULT M., *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, I, Paris, Gallimard, 1976 ; DAVIDSON A. I., *L'émergence de la sexualité. Epistémologie historique et formation des concepts*, Paris, Albin Michel, 2005.

⁵ V. Zelizer montre, à propos du marché aux enfants dans l'Amérique de la fin du XIX^e siècle, comment le développement d'un marché est imbriqué dans un ensemble d'évaluations des personnes et des choses qui limite et rend possibles les échanges marchands. Voir ZELIZER V. A., *Pricing the priceless child. The changing social value of children*, New York, Basic Books, 1985 ; « Repenser le marché. La construction sociale du « marché aux bébés » aux États-Unis, 1870-1970 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 94/1, 1992, p. 3-26.

et à ses régulations, mais elle est produite par celle-ci, au travers des pratiques de différents acteurs, en premier lieu l'Etat et les pornographes eux-mêmes. La question de la définition de la pornographie est souvent posée sous la forme d'une alternative entre la transparence des représentations pornographiques⁶ et l'arbitraire des classifications pornographiques, qui regroupe des œuvres ayant pour seul point commun la remise en cause d'une morale dominante⁷. S'il y a bien une constitution historique de la pornographie, et si celle-ci résulte du geste d'exclusion d'un pouvoir préservant la moralité publique, il me semble qu'elle n'est pas pour autant une catégorie vide, mais le produit de procédures sociales d'enregistrement et de codage et de procédures cognitives de mise en forme qui assurent sa stabilité⁸. La question n'est pas de se demander si la pornographie « existe réellement », mais de prendre en compte le travail historique de définition et de classification que supposent la catégorie de pornographie et l'organisation de la production pornographique elle-même pour comprendre ce qui donne sa stabilité à la pornographie aujourd'hui. A quel moment la pornographie fait-elle problème, et pourquoi ? En 1975 en France, la question de la pornographie est indissociable d'une volonté politique de libéralisation, du refus d'intégrer cette production dans le cinéma comme entreprise artistique, et d'une évolution des représentations et des conceptions de la sexualité.

**« Un ras-le-bol de gens tout à fait libéraux » :
la menace pornographique et les ambivalences du libéralisme**

Lorsqu'il intervient devant l'Assemblée nationale en novembre 1975, Michel Guy distingue deux approches de la pornographie, l'une morale, l'autre économique.

« Autant je crois que chaque adulte doit être libre d'entrer dans une salle de cinéma pour se faire de lui-même une opinion sur le film projeté, quel qu'il soit, autant l'agression permanente qui se manifeste dans les rues est inadmissible. Il s'agit ici, je l'ai souvent souligné, de deux faces d'un même problème de liberté : la liberté de voir, mais aussi celle de ne pas voir, qu'il est aussi important de préserver. Telle est ma position dans le domaine de la pornographie. Elle est bien moins tolérante vis-à-vis de la violence, dont le redoutable effet d'exemplarité est démontré. C'est la raison pour laquelle, depuis que je suis secrétaire d'Etat, j'ai toujours, sans exception, suivi les avis de la commission compétente lorsqu'elle se prononçait pour une interdiction au mineur ; j'ai toujours, sans exception, entériné ses propositions d'interdiction totale lorsqu'elles étaient motivées par la violence. En revanche, j'ai écarté les propositions d'interdiction en matière pornographique pour une simple raison : les critères en ce domaine sont toujours contestables et contestés, et si je demande où commence

⁶ Par exemple, LEVINSON J., « Erotic art and pornographic pictures », *Philosophy and Literature*, 29, 2005, p. 228-240. L'argument de J. Levinson est de différencier les objectifs de l'érotisme et de la pornographie : le premier a une opacité qui suscite une émotion esthétique, la seconde se caractérise par une transparence qui a pour fonction de susciter l'excitation du spectateur.

⁷ Voir KENDRICK W., *The secret museum. Pornography in modern culture*, New York, Penguin Books, 1988.

⁸ Cette perspective, où le travail d'objectivation est central, est celle que A. Desrosières adopte dans son histoire de la raison statistique. Voir DESROSIÈRES A., *La politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, La découverte/Poche, 2000, p. 20-21 notamment.

l'obligation d'interdire, je risque fort d'obtenir autant d'avis qu'il y a de personnes interrogées.

Un second problème s'est posé, de tout autre nature, qui appelle donc des solutions différentes que celles que je viens d'évoquer. Compte tenu du faible coût des films pornographiques, nous avons constaté un développement très rapide de cette production et de sa diffusion. Dès lors, il devient financièrement difficile pour un créateur de réaliser des films qui ne soient pas pornographiques. Quant au spectateur, il perd toute liberté de choix. Pour des raisons économiques cette fois, nous enregistrons une double atteinte à la liberté, à celle des créateurs et à celle des spectateurs.

Il est donc indispensable de rééquilibrer les conditions économiques de production et d'exploitation : la taxation que vous avez votée, mesdames, messieurs, est une première mesure en ce sens, la suppression pour cette forme de cinéma de l'aide automatique en est une seconde. La spécialisation des salles complète le dispositif »⁹.

Ce discours intervient après une série d'événements qui ont marqué l'année 1975. Après son arrivée à la tête du secrétariat d'Etat à la Culture en 1974, Michel Guy décide de ne pas suivre les propositions d'interdiction de la Commission de contrôle du CNC à propos de films jugés inadmissibles. Les films pornographiques, achetés à l'étranger par des distributeurs ou produits en France, arrivent donc sur les écrans de cinéma français. Rapidement, ils sont considérés comme un problème par une partie de la population, ce dont se fait l'écho le directeur de cabinet de Michel Guy :

« Les pouvoirs publics n'avaient pas cette fois affaire seulement au maire de Tours ou aux protestations des ligues de vertus ou des associations familiales catholiques mais ils devaient affronter un « ras-le-bol » de gens tout à fait libéraux, désolés que la libéralisation de la censure annoncée par Valéry Giscard d'Estaing un an plus tôt ait entraîné cet effet pervers sur la production et la diffusion cinématographique »¹⁰.

Dans son discours, Michel Guy se fait l'écho de ce « ras-le-bol », en insistant sur l'invasion des films pornographiques ressentie par des individus qui sont présentés comme libéraux, à l'opposé de Jean Royer, maire de Tours et figure de l'intolérance réactionnaire, qui voulait supprimer les cinémas pornographiques de sa ville. Mais il défend également sa décision, en avançant deux points : s'il est prouvé que les films violents ont des effets néfastes sur la société, ce n'est pas le cas des films pornographiques, qui doivent être dès lors tolérés. D'autre part, les critères de la pornographie sont introuvables, et essayer de produire de tels critères ne pourrait que susciter des débats sans fin.

Pendant, la régulation de la pornographie semble bien nécessaire, mais pour une raison qui ne relève pas de la morale sexuelle mais de la liberté marchande. La libéralisation annoncée par V. Giscard d'Estaing et le gouvernement libéral dans lequel se situe Michel Guy rend délicate une censure de la pornographie. Mais l'ouverture menée tout au long de l'année 1975 peut être comprise comme un moment

⁹ Michel Guy, *Compte rendu des discussions de l'Assemblée nationale – séance du 3 novembre 1975. Discussion pour la loi des finances de 1976, budget de la culture.*

¹⁰ Gérard Montassier, 5 décembre 2002, cité in DARDY-CRETIN M., *Michel Guy. Secrétaire d'Etat à la culture, 1974-1976. Un innovateur méconnu*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, Travaux et documents 22, 2007, p. 135.

d'expérimentation, qui va rendre possible après coup l'intervention politique : celle-ci ne s'appuie pas sur la morale sexuelle, mais sur le danger que fait courir l'industrie pornographique au cinéma, et sur le danger qu'il constitue pour chacun. Tout d'abord, si leur valeur d'exemplarité n'est pas prouvée, les films pornographiques et leurs affiches constituent bien une « agression » : la liberté du marché est subordonnée à la sécurité d'une population menacée par les images pornographiques, qui va constituer le lieu propre de l'action politique. Cette action va s'appuyer sur une régulation marchande, appuyée par l'argument principal du secrétaire d'Etat : c'est parce que les films pornographiques prolifèrent et menacent l'économie du cinéma qu'il faut en réguler la production et la diffusion, le risque étant que la totalité du cinéma français devienne pornographique. L'instrument de l'Etat en matière de pornographie ne sera donc pas la censure mais la régulation marchande, qui prend la forme dans la loi de finances des trois mesures évoquées par M. Guy à la fin de son discours : les œuvres classées comme pornographiques ou d'incitation à la violence ne peuvent plus bénéficier du fonds de soutien pour les œuvres cinématographiques ; 20% sont prélevés sur les bénéfices générés par ces films. Une taxe forfaitaire de 300 000 francs pour les longs métrages pornographiques et de 150 000 francs pour les courts métrages est perçue en plus du prélèvement de 20%, et est affectée au Fonds de soutien de l'industrie cinématographique. Les salles désirant diffuser des films pornographiques doivent se spécialiser : cette classification n'est pas imposée, ce sont les exploitants qui demandent leur classement au CNC, en justifiant une diffusion de plus de 50% de films pornographiques pendant un trimestre précédant la demande. Le « ras-le-bol » des gens libéraux ne reste pas sans réponse : c'est au nom de la liberté et de la sécurité que M. Guy propose la régulation de la pornographie.

Cette approche libérale de la pornographie pose un premier problème : si la pornographie est dénoncée comme un marché en pleine expansion, comment comprendre les choix exprimés par les consommateurs sur ce marché ? Si M. Guy note que l'enjeu de la régulation de la pornographie, c'est aussi la liberté des spectateurs, il souligne également que c'est leur sécurité que l'Etat doit défendre : le spectateur est constitutif de la menace, mais il est l'individu qui doit être protégé. Lors des débats à l'Assemblée nationale, le député socialiste Charles Josselin explicite ce que cette loi présuppose du côté des consommateurs :

« Nous pensons qu'en matière de production, de distribution ou d'exploitation, on ne peut pas laisser le cinéma, qui est une activité artistique essentielle, dépendre seulement de la loi du profit. Le jeu de la concurrence conduit à l'élimination des films qui ne correspondent pas à d'étroits critères de rentabilité, et, ainsi, l'industrie cinématographique française tout entière est menacée d'asphyxie. Il importe donc d'enrayer ce processus, dont la pornographie est l'effet et non la cause, et, pour cela, il faut, en réalité, une politique et des moyens financiers. La majorité des citoyens, prisonnière de ses conditions de travail et d'existence, est étrangère à un langage qu'elle entend mal et dont les thèmes d'inspiration ne correspondent guère aux situations concrètes qu'elle vit chaque jour. Elle doit, dès lors, se satisfaire d'un autre

réseau d'activités de loisirs, entièrement commerciales et dont la médiocrité racoleuse conduit au nivellement des esprits »¹¹.

La position de C. Josselin se démarque de celle de M. Guy en déplaçant le problème de la régulation de la pornographie au soutien du cinéma : la pornographie est présentée comme un effet parce qu'elle est située dans une production cinématographique qui n'est pas assez soutenue par l'Etat. C. Josselin comme M. Guy considère cependant que le développement de la pornographie est inacceptable. Comment expliquer que les spectateurs veuillent voir des films aussi médiocres, alors même que d'autres films, d'une tout autre qualité, sont présents sur le marché ? S'il faut réguler la diffusion de films pornographiques, c'est parce que leur consommation ne présuppose pas la liberté des spectateurs, mais au contraire son aliénation : le spectateur ne va pas voir les films qu'il faut voir et va voir les films qu'il ne faut pas voir, parce que ces derniers sont les seuls qu'il est capable de comprendre dans la situation qui est la sienne. Défendre la sécurité de la population contre la pornographie, c'est finalement protéger le spectateur de lui-même : la consommation de pornographie n'est pas seulement un mauvais exercice de la liberté, mais l'expression de désirs qui ne sont pas vraiment ceux des spectateurs, une perversion de la liberté. Cet argument définit le spectateur de films pornographiques selon un critère de classe et de goût : il signale une conception misérabiliste d'un consommateur populaire, qui définit à la place de ce dernier les bonnes œuvres tout en lui déniait les capacités de les apprécier¹². L'argument s'appuie aussi sur une séparation entre le cinéma, activité artistique, et la pornographie, activité marchande : l'opposition entre le marché de la pornographie et le marché du cinéma n'est pas seulement une opposition entre un marché fragile et un marché en expansion, mais entre un marché légitime qui doit être valorisé par une politique d'Etat, et un marché illégitime dont il faut freiner le développement.

Du côté des entrepreneurs de pornographie, la législation n'est pas non plus sans ambiguïté : comment un Etat libéral peut-il leur refuser la liberté de faire du profit ? La régulation marchande impose une taxation sévère aux entreprises pornographiques, et il ne fait pas de doute qu'elle a pour objectif d'en limiter le développement, voire d'abolir l'économie de la pornographie. Pour Yves Rousset-Rouard, dont le film *Emmanuelle 2* est classé comme un film pornographique au début de l'année 1976, la régulation mise en place par la loi constitue une « menace sur la société libérale »¹³ : s'opposer à la loi X, c'est défendre la liberté d'expression, la libre circulation des marchandises, la liberté du commerce et de l'industrie, et enfin la liberté de choix du spectateur. Lors des débats à l'Assemblée nationale, le producteur Francis Mischkind publie un texte qui défend la liberté des entrepreneurs :

¹¹ *Compte rendu des discussions de l'Assemblée nationale – séance du 3 novembre 1975. Discussion pour la loi des finances de 1976, budget de la culture.*

¹² GRIGNON C. et PASSERON J.-C., *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Seuil, 1989. Dans le cas de la pornographie, voir ZIGEL L. Z., « Filth in the wrong people's hands : postcards and the expansion of pornography in Britain and the atlantic world, 1880-1914 », *Journal of social history*, 33/4, 2000, p. 859-895.

¹³ ROUSSET-ROUARD Y., *Histoire d'X*, Paris, J.-C. Lattès, 1976, p. 81 et s.

« Dans le délire actuel, je suggère : que l'Amendement Foyer soit également appliqué s'il doit l'être aux Laboratoires pharmaceutiques et aux pharmaciens qui font du profit sur la misère humaine, aux fabricants et aux marchands de jouets « guerriers » (fusils, revolvers, mitraillettes) qui incitent la jeunesse à la violence, aux fabricants et aux marchands de canons (ces jouets pour adultes) qui font des profits sur la vie humaine (...). Les grands circuits Gaumont, Pathé, UGC, Parafrance, se sont engagés formellement à ne pas exploiter dans leurs salles de films considérés comme étant pornographiques. Il est question, en ce qui concerne les autres salles, que seules pourraient se spécialiser dans la projection de ce genre de films, celles qui du 1^{er} janvier 1974 au 30 janvier 1975 ont eu plus de 80% de leurs séances réservées à ce genre de films. Il s'agit là d'une décision arbitraire et autoritaire qui remettrait totalement en cause fondamentalement la liberté d'entreprise en France. En effet, il est contraire à la liberté d'entreprise d'obliger un fonds de commerce cinématographique à exploiter tel genre de film plutôt que tel autre, dès lors que celui-ci est autorisé. Cette décision violerait une loi fondamentale de notre droit, dite « Loi Le Chapelier » du 17 mars 1791 qui institue la liberté à toute personne d'exercer toute industrie et tout commerce »¹⁴.

Le député Jean Foyer, considérant que le projet de loi était insuffisant, proposait d'appliquer la taxation spéciale aux films interdits aux mineurs : cette proposition, qui fut finalement écartée par le Sénat, a soulevé une vive opposition. En critiquant l'amendement Foyer, F. Mischkind se situe lui aussi sur le terrain économique : puisque la loi sur la pornographie s'appuie implicitement sur l'idée qu'il y a de bonnes et de mauvaises manières de gagner de l'argent, pourquoi ne pas étendre cette logique à d'autres entreprises, tout aussi critiquables ? C'est la figure de l'entrepreneur de pornographie présumée par la loi qui est ici remise en question : alors que ceux-ci apparaissent comme des individus âpres au gain, prêts à tout pour faire du profit, F. Mischkind note que les critères qui appuient la dénonciation seraient tout à fait valables pour des entreprises soi-disant plus honorables. Au moment où les distributeurs se sont engagés à soutenir le projet de loi en excluant les films classés pornographiques de leurs salles, le texte de F. Mischkind est le refus d'une disqualification et d'une exclusion opérée par le Secrétariat d'Etat comme par l'industrie cinématographique. Alors que M. Guy avait distingué la question morale des enjeux économiques de la pornographie, F. Mischkind souligne que cette distinction ne tient pas : c'est la construction politique d'une exception pornographique qui est pointée du doigt, et qui montre que la législation repose implicitement sur la condamnation morale de la pornographie. Il se situe également sur le terrain de la morale en invoquant la liberté d'entreprendre : même si F. Mischkind fait référence à une loi abrogée au XIX^e siècle (la loi Le Chapelier, qui interdisait les corporations et dans une moindre mesure les syndicats) l'argument s'inscrit dans une tradition libérale qui souligne les effets positifs du marché et les fondements moraux de la liberté du commerce¹⁵.

La constitution politique de la pornographie se règle sur un premier ensemble d'éléments qui regroupe l'industrie cinématographique, l'industrie pornographique

¹⁴ MISCHKIND F., « Non à la répression, oui à l'incitation », *Le Film Français*, 21 novembre 1975, p. 19-20.

¹⁵ HIRSCHMAN A. O., *op. cit.*

et le cinéma comme art : il s'agit de défendre l'industrie artistique qu'est le cinéma contre l'entreprise pornographique. Si la régulation de la pornographie est présentée par M. Guy comme une intervention politique permettant un meilleur fonctionnement des marchés, la constitution d'une exception pornographique repose bien sur la défense d'une légitimité à la fois morale et esthétique, celle-ci étant problématique à expliciter dans un contexte de libéralisation affichée. Une politique de la pornographie se met en place, qui repose explicitement sur la régulation du marché de la pornographie, et implicitement sur la dénonciation de la menace pornographique comme perversion de la bonne sexualité¹⁶. Cette régulation libérale de la pornographie n'est pas sans ambiguïtés, au niveau des spectateurs comme au niveau des entrepreneurs. Deux questions restent en suspend : celle de la définition de la catégorie de pornographie, que suppose le travail de classification instauré par la loi ; celle de la constitution d'un groupe professionnel, que permettent malgré tout les décisions de 1975. Comment ces deux éléments vont-ils permettre de réduire les ambivalences de l'approche libérale de la pornographie ?

« Chasser les marchands du temple » : les critères de classification du CNC

Les articles 11 et 12 de la loi des finances pour 1976 supposent de distinguer dans l'ensemble des films distribués en France, les films pornographiques et ceux qui ne le sont pas. La pornographie est une menace pour le cinéma comme pour la population, il revient aux commissions du CNC, lors des séances où elles voient les films, d'explicitement cette menace et de motiver leurs avis après vision du film. La tâche n'est pas évidente, car si la loi désigne la pornographie comme une menace, elle ne la définit pas selon des critères précis : M. Guy s'est refusé à le faire, mais cette définition est bien un prérequis de l'application de la loi. Les dossiers déposés aux archives du CNC permettent de reconstituer, entre la fin de l'année 1975 et le début de l'année 1976, la mise en place de critères spécifiques qui circonscrivent un ensemble de films qualifiés de pornographiques. La Sous-commission de contrôle, qui donne un premier avis sur les films, puis la Commission de contrôle sont amenées à revoir entre décembre 1975 et janvier 1976 des films sur lesquels elles avaient déjà statué, puis à donner leurs avis sur les nouveaux films. C'est le secrétaire d'Etat qui décide en dernière instance du classement du film. A partir de la fin de l'année 1975, il est possible d'inscrire un film dans la liste prévue par la loi de finances de 1976. Cette classification s'ajoute aux quatre existant déjà : autorisé pour tout public, interdit aux mineurs de moins de 13 ans, interdit aux mineurs de moins de 18 ans, interdit totalement¹⁷.

¹⁶ Sur la politique de la sexualité, voir RUBIN G., « The leather menace : comments on politics and S/M », in SAMOIS (éd.), *Coming to power. Writings and graphics on lesbian S/M*, Boston, Alyson Publications, 1982, p. 192-227 ; « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité », in RUBIN G., BUTLER J., *Marché au sexe*, Paris, EPEL, 2001, p. 63-139.

¹⁷ Sur la mise en place de la loi X et les critères de classifications, voir BIER C., *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'esprit frappeur, 2000 ; NICOLIC N., « Erotisme versus pornographie : l'évolution institutionnelle d'une frontière surveillée par le système juridique », *Cités*, 3, 2003, p. 69-77.

A partir de la fin de l'année 1974, la Commission voit un ensemble de films qui mettent en scène des rapports sexuels, et qu'elle distingue de la production cinématographique habituelle : ces films, que la Commission propose d'interdire totalement, mais qui sont interdits aux mineurs par le secrétaire d'Etat, deviennent pornographiques à la fin de l'année 1975. Ainsi lors de la première vision du film *Bacchanales sexuelles*, en 1974, la Commission propose son interdiction totale :

« Reposant sur un scénario pratiquement inexistant et composé d'un pur enchaînement de séquences d'exhibitionnisme physique – qui serait monotone si une gradation dans la situation ne conduisait à la pornographie – le film en cause n'a pas semblé à la Commission relever de l'expression cinématographique, mais s'adresser aux rêves et aux phantasmes d'un public étroitement délimité sur le plan socio-pathologique » (Avis de la commission de contrôle, 6 juin 1974, à propos du film *Bacchanales sexuelles*, classé dans la catégorie des films pornographiques en décembre 1975).

Les arguments sont repris pour qualifier le film de pornographique en décembre 1975 : ils concernent la sexualité mise en scène dans le film et son absence de prétention artistique. Le film est conçu non comme l'expression d'une vision ou d'un point de vue, mais comme un support de fantasmes sexuels dont l'objectif est uniquement de répondre aux désirs des spectateurs. Une nouvelle définition, pathologique, du consommateur apparaît : celui-ci n'est pas seulement celui qui ne comprend pas le cinéma véritable et qui met par là son économie en péril, mais un individu anormal. « Films pour pervers », « cinéma pour voyeurs », les films pornographiques s'insèrent dans une histoire de la sexualité où celle-ci ne fait pas seulement l'objet d'un jugement moral, mais d'une définition médico-psychologique qui classe dans la liste des perversions les pratiques s'écartant du coït vaginal hétérosexuel. La pornographie n'est donc pas seulement un ensemble de films, c'est aussi une pratique sexuelle anormale : ce qui est visé, ce n'est pas seulement la représentation de la sexualité, mais l'usage qui en est fait, l'insertion de la pornographie dans un ensemble de pratiques sexuelles, solitaires ou collectives¹⁸.

De plus, le film est défini par opposition au cinéma authentique. Après que celui-ci se soit constitué dans les années soixante comme un espace artistique légitime et pour l'Etat comme un art à défendre, dans le cadre d'une politique culturelle, il apparaît nécessaire de distinguer et de se distinguer de films qui ne s'adressent pas à l'intelligence mais aux fantasmes¹⁹. Pour la profession du cinéma comme pour les autorités politiques, il faut chasser les marchands du temple :

¹⁸ John Gagnon et William Simon montrent, à la fin des années soixante, comment les revues pornographiques sont utilisées comme support masturbatoire collectif dans le cadre d'une sociabilité masculine. Voir GAGNON J. H., SIMON W., *Sexual conduct. The social sources of human sexuality*, Chicago, Aldine, 1973, chap. 9.

¹⁹ C'est ainsi que les films de Nagisa Oshima, *L'empire des sens*, 1976, et de Pier Paolo Pasolini, *Salo ou les 120 journées de Sodome*, 1976, ne sont pas considérés comme pornographiques par la Commission même s'ils contiennent des scènes explicites de sexualité, Oshima et Pasolini étant des artistes. Sur la constitution du cinéma en champ artistique autonome, voir MARY P., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006. De ce point de vue, le fonctionnement de la catégorie de pornographie est proche de ceux des objets et des classements culturels décrits par Bourdieu.

« Costa-Gavras m'a dit : Allez-y ! Chassez les marchands du temple ! Je savais que Nicolas Seydoux le PDG de Gaumont, en bon protestant, ne pouvait que suivre »²⁰.

Ces mots sont de Pierre Viot, alors directeur du Centre : la constitution de la catégorie de pornographie s'est faite au sein du Centre avec l'appui des réalisateurs et des producteurs de cinéma, qui s'opposent à la pornographie en se présentant ainsi comme les promoteurs d'un cinéma de qualité, d'un art à préserver.

Si la pornographie est une menace, comment déterminer l'influence qu'elle peut avoir sur les spectateurs ? La « crédibilité » et la « valeur d'exemplarité » sont des critères qui permettent de distinguer les films dangereux de ceux qui ne le sont pas. Ainsi, à propos de *La fille à la sucette*, pour lequel la Commission propose l'interdiction totale :

« Après une discussion très approfondie, et à une très forte majorité, la Commission recommande l'interdiction totale de ce film (en tout état de cause, il a été fait observer que le titre de cette production ne pouvait être accepté) en raison de la convergence de deux séries d'éléments :

- en premier lieu, l'intrigue criminelle qui est la trame du film conduit les auteurs à suggérer de façon très précise l'usage que l'on peut faire d'une tronçonneuse pour se débarrasser du corps d'un homme assassiné, et la meilleure manière de trancher la gorge d'un patient attaché sur un fauteuil. La valeur d'exemplarité de ces scènes a paru nettement excessive à la Commission ;
- en second lieu, sur cette intrigue criminelle enveloppée d'un climat de violence froide, de parfaite indifférence, vient se superposer une série de scènes pornographiques d'une précision et d'un réalisme assez rare, en gros plan de surcroît.

L'accumulation de ces éléments conduit la Commission à penser qu'en recommandant l'interdiction de ce film, elle traduit fidèlement l'agacement des diverses catégories de public avec lesquelles elle est en contact devant l'escalade incessante de la violence et de la pornographie ».

Le film sera autorisé par le secrétaire d'Etat assorti d'une interdiction aux mineurs, puis classé dans la liste des films pornographiques à la fin de l'année 1975. Si la Commission ne doute pas de l'influence que peut avoir la représentation de la violence, celle de la sexualité est plus ambiguë, et certains dossiers expriment une certaine ironie vis-à-vis de l'exemplarité supposée de la représentation de la sexualité :

« Succession de séquences pornographiques, dont certaines sont délibérément dangereuses (incitation au coït sur une échelle, position génératrice de fractures ou de chûtes (*sic*) qui ne peuvent qu'aggraver le déficit de la sécurité sociale...) » (Avis d'un des membres de la Sous-commission, 5 octobre 1976, à propos de *Fais-moi tout*, classé dans la liste des films pornographiques en novembre 1976).

Si la loi rassemble les films pornographiques et d'incitation à la violence, c'est la sexualité qui est au centre des débats : prévu dans la loi, le critère de la violence

Voir BOURDIEU P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Edition de minuit, 1979 ; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

²⁰ DARDY-CRETIN M., *op. cit.*, p. 136.

est exclu de fait par les membres des commissions, qui ne distinguent que les films représentants des rapports sexuels. La citation qui précède permet également de noter que si c'est l'avis de la Commission qui s'exprime, celle-ci n'apparaît pas, à la lecture des dossiers, comme une entité homogène et neutre, un appareil d'Etat dont la fonction ne serait que d'appliquer et de spécifier la loi. La lecture des dossiers, où se lisent les avis individuels des membres des Commissions et les avis des commissions après débat entre ses membres permet également de prendre en compte le processus de neutralisation des individualités que suppose la formation d'un énoncé législatif.

En effet, la production des avis des commissions est un travail d'objectivation qui suppose que la subjectivité des membres de la Commission s'efface pour énoncer objectivement ce qu'est le film : faire de la Commission le sujet du discours suppose que celui-ci se distingue des membres de la Commission qui ont jugé le film, mais aussi de son public supposé « pervers ». Cependant ce travail de neutralisation de la présence des individus et de leurs affects n'est pas mené à terme, et les avis des commissions témoignent des goûts et des préférences de ceux qui les composent :

« Ce n'est pas un film comme on l'entend habituellement, c'est une saleté, de la pellicule impressionnée, ou plutôt salie, par une série d'images licencieuses versant dans la pornographie, sans souci du semblant d'intrigue, une collection de photos cochonnes, de « tableaux vivants » à deux ou plusieurs personnages sans pudeur ni complexe, spécialistes des ébats sexuels et de la recherche du plaisir des sens par tous les moyens. Cinéma du « trou de la serrure », aussi concupiscent et exhibitionniste que frelaté, fait pour des voyeurs incorrigibles, sans aucune préoccupation d'ordre intellectuel ou artistique – sauf pour ce qui est de la beauté des femmes principalement, harmonieuses on l'avoue, des pieds à la tête, celle-ci exclue, inexpressive et veule, vrai tête de « sois belle et tais-toi » » (Avis de la Sous-commission de contrôle du CNC, mars 1974, à propos du film *Le corps a ses raisons*, classé dans la catégorie des films pornographiques en décembre 1975).

Le jugement réaffirme la séparation entre le marché pornographique et le travail artistique et la condamnation des perversités que représente ce film, mais il rend compte également, sur le mode de l'aveu, de l'effet que produit le visionnage du film : il suppose un regard masculin sensible aux corps féminins mis en scène. L'argumentation donne une présence à certains éléments (l'accumulation de scènes sexuelles, l'absence de scénario...) qui vise à convaincre le lecteur du caractère scandaleux du film, mais met également en avant la présence du membre de la Commission en tant que spectateur. Cette deuxième technique de présentation induit le doute dans l'objectivité du jugement en dévoilant le regard désirant du juge ²¹. Même s'il dénonce les perversions, le travail de classification ne s'extrait pas totalement de la saisie des fantasmes, largement masculins, qu'opère la pornographie.

²¹ Sur la notion de présence, et sur les procédés rhétoriques propres à la production d'un argument objectif, voir PERELMAN C., *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 2002, chap. 4.

Naissance de l'entrepreneur pornographique

Si la loi de finances est dénoncée par les producteurs comme une « censure économique », elle a un effet autant répressif que performatif : elle trace les contours juridiques d'un nouveau groupe professionnel, les producteurs de pornographie. En 1974 et 1975, ceux qui produisaient et distribuaient des films « érotiques », « sexy », « scandaleux » étaient des producteurs de cinéma, les films étaient distribués dans les circuits traditionnels. En 1976, sur les 157 producteurs de cinéma français, 26 produisent un ou des films pornographiques. Surtout, si le producteur de films pornographiques le plus important (14 films produits en 1976) produit à la fois des films pornographiques et des films « traditionnels », les autres se spécialisent dans la pornographie²². Même si la loi n'impose pas une univocité de la production, la réglementation particulière appliquée aux films pornographiques produit une séparation. Celle-ci est un signe de la stabilisation progressive de la catégorie de pornographie au cours de l'année 1976, visible également dans les dossiers du CNC. Les avis sont de plus en plus courts, et se bornent à constater certaines innovations au milieu de scènes déjà vues :

« Une série constituée de scènes à deux, à trois, à quatre, suivant les normes habituelles des films qui se destinent eux-mêmes à la catégorie X » (Avis de la Sous-commission de contrôle, à propos du film *Furia sexuelle*, 3 septembre 1976).

« Participation importante de légumes dans l'éveil des sensations ! » (Avis de la Sous-commission de contrôle, à propos du film *Lesbos 69 2X*, 18 mars 1977).

Le critère de l'intention devient de plus en plus important dans les avis, producteurs et réalisateurs classant eux-mêmes leurs films dans la catégorie issue de la loi de 1975 : ils se réapproprient le classement X, celui-ci devenant une marque de fabrique.

Le groupe professionnel que constituent les producteurs de pornographie, s'il est séparé des producteurs de cinéma, n'est pas pour autant un groupe homogène. Au fur et à mesure du développement du marché, certains producteurs se situent par rapport à d'autres, prétendent répondre à telle demande plutôt qu'à telle autre. Même si elle a pour objectif de saisir des fantasmes largement masculins, la production pornographique n'est pas une production homogène, mais elle évolue selon un mouvement de spécialisation (les catégories sont de plus en plus nombreuses) et une plus ou moins grande revendication artistique ou technique. Le marché de la pornographie ne fonctionne pas seulement selon une logique de la demande, mais également par la volonté des producteurs et des réalisateurs de faire des produits qui correspondent à leurs propres orientations sexuelles ou intimes²³. Norbert Terry, producteur et réalisateur de films pornographiques hétérosexuels puis gais, en est un exemple :

« Le cinéma vit sous la loi du Prince : *L'Empire des sens*, plein d'érections, d'éjaculations et de fellations, n'est pas un film X. C'est de l'Art. Le même sujet, tourné en Camargue, avec des acteurs français, serait évidemment traité de pornographique ! L'Etat a classé la fesse produit de luxe, comme les parfums Guerlain, la pellicule

²² Source : *Le film français*, 1677, 13 mai 1977.

²³ BOZON M., « Orientations intimes et construction de soi. Pluralités et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, 41-42, 2001, p. 11-40.

Kodak ou les motos Kawasaki (...). Je suis homosexuel. Je faisais mal les films érotiques hétérosexuels. Ce que je pouvais bien faire, c'était des films érotiques homosexuels. Je savais qu'il y avait une demande. Je n'en imaginai pas l'ampleur. J'ai commencé par tester le marché en important des Etats-Unis *Histoires d'hommes*, que j'ai sous-titré. Le succès a été concluant : plus de 100 000 entrées en 3 semaines dans 4 salles. J'ai réalisé moi-même *Hommes entre eux*, 1 million de recette en 3 mois à l'Hollywood Boulevard. (...) Nos films ont, semblablement, une clientèle féminine, environ 10% de notre public. Les 90% restants sont des homosexuels, qui s'assument ouvertement. Et les autres. Les transis, les inavoués, mariés, pères de famille, qui arrivent furtivement par le passage Jouffroy et traversent la rue comme des chamelles. Les honteuses, ces Tartuffes, qui conspuent l'homosexualité tout en la pratiquant secrètement. Des minorités enfin. Les folles perdues. Les travestis. Et les pédales de gauche (dans notre jargon : des embrayages), les plus ennuyeux : ils confondent tout et font l'amour en parlant de Georges Marchais. Des titis en bleu de chauffe jusqu'au cadre tiré à quatre épingles, voilà l'éventail de notre public. Il nous est arrivé de rembourser des hétérosexuels fourvoyés par le classement X. Nos films ne devraient d'ailleurs pas être classés X, mais Y ou encore le lambda grec, le sigle international des homosexuels ! »²⁴.

Norbert Terry remet en cause la catégorie de pornographie parce qu'elle opère une coupure arbitraire entre l'art et la pornographie. Mais il se situe bien sur un marché, où l'homosexualité est rentable : la pornographie n'est pas de l'art, elle est une industrie qui a ses entrepreneurs. Il distingue également pornographie homosexuelle (et plus particulièrement gaie) et pornographie hétérosexuelle – la catégorie est arbitraire parce qu'elle impose de l'extérieur des limites entre les films ; et parce qu'elle regroupe à l'intérieur de la catégorie des films qui doivent être distingués les uns des autres : la boutade doit être prise au sérieux, parce qu'elle signale une des lignes qui traversent la production pornographique, entre hétérosexualité et homosexualité, et parce qu'elle remet en cause de l'intérieur de la production un classement imposé de l'extérieur. Cette remise en cause s'appuie sur une conception de la sexualité différente de celle qui guidait la mise en place de la loi : la sexualité des consommateurs n'est pas présentée comme une perversion, mais comme un ensemble de fantasmes auquel il revient aux réalisateurs et aux producteurs de répondre. De plus, l'homosexualité dont il est question dans la pornographie gaie n'a pas une seule figure : à travers le marché de la pornographie, c'est une pluralité de pratiques, d'identités et d'identification des hommes ayant des rapports sexuels entre eux que mobilise N. Terry, marquée par une politisation de l'homosexualité, des rapports de classe et de genre notamment²⁵. Le marché de la pornographie, du point de vue de ses entrepreneurs, est un lieu de captation et de révélation des fantasmes, qui favorise pour une part l'expression des orientations intimes des individus.

²⁴ TERRY N., « L'Etat a classé la fesse produit de luxe... », *Le Film Français*, 1685, 15 juillet 1977.

²⁵ Sur les identités gaies et la politisation de l'homosexualité en France, voir LE TALEC J.-Y., *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La découverte, 2008 ; FASSIN E., *L'inversion de la question homosexuelle*, Paris, Amsterdam, 2005.

La loi contribue ainsi, en créant une catégorie spécifique, à constituer un groupe professionnel d'entrepreneurs pornographiques. Cependant ceux-ci n'appliquent pas la loi à la lettre, et mettent en place des stratégies qui leur sont propres pour développer leur activité et définir les contours du marché. On trouve des traces des pratiques des exploitants de films pornographiques dans certains dossiers du CNC. *Les collégiennes* est interdit aux mineurs en octobre 1977 : même si le film représente des scènes sexuelles, il ne comporte aucune image « hard ». Un des membres de la Commission se rend cependant à une projection du film, à la suite de laquelle il envoie une lettre au directeur du CNC :

« Dernièrement, la Commission de contrôle a proposé à une interdiction aux mineurs non assortie d'une inscription sur la liste X un film intitulé : « Les Collégiennes ». Ce film est actuellement projeté au cinéma « Midi-Minuit ». Je m'y suis rendu. J'ai pu constater que le film a été amputé de nombreux passages anodins qui ont été remplacés par des scènes « hard-core », alors que la copie que nous avons examinée à la Commission n'en comportait aucune » (lettre du 28 novembre 1977).

Le travail des fonctionnaires zélés ne s'arrête pas à la salle de visionnage du CNC : ils peuvent ainsi constater que les versions présentées à la Commission diffèrent de celles qui sont projetés dans les salles spécialisées.

L'un des distributeurs de l'époque revient lors d'un entretien sur ces pratiques qui leur permettaient de répondre à la demande tout en contournant le dispositif de la loi :

« A partir du moment où on était enfermés dans un ghetto de salles spécialisées, à partir du moment... A partir du moment où on avait l'intelligence de rester dans notre ghetto et surtout de ne pas faire de vague sur le plan politique, nos autorités de tutelle ne voulaient pas savoir ce qui se passait dans le ghetto. Ce qui fait que, on tournait les films en version explicite, c'est-à-dire hard, mais on prévoyait pour la censure des scènes de remplacement... Enfin pour la censure : pour la Commission de classification des films cinématographiques (...). On était dans ce ghetto de salles spécialisées, et finalement, on passait des films en version soft à la Commission, puis on les exploitait en version hard dans les salles. Ce qui fait que par leur classement, ils étaient simplement interdits au moins de 18 ans mais ils n'étaient pas classés X. Donc ils subissaient pas les effets de la loi X, ce qui nous permettait de produire des films extrêmement... riches, et de les exporter » (entretien, 17 janvier 2008).

En présentant des versions dites « caviardées » à la Commission (c'est-à-dire les films amputés des scènes de gros plans sur les parties génitales), producteurs et distributeurs pouvaient bénéficier du fonds de soutien et échapper aux taxations prévues par la loi. Cette période ne constitue pas pour autant un retour à la clandestinité, puisque ces films étaient diffusés dans les salles spécialisées, mais une organisation du marché qui concilie à la fois la spécificité du produit pornographique et la volonté d'assurer la rentabilité des films. La notion de « ghetto » témoigne d'une volonté de mise à l'écart d'un ensemble de films qui font problème : cependant si les pratiques de caviardage font l'objet de dénonciations dont les dossiers du CNC gardent la trace, le gouvernement n'engage pas de poursuite. Alors que la production pornographique est mise en lumière au cours de l'année 1975, elle retourne progressivement dans l'obscurité à partir de 1976. Une des conséquences de la loi, ce n'est pas une définition

précise de la pornographie, mais l'opacification d'une production qui apparaît comme une menace contenue²⁶ : la mise en place de la catégorie de pornographie met en lumière pendant quelques mois une production qui échappe en partie au contrôle de l'Etat, et qui se spécifie dans les pratiques des réalisateurs et des producteurs, en dehors d'une régulation qui n'y voit qu'une production homogène et vulgaire. L'entrepreneur pornographique est un homme « infâme », dont le travail se situe en grande partie en dehors des catégories du pouvoir, dont la mise à l'index les fait sortir parfois de l'obscurité, et peut également contribuer à changer le sens de leurs activités²⁷.

Conclusion : politiques de la pornographie

« Dans un parti-pris général d'assouvissement de la sexualité la plus avide, présentée de surcroît avec un réalisme écœurant et dégradant – et sans qu'intervienne ici le fait que cette complaisance pornographique prenne objet de l'homosexualité masculine – la C[ommission] de C[ontrôle] n'a pas relevé d'images ou de situations que d'autres films n'eussent déjà montrées. Regrettant une fois de plus la prolifération de tels films, peut-être favorisée par la reconnaissance d'une catégorie de « films pornographiques », la C de C, refusant de reconnaître des degrés dans la pornographie a estimé que le film en cause n'était justiciable que de l'interdiction aux mineurs assortie naturellement du classement sur la liste des films pornographiques au sens des articles 11 et 12 de la loi du 30/12/75 »²⁸.

Cet avis montre l'inflexion qu'a connue la catégorie de pornographie après la loi de 1975. Du point de vue de la Commission, elle n'a pas plusieurs degrés, mais constitue un groupe distinct : même si *Homologues* présente des scènes de sexualité entre hommes, il n'est pas pour autant plus pornographique qu'un film hétérosexuel, mais doit être classé dans la même catégorie. La mise à l'écart des films opérée par la loi ne spécifie pas les différences à l'intérieur des pratiques de la production pornographique, et établit des critères de distinction assez grossiers par rapport aux différences internes de la production. En se demandant si la loi n'a pas favorisé le développement des films pornographiques, l'avis relève l'ambivalence d'une législation qui, en ayant pour objectif de réguler et de faire disparaître des films inadmissibles, contribue à stabiliser la catégorie de pornographie.

L'année 1975 en France est en effet le moment d'une explicitation et d'une reconfiguration de la catégorie de pornographie et des pratiques des pornographes. La mise en place d'une législation et la mobilisation de commissions qui vont classer les films ne sont pas une simple opération d'enregistrement, mais la circonscription et la spécification d'un phénomène en partie nouveau. La pornographie ne concerne plus seulement la morale, elle est un objet politique parce que son expansion marchande apparaît comme une manière problématique de faire du profit. La constitution d'une

²⁶ De la même manière, B. Coulmont montre que les sex-shops font l'objet d'une réglementation en 1972 qui définit leur visibilité dans l'espace public et social. Voir COULMONT B., *Sex-shops. Une histoire française*, Paris, Dilecta, 2007, p. 34 et s.

²⁷ FOUCAULT M., « La vie des hommes infâmes », *Dits et écrits*, II, 1976-1988, Paris, Quarto/Gallimard, 2001, p. 237-253.

²⁸ Avis de la Commission de contrôle, 20 octobre 1977, à propos d'*Homologues ou la soif du mâle*.

exception pornographique passe par la détermination de profits illégitimes : du point de vue de la légitimité culturelle du cinéma, du point de vue d'une sexualité normale. Mais cette manière de faire du profit a pour corollaire l'émergence de l'entrepreneur pornographique, qui fait de la sexualité perverse des fantasmes au centre d'un marché.

Faire retour sur ce moment 1975 permet de montrer comment se stabilise la pornographie comme catégorie et comme pratique sans préjuger de l'évidence ou de la transparence de cette dernière. De ce point de vue, on peut faire deux remarques. S'il y a bien une constitution historique de la pornographie, celle-ci ne prend pas la forme d'une rationalité univoque, on n'y trouve pas de ruptures nettes : les arguments mobilisés, les modes de perception des films témoignent à la fois de la volonté de situer le débat dans la sphère marchande, de l'affirmation d'une morale sexuelle, d'une évolution des normes de jugement et des règles de l'action politique, ces éléments produisant un ensemble plutôt hétérogène d'arguments et de qualifications. Il y a pourtant bien une coupure dans la définition de la pornographie, entre une définition extérieure qui est celle du pouvoir, et une définition intérieure, qui se fait dans le cadre des pratiques des pornographes : l'exclusion ne prend pas la forme d'une censure, mais d'une opacification et d'une disqualification. Alors que de nombreux débats présentent la pornographie comme un ensemble très homogène de films pauvres et vulgaires, envisager la question de la pornographie d'un point de vue interne permet de montrer que celle-ci ne se réduit pas à cette définition mais reste un enjeu de lutte.

DEUXIÈME PARTIE

Des mises en scènes illégitimes :
les enjeux culturels des (dis)qualifications

Une réception chahutée :

le *Sonnet du trou du cul* de Rimbaud et Verlaine

Denis SAINT-AMAND

Le texte et son contexte

Durant les quelques mois couvrant l'automne et l'hiver 1871, un groupe vaguement constitué d'une vingtaine de membres se réunit, en secret, dans une chambre de l'Hôtel des Etrangers, situé à l'angle de la rue Racine et de la rue de l'Ecole-de-Médecine, dans le VI^e arrondissement de la capitale française. Dans cette assemblée, on trouve un panel bigarré d'artistes : à quelques peintres, se mêlent des sculpteurs, des musiciens et, bien sûr, des poètes. Parmi ces derniers, plusieurs figureront, des années plus tard, au sommaire de toutes les histoires littéraires (qu'on songe à Arthur Rimbaud, qui vient alors de débarquer à Paris, à Paul Verlaine et Charles Cros, qui se sont chargés d'inviter le précédent et de l'héberger), mais la plupart, si ce n'est à quelques spécialistes de la littérature fin-de-siècle, n'auront guère laissé un souvenir impérissable (Léon Valade, Ernest Cabaner, Camille Pelletan, Henri Mercier, Antoine et Henry Cros ne sont pas vraiment passés à la postérité). Le nom plus ou moins officiel que se choisit ce petit cénacle est largement indicateur de l'idéologie véhiculée par l'entreprise : en baptisant *Cercle zutique* le creuset du *Zutisme*, le groupe mobilise directement l'option parodique en détournant non seulement cette fameuse tendance des écoles littéraires à se doter d'un nom en *-isme* (manière traditionnelle de se forger un *ethos* respectable), mais en se gaussant également de la tradition du « cercle », que Maurice Agulhon a décrite comme « la forme typique de la sociabilité bourgeoise en France dans la première moitié du XIX^e siècle »¹.

Peu d'informations au sujet de ce singulier cénacle ont traversé l'écueil des années et, en vérité, le seul document qui permet d'attester de l'existence du Cercle est un

¹ AGULHON M., *Le cercle dans la France bourgeoise*, Paris, Armand Collin, « Cahier des annales », 1977, p. 17.

curieux manuscrit d'une trentaine de pages. Intitulé *Album zutique*, celui-ci comporte une centaine de poèmes, notules et autres caricatures. Après être longtemps passé de main en main, il finit par atterrir chez l'acteur Coquelin cadet, figure emblématique du quartier Montmartre, spécialiste du monologue comique et complice de Charles Cros. En 1932, une nièce dudit Coquelin, depuis disparu, cède l'*Album* au libraire parisien Louis Enlart. Le volume devra toutefois attendre 1961 avant de faire l'objet d'une publication, prise en charge par Pascal Pia.

Cet *Album zutique*, dont le manuscrit est aujourd'hui conservé dans une collection privée, constitue une source exceptionnelle trop souvent négligée dans l'approche trajectorielle des différents membres qui ont pris part à cette entreprise. De façon générale, ce manque d'intérêt pour les textes zutiques peut probablement s'expliquer, en plus de leur éventuelle difficulté d'accès, par une double antipathie, générée d'une part par leur caractère parodique (l'activité de détournement a longtemps souffert – et souffre encore quelquefois – du mépris d'une critique préférant s'intéresser aux modèles qu'à leurs épigones, comme Paul Aron l'a encore signalé récemment ²) et d'autre part, pour reprendre les termes de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, par la « vulgarité débridée » de cette production, qui « pousse la décence en ses derniers retranchements » ³.

Mais, plus encore que ce seul dédain, certains textes zutiques ont longtemps connu une véritable occultation, motivée par des enjeux divers, sortes de petits arrangements plus ou moins bricolés destinés à satisfaire les différentes parties susceptibles d'être compromises, directement ou non, par l'éventuelle publication de ces « parapoésies » comme les désigne Steve Murphy. Paradoxalement, le texte qui m'intéresse ici est probablement, aujourd'hui, le plus célèbre de l'*Album zutique*, mais son parcours permet de mettre au jour divers phénomènes de censure officieuse qui ont plus ou moins différé sa diffusion. Je reviendrai sur ces multiples éclipses après une brève approche de l'argument de ce *Sonnet du trou du cul* – puisque c'est de lui qu'il sera question ici.

L'idole

Sonnet du trou du cul

Obscur et froncé comme un œillet violet
 Il respire, humblement tapi parmi la mousse
 Humide encor d'amour qui suit la fuite douce
 Des fesses blanches jusqu'au cœur de son ourlet.
 Des filaments pareils à des larmes de lait
 Ont pleuré, sous le vent cruel qui les repousse,
 A travers de petits caillots de marne rousse,
 Pour s'aller perdre où la pente les appelait.
 Mon rêve s'aboucha souvent à sa ventouse ;
 Mon âme, du coût matériel jalouse,
 En fit son larmier fauve et son nid de sanglots.

² ARON P., *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2008.

³ GROJNOWSKI D. et SARRAZIN B., *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990, p. 14.

C'est l'olive pâmée, et la flûte câline ;
 C'est le tube où descend la céleste praline :
 Chanaan féminin dans les moiteurs enclos !

Albert MÉRAT
 P.V. – A.R.

Situé au verso du deuxième feuillet de l'*Album*, ce texte est une parodie explicite du recueil *L'Idole* d'Albert Mérat. Publié chez Lemerre en 1869, ce volume ravivait la mode du blason, genre poétique en vogue au XVI^e siècle (les plus avertis songeront inéluctablement à Clément Marot), dans lequel « étaient loués tour à tour les yeux, la bouche, les dents, le nez, le front, les cheveux, l'oreille, le cou, les seins, les bras, les mains, le ventre, les jambes, le pied, la nuque et les épaules de la femme »⁴.

Composé par Verlaine et Rimbaud, qui signent ici de leurs monogrammes respectifs⁵, ce texte entend combler un oubli de Mérat, dont l'œuvre avait été saluée par l'Académie au moment de sa sortie. Cette pièce scatologique, par son esprit et sa maîtrise, implique un travail poétique important et est le fruit d'un véritable surcodage à plusieurs niveaux, permettant de multiplier les allusions pornographiques. Un travail de décryptage de ce sonnet a déjà été effectué en d'autres lieux (par Steve Murphy notamment) et mon propos n'est pas tant d'en livrer une lecture exhaustive que d'en interroger la réception. Je me contente donc de pointer ici quelques richesses qui contribuent à sa sur-signification.

Le seul titre du poème est hautement subversif, qui peut aussi bien se lire « Sonnet à propos d'un trou du cul » que « Sonnet écrit par un trou du cul ». Daniel Grojnowski a justement noté que l'« ouverture » du texte déploie une significative « Histoire d'O » : « Obscur et frOncé cOMme un Oeillet viOlet »⁶. La dimension iconique prolonge ici, par manière d'allitération visuelle (syntagme dont je mesure évidemment la forte teneur oxymorique), l'argument véhiculé par le poème. Se livrant à ce vieux procédé comique qui consiste à user d'un tour apprêté pour parler de choses basses, Verlaine et Rimbaud dressent une « carte du tendre d'un genre nouveau »⁷, en égrenant une isotopie précieuse, voire pastorale, dans leurs vers (« mousse », « douce », « cœur », « larmes », « pleuré », « flûtes », mais aussi « nid », « céleste » ou « œillet ») et engagent un jeu référentiel qui se construit, en écho, d'une strophe à l'autre. Le « vent cruel », mentionné au second vers du deuxième quatrain, hyperbolise probablement le pet commun. L'allusion se prolonge dans le dernier tercet, où l'assimilation de l'anus

⁴ *Album Zutique*, édition de Pascal Pia, Paris-Genève, Slatkine reprints, 1981, p. 26. Désormais AZ, suivi du numéro de page.

⁵ Reprenant ce poème pour boucler son recueil homosexuel *Hombres*, Verlaine précisera dans les marges de son manuscrit les contributions respectives des deux poètes : au niveau des quatrains et des tercets on trouve respectivement *Paul Verlaine fecit* et *Rimbaud invenit*. Steve Murphy remarque justement qu'il est tentant d'inverser ces attributions.

⁶ GROJNOWSKI D., « Les *Illuminations* et la représentation », in *Minute d'éveil – Rimbaud Maintenant*, Paris, Sedes, 1984, p. 114.

⁷ MURPHY S., *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 259. Dans cet excellent ouvrage, on lira le onzième chapitre, « *Les Dessous de l'Esthétique : Sonnet du Trou du Cul* », sur lequel je me fonde ici en majeure partie.

à une « flûte câline » n'est évidemment pas sans évoquer la classe des instruments à vent dont le comparant ici convoqué est un des prototypes. Ce sens du terme *flûte* n'est toutefois pas exclusif et le texte invite largement à faire jouer sa polysémie : renvoyant également à ce verre fin et long, le vocable tend à imposer au lecteur l'image scabreuse d'un champagne peu orthodoxe, couronné de cette *mousse* évoquée dans le deuxième vers du poème. Instrument ou coupe, il est en somme relativement légitime que le *je* admette, au début du premier tercet, s'y être souvent *abouché*.

Ce sonnet, me semble-t-il, peut carrément être lu comme un manifeste sodomite et homosexuel. Le deuxième quatrain laisse en effet peu de place à l'équivoque, qui, par une métaphore résolument subversive, substitue le sperme par le lait (symbole de pureté s'il en est⁸), pour mieux dire la résultante purement physiologique d'une éjaculation anale. Le premier vers, pour sa part, indique directement l'option sexuelle envisagée : le comparant *aïllet* est en vérité moins innocent qu'il n'y paraît puisque le terme, comme le savent les lecteurs de Jean Genet, désigne l'anus masculin dans l'argot homosexuel – son emploi, dans le cas présent, tend dès lors à restreindre le champ d'application de ce texte à la seule gent masculine, sous couvert d'une terminologie que seuls les « initiés » pouvaient comprendre. On pourrait encore objecter que la locution « Chanaan féminin » du dernier vers semble renvoyer explicitement à des amours hétérosexuelles : il faut toutefois se méfier, dans un texte « à clef » porté par une poétique de l'allusion, de cette porte qui semble trop largement ouverte. Comme le note Steve Murphy toujours, ce sonnet raille avant tout un recueil de Mérat dédié au corps de la femme : il convenait donc de conserver un minimum de continuité, fût-elle feinte et inadéquate, avec cet hypotexte parnassien.

Le *Sonnet du trou du cul*, on le voit, brille par sa recherche rhétorique. Le surinvestissement qu'il a impliqué n'est traditionnellement pas présupposé par le genre parodique et, en plus de révéler la conception assez particulière de la littérature au second degré que pouvaient se faire Rimbaud et Verlaine, il témoigne d'un engagement qui dépasse la moquerie gratuite.

Eclipses et enjeux

Silences du Cercle et de Mérat

Encore détourné dans l'*Album* par Valade (qui lui attribue un poème intitulé *Fleurs de bohèmes et de candeur*) et caricaturé sous l'énoncé « Il ne faut pas que Verlaine prenne du haschisch », Mérat se présente, avec le doyen Cabaner et François Coppée, comme l'une des têtes de Turc des zutistes⁹. Il est généralement admis que l'auteur de *L'Idole* a finalement pris ses distances avec le Cercle après s'être vexé – à juste titre, serait-on tenté de dire – d'être la cible de Rimbaud et Verlaine.

⁸ Un autre texte de l'*Album zutique*, intitulé *Le balai* et pourvu par Rimbaud de la signature apocryphe F.C. (alias François Coppée), offre, pour un argument semblable, un exemple supplémentaire de cette métaphore laitière du liquide séminal : « J'aime de cet objet la saveur désolée / Et j'en voudrais laver tes larges bords de lait, / O Lune où l'esprit de nos sœurs mortes se plaît » (je souligne).

⁹ En complétant après coup les pages de l'*Album*, Germain Nouveau livrera encore un *Sonnet de la langue* lui aussi destiné à parodier *L'Idole*.

Ami de longue date de Léon Valade et souvent présent aux côtés des frères Cros et de Paul Verlaine, personnalités avec lesquelles il était lié par un attachement qui dépassait l'adhésion à une conception partagée de l'art, Albert Mérat comptait logiquement parmi les zutistes. L'arrivée d'Arthur Rimbaud dans la capitale modifie sensiblement la donne. Pierre Petitfils assure que Mérat, avant la venue du jeune homme, était déjà effrayé par les vers que celui-ci avait envoyés à Verlaine, lequel les avait lus à ses proches¹⁰. Il rejoint ainsi Pascal Pia, selon lequel « Mérat ne pouvait souffrir Rimbaud »¹¹. En vérité, si l'Ardennais, dans sa fameuse lettre du 15 mai 1871 à son ami Paul Demeny, avait pu considérer Mérat comme un des « deux voyants » – l'autre étant Verlaine – de la « nouvelle école, dite parnassienne »¹², il ne s'est ensuite pas privé de s'en moquer allègrement et, à ce titre, le *Sonnet du trou du cul* n'est probablement que la face visible de l'iceberg.

Visible, ai-je écrit. Il convient en vérité de nuancer cette visibilité des textes zutiques : le *Sonnet du trou du cul*, comme l'ensemble de la production zutique, a dans un premier temps été marqué par une forme d'autocensure absolument volontaire, le groupe se gardant bien de faire étalage de ses productions. Si le genre de l'album est intrinsèquement destiné à un public restreint¹³, il faut savoir que les différents membres du Cercle ne se sont guère targués d'avoir participé à cette entreprise (on ne trouve pas de référence aux réunions dans leurs correspondances respectives, même après coup) et que, du fait de l'existence secrète de ce cénacle, il n'existe pas de discours contemporain (chronique journalistique, billet ou entrefilet) qui fasse écho au mouvement ou à sa production.

C'est que, à travers le seul *Sonnet du trou du cul*, on peut percevoir toute la subversion qui entoure l'activité d'un tel groupe. Ce texte n'est en effet pas le seul à véhiculer des valeurs pro-sodomite et homophile et d'autres productions zutiques relèvent d'une veine comparable. Qu'on songe, pour n'en citer qu'un, à *La mort des cochons*, détournement de l'hypotexte baudelairien *La mort des amants* signé Léon Valade et Paul Verlaine, qui met en scène les appétences de « renifleurs de pissotières ». Si, que je sache, le Code pénal n'interdisait pas spécifiquement l'homosexualité (contrairement à l'Angleterre, où une loi de 1861, puis une clause du *Criminal Law Amendment Act* mirent en place des peines de travaux forcés, la seule « menace » pour les homosexuels français était l'article 331, concernant les attentats à la pudeur – ce qui demeure très aléatoire, la *pudeur* n'étant jamais définie précisément dans le Code pénal), les vers du *Sonnet du trou du cul* – ces paradoxaux alexandrins très

¹⁰ PETITFILS P., *Verlaine*, Paris, Julliard, 1980, p. 111.

¹¹ AZ, p. 17.

¹² RIMBAUD R., *Œuvres complètes*, édition Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1972, p. 254.

¹³ Pour le dire avec Philippe Hamon, qui distingue plusieurs types d'albums parmi lesquels l'*album amicorum*, ce dernier consiste souvent en « un recueil d'autographes manuscrits (vers, dessins, pensées, bons mots, fragments de morceaux de musique, petites caricatures, phrases de remerciements ou d'amitié, etc.) rassemblés sur les pages blanches d'un album qui est à la disposition d'une petite société d'amis, et qui est souvent attaché à un lieu fixe (salon, café, atelier, collège...) que fréquente cette société, et rédigés au fur et à mesure par les hôtes du lieu » (HAMON P., *Imageries*, édition revue et corrigée, Paris, José Corti, 2007, p. 335-336.)

libres – et d'autres pièces de l'*Album* n'auraient pu passer l'écueil de la censure contemporaine... Quand on sait que, en 1857, Ernest Pinard inaugurerait son exemplier en citant *Les Bijoux* de Baudelaire afin de justifier la mise en accusation de ce dernier pour « offense à la morale publique », on imagine bien le sort qui eût été réservé à cette histoire de « filaments pareils à des larmes de lait se perdant dans la pente qui les appelle » s'ils avaient connu l'honneur de la publication.

Il faut également préciser que la conduite de vie homophile n'était pas la seule valeur anomique prônée par le Cercle zutique. Plus encore qu'une bande de copains, le groupe est, comme son nom l'indique, un rassemblement motivé par l'idée de dire *Zut*. Il est à mon sens légitime de penser que le Cercle trouve son origine dans la Commune, qui déchira la ville de Paris au printemps 1871. Je ne reviens pas ici sur les différentes causes de cet engagement et leurs manifestations, tant individuelles (prises de position littéraires explicites, engagement dans les combats, ...) que collectives (au sein du Cercle) : l'important est de garder à l'esprit que, au moment où ils se regroupent à l'Hôtel des étrangers, les zutistes sont des dissidents politiques. Cette mutinerie a également ses répercussions directement littéraires : avant la Commune, la plupart des membres du Cercle font partie du mouvement parnassien, alors en pleine émancipation, ou tentent d'en intégrer les rangs. Les valeurs communardes seront pourtant l'exact opposé de l'idéologie parnassienne. A titre d'exemple, Leconte de Lisle, chef de file des (ici mal nommés) « Impassibles », ira jusqu'à prôner le déportement et l'éradication des communards, afin d'éviter un nouvel embrasement du foyer parisien.

La prise de position des zutistes contre la III^e République, partant contre le Parnasse, est fréquemment illustrée dans les pages de l'*Album*, en autant de parodies, notules et caricatures raillant les poètes dominants et le pouvoir politique. Par corollaire, tout ce qui repousse tant que possible les limites de la *doxa* semble valorisé au sein du Cercle : c'est le cas de l'altersexualité, mais aussi de l'usage des drogues (le haschisch en particulier) ou de l'alcoolisme. En somme, toutes ces valeurs résolument illégales avaient intérêt à ne pas être ébruitées en dehors du Cercle et, pour mieux les vivre, il valait mieux les vivre cachées. Le silence des zutistes à propos de leur activité, et ce même après la dissolution du groupe, peut s'expliquer, pour le dire avec le Sartre de la *Critique de la raison dialectique*, par le phénomène de Terreur de chacun sur chacun, qui tendrait à instaurer pour chaque membre du mouvement un droit d'évaluer l'autre (partant de le « punir »)¹⁴. Une manière de serment implicite historiciserait cet accord fraternel et participerait de l'élaboration de ce que j'ai appelé — en reprenant, à la suite de David Vrydaghs, le concept wébérien — la *conduite de vie* du Cercle zutique¹⁵.

¹⁴ « Le tiers est garanti contre ma libre trahison par ce droit que j'ai reconnu à tous (et à lui) de me supprimer en cas de défaillance et par la Terreur que le droit commun fait régner en moi et que j'ai réclamée » (SARTRE J.-P., *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 450).

¹⁵ Pour plus d'informations sur le Cercle et sur sa conduite de vie, voir SAINT-AMAND D. et VRYDAGHS D., « La biographie dans l'étude des groupes littéraires. Les conduites de vie zutique et surréaliste », *CONTEXTES*, 3, La biographie en littérature, mis en ligne le 23 juin 2008, URL : <http://contextes.revues.org/document2302.html>.

On peut se demander, en revanche, pourquoi Mérat, quittant le groupe frustré, n'a pas dénoncé l'activité de ses ex-congénères. Si l'auteur de l'*Idole* avait pris Rimbaud en grippe, l'amitié qui l'unissait à Verlaine s'étiola également de façon progressive. Bien décidé à se venger, Mérat se fit un plaisir, comme le rapporte Jean-Jacques Lefrère¹⁶, de récupérer l'idée d'une chronique signée Gaston Valentin¹⁷, et colporta diverses moqueries sur le couple que Verlaine formait avec « M^{lle} Rimbaut [*sic*] ». Verlaine ne resta pas insensible aux quolibets et prit la peine de le faire savoir à son détracteur par le biais d'une lettre se voulant préventive datant du 16 février 1872. La rupture définitive sera consommée quand Mérat refusera de figurer avec le couple sur le célèbre *Coin de Table* de Fantin-Latour — lequel, pour l'anecdote, n'appréciait pas foncièrement Rimbaud et Verlaine, mais préféra, en toute logique, sacrifier un seul sujet (et le remplacer par un bouquet de fleurs).

Si on ne dispose pas vraiment d'explication péremptoire concernant le silence de Mérat à propos du Cercle zutique, plusieurs pistes plus ou moins cohérentes peuvent être avancées. Il se pourrait simplement que Mérat n'ait pas eu connaissance des textes zutiques raillant vigoureusement le Parnasse et l'Etat : en effet, le *Sonnet du trou du cul* duquel procède probablement le départ de Mérat est situé au verso du troisième feuillet de l'*Album*, soit au début du volume. On peut songer que, si le parodié connaissait bien l'état d'esprit de ses anciens camarades, il n'a guère eu connaissance de leurs réalisations effectives en matière de parodies et pastiches après s'être coupé d'eux. Une autre hypothèse tiendrait à l'éventuelle lucidité de Mérat en matière de stratégie littéraire : informer un Heredia ou un Coppée des quolibets que leur infligeaient Verlaine et consorts, ç'aurait été reconnaître qu'on avait frayé avec ces potaches et se décrédibiliser. Mieux valait, dans ce cas, s'éloigner des zutistes et, à l'occasion, les dénigrer, tout en feignant d'ignorer l'existence de ce Cercle subversif auquel ils prenaient part. Enfin, on peut toujours arguer que Mérat était en fin de compte un chic type, qui, s'il détestait Rimbaud, ne voulait somme toute pas de mal à ses anciens compagnons, soit qu'il les tint vraiment en estime (c'est le cas de Valade, avec lequel il était étroitement lié — à tel point qu'on ne nommait pas l'un sans l'autre en s'en gaussant par le calembour « Malade et Verrat »), soit encore que planât au-dessus de lui l'ombre de cette Terreur quasi sartrienne dans laquelle il percevait une hypothétique menace.

« *Eternels voleurs des énergies* » – *Les ayants droit rimbaldiens*

L'*Album zutique* refera surface en 1932, atterrissant un peu par hasard chez le libraire Enlart. Pourtant, cette émanation quasi miraculeuse ne fera pas l'objet d'une publication immédiate et il faudra attendre 1943 avant que Pascal Pia ne livre une

¹⁶ LEFRÈRE J.-J., *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 418.

¹⁷ Le lendemain de la représentation, le 15 novembre, de la pièce *Le Bois* de Glatigny, Valentin nota, dans son billet du *Peuple souverain* : « Tout le Parnasse était au complet, circulant et devisant au foyer, sous l'œil de son éditeur Alphonse Lemerre. On remarquait çà et là le blond Catulle Mendès donnant le bras au flave Mérat. Léon Valade, Diex, Henri Houssaye causaient çà et là. Le poète saturnien, Paul Verlaine donnait le bras à une charmante jeune personne, M^{lle} Rimbaut [*sic*]. En somme, excellente soirée pour l'Odéon ».

première édition assez approximative des textes zutiques du seul Rimbaud¹⁸ ; celle-ci servira de fondement à une version complète de l'*Album*, corrigée et publiée en 1961, qui, quoique datée, est aujourd'hui encore l'édition de référence. Pour comprendre cet ajournement, il faut notamment se tourner vers le poète susmentionné. Parmi les bâtons qui se sont glissés dans les roues des chercheurs rimbaldiens, on ne peut passer sous silence l'action de différentes instances qui, en planant longtemps au-dessus de l'œuvre du poète sur laquelle elle avait alors tous les droits, a largement différé la possibilité d'une exégèse désidéologisée¹⁹. Après la publication, en 1891, du *Reliquaire*, recueil d'œuvres rimbaldiennes pourvu d'une préface de Rodolphe Darzens, Isabelle Rimbaud, la sœur du poète, qui était jusqu'alors ignorante de l'activité littéraire de son frère, s'opposa à toute parution des œuvres du défunt. En 1897, Isabelle épouse Paternie Berrichon (né Pierre Dufour), qui avait demandé à la mère Rimbaud la main de sa fille sans avoir jamais vu cette dernière. Au contraire de Beckett, qui, quelques années plus tard, refusera les avances de la fille de James Joyce en alléguant qu'il eût préféré obtenir les faveurs de son père, Berrichon s'était, en quelque sorte, épris d'Isabelle Rimbaud par manière de métonymie. Cette union aurait pu simplement prêter à rire si elle ne s'était avérée dangereuse pour l'histoire littéraire : par exemple, en 1899, Berrichon livrera un recueil de lettres rimbaldiennes qui fera longtemps autorité, avant que Marcel Coulon ne mette au jour, trente ans plus tard, le fait que certaines de ces missives avaient été réécrites, tandis que d'autres, véritables, étaient délibérément occultées. En 1912, le même Berrichon fera paraître une édition dite canonique des œuvres de Rimbaud et demandera à Paul Claudel d'en assurer la préface.

Cinq années après cette publication, Isabelle Rimbaud succombe à un cancer, laissant à son époux le loisir de se remarier, trois ans plus tard, avec une certaine Marie Saulnier, pour décéder à son tour en 1922. Au moment où Enlart récupère l'*Album zutique*, en 1932, c'est à la dernière épouse de Berrichon qu'incombaient les droits sur l'œuvre de Rimbaud. Le problème, c'est que si la veuve Dufour, comme le note Pascal Pia, « n'avait peut-être pas d'idée précise sur Rimbaud ni sur la gestion de son œuvre »²⁰, il n'en était pas de même du *Mercure de France*, auquel elle laissait le soin de défendre ses intérêts. La ligne de conduite adoptée par Alfred Valette, directeur de la maison, était d'empêcher toute édition rimbaldienne susceptible de déplaire à Paul Claudel, préfacier de l'édition des œuvres livrée par Berrichon. Dans celle-ci,

¹⁸ Entre-temps, le recueil avait été acheté par l'éditeur René Bonnel, qui dut se résoudre à ne pas l'éditer, puis revendu par ce dernier à MM. Blaizot, libraires, qui finirent par le céder à Pierre-Georges Latécoère, entrepreneur dans l'aviation et bibliophile. L'*Album* fait aujourd'hui partie (du moins, en théorie) de la collection de ses héritiers, qui refusent de le mettre à la disposition des yeux de la recherche.

¹⁹ On pourrait sans trop de peine soutenir que l'action d'Isabelle Rimbaud et Berrichon porte toujours à conséquence aujourd'hui : si certains contemporains de Rimbaud n'ont pas cédé au désir des ayants droit de récupérer tous les manuscrits de l'Ardennais et de séparer, par la suite, le bon grain de l'ivraie, on est en droit de se demander si certaines pièces de la production rimbaldienne n'ont pas été délibérément éliminées.

²⁰ AZ, p. 13.

Claudel dressait le fameux portrait de Rimbaud en « mystique à l'état sauvage »²¹, qui engagea toute une série de lectures catholiques du poète. En somme, les textes zutiques, *Sonnet du trou du cul* en tête, avaient tout pour contrecarrer cette réception orientée de l'œuvre rimbaldienne.

Quelques années plus tard pourtant, l'argumentation typique des défenseurs du mysticisme supposé de Rimbaud se fondera sur des syllogismes (résolument intrigants, il est vrai) du type « le blasphème implique nécessairement la foi ». Etiemble, dans la deuxième partie de sa thèse sur le « mythe de Rimbaud », rapporte un exemple probant de la démonstration inébranlable des défenseurs de cette lecture catholique de Rimbaud :

« Peut-être a-t-il raison, M. Blanchet, quand il me raille dans les *Etudes* : « On est confondu de voir M. R. de Renéville et surtout M. Etiemble (qui en compose une fervente anthologie) brandir chacun des blasphèmes de Rimbaud comme autant d'armes mortelles à la thèse catholique, alors que celle-ci y trouve précisément son aliment : Rimbaud ne se débattrait pas ainsi contre Dieu et l'Eglise s'il ne sentait pas sur lui leur invincible emprise »²².

Mais quand le texte rimbaldien ignore plus ou moins Dieu, le met sur le côté, l'oublie et valorise sans vraiment se soucier de l'Œil accusateur du Tout-Puissant – tout de même rappelé ici par l'ironique « Chanaan féminin » –, la théorie du défi semble moins facile à défendre. Au moment où Etiemble écrit et défend sa thèse, les textes zutiques de Rimbaud, le *Sonnet* y compris, sont connus du public (du moins, des spécialistes et/ou pseudo-spécialistes). Pourtant, à ma connaissance, aucun prosélyte du Rimbaud catholique n'utilise la parodie rimbardo-verlainienne comme exemple de ce blasphème jaloux. En fait, pour le dire vite, il me semble que les écrits rimbaldiens tournant en dérision l'institution cléricale et la foi pouvaient assez facilement être récupérés par les exégètes catholicisants : l'argumentation, si elle peut peiner à convaincre, est toutefois plausible, qui verrait dans ces poings tendus vers Dieu, dans ces gestes blasphématoires, la manifestation d'une obsession mystique, d'une véritable dévotion. Mais quand Rimbaud et Verlaine confèrent à des allusions bibliques un simple rôle de comparant ironique dans un texte dont la préoccupation principale est de chanter la gloire de la sodomie – fût-ce dans le seul but de prendre la *doxa* en total contrepied –, l'obsession (dans tous les sens du terme) est sensiblement décalée, et la thèse de la fascination divine s'étiole quelque peu. Difficile, dans ce cas-ci, d'arguer que la lecture mystique d'un Mauriac, pour ne citer qu'un des fidèles défenseurs de cette lecture (« Mais comme toi j'attends le Seigneur », écrivait l'auteur du *Sagouin* à feu Arthur²³), tienne vraiment la route.

²¹ « Arthur Rimbaud. Préface » [1912], in CLAUDEL P., *Œuvres en prose*, édition de J. Petit et C. Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 514-521.

²² ETIEMBLE R., *Le mythe de Rimbaud*, T. 2, *Structure du mythe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1952, p. 144.

²³ Voir à ce sujet, SEAILLES A., « F. Mauriac lecteur de Rimbaud : affinités et contrastes », *Cahiers François Mauriac*, 5, Paris, p. 95-112.

Des Œuvres presque complètes

Enfin, la dernière forme de censure que je voudrais évoquer est directement corrélée à la publication effective et, contrairement aux cas précités, se trouve accompagnée d'un discours d'escorte justificatif. Si la parution des œuvres complètes d'un auteur assure incontestablement une fonction consécatoire, le capital symbolique (souvent posthume) extractible de cet événement varie en fonction de la maison d'édition qui prend en charge le volume. De cette façon, une des formes ultimes de la canonisation, tout le monde en conviendra, tient au fait d'être publié dans la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade ». Verlaine et Rimbaud, évidemment, connaissent aujourd'hui ce privilège, l'aîné des poètes ayant fait son apparition dans la collection en 1938, le cadet en 1946. L'une des marques de fabrique de cette collection si particulière, en plus d'une esthétique revendiquée comme élitiste (l'éternel caractère Garamond sur papier bible), tient à sa volonté de tendre vers l'exhaustivité. Pourtant, cette volonté de publier des œuvres totales a quelquefois été contrecarrée par une pudeur qui, de nos jours, semble pour le moins archaïque.

Le *Sonnet du trou du cul* fait partie de ces textes longtemps considérés comme inopportuns par certains exégètes. Ainsi, l'édition de 1962 des *Œuvres poétiques* dites *complètes* de Verlaine, dans laquelle les auteurs ont justifié de façon assez absurde cette ellipse :

« Nous avons dû toutefois, conformément au vœu de l'éditeur, qui n'a pas non plus jugé souhaitable de voir réunis à cette édition les deux recueils libres, *Femmes* et *Hombres*, écarter de l'*Album zutique* les pièces délibérément obscènes, dont deux furent au demeurant reprises par Verlaine dans *Hombres* »²⁴.

Comme l'a noté Steve Murphy, « c'est à croire que seules les pièces « accidentellement » obscènes seraient dignes de figurer dans cette prestigieuse collection »²⁵. Dans le cas présent, on le voit, le Dantec et Borel se lavent les mains de cette censure, en s'appuyant sur les desideratas de l'éditeur – alors Jean Ducourneau, qui dirigera la collection jusqu'en 1966, avant que Pierre Buge ne reprenne la main. Dans l'édition de 1954, à un moment où l'*Album zutique* n'avait pas encore été publié par Pascal Pia mais où le *Sonnet du trou du cul* était déjà connu par sa présence dans *Hombres*, le seul le Dantec ne mobilisait guère cet argument d'autorité et se contentait d'expliquer sa censure par « une raison aisée à concevoir », se permettant même d'ajouter que les textes de *Femmes* n'étaient finalement pas tellement choquants :

« Cette édition contiendrait donc tous les vers de Verlaine connus à ce jour, s'il n'en fallait excepter, pour une raison aisée à concevoir, ce qu'on appelle assez improprement ses « œuvres libres », *Femmes* et *Hombres*, éditées clandestinement en 1890 et 1903. Ce n'est pas que je les tiennne pour négligeables et, du moins en ce qui touche les premières, franchement scandaleuses ; l'étourdissante virtuosité de telles pages de *Femmes* qui me viennent à l'esprit (ainsi, l'*Idylle High-life*) me porte même à regretter

²⁴ VERLAINE P., *Œuvres poétiques complètes*, édition Y.-G. le Dantec et J. Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. XIII.

²⁵ MURPHY S., *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, *op. cit.*, p. 250.

de n'avoir pu les ranger aussitôt après les *Filles de Parallèlement*, dont elles sont les très proches cousines, au vocabulaire obscène près... »²⁶.

Je ne me prive pas de reproduire ici les cinq premiers quatrains de cette *Idylle High-life* dont le Dantec vante l'« étourdissante virtuosité » :

La galopine
 A pleine main
 Branle la pine
 Au beau gamin.
 L'heureux potache
 Décalotté
 Jouit et crache
 De tout côté.
 L'enfant rieuse
 A voir ce lait
 Et curieuse
 De ce qu'il est,
 Hume une goutte
 Au bord du pis,
 Puis dame ! en route,
 Ma foi, tant pis !
 Purlèche et baise
 Le joli bout,
 Plus ne biaise
 Pompe le tout !

Cet hypotexte potentiel du *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation* de Pierre Louÿs, malgré son argument pour le moins explicite, recueille donc les faveurs d'un critique qui, dans une sorte de posture d'intellectuel décontracté, avoue regretter de ne l'avoir pas publié. Si le Dantec estime que ce type de pièce n'est pas « franchement scandaleuse », ce n'est pas, à ses yeux, le cas des textes qui composent *Hombres*. En somme, le scandale ne procéderait pas tant de la veine pornographique (même si celle-ci est suffisante pour disqualifier ces textes et leur empêcher l'accès aux pages en papier bible) que de leur potentielle dimension homophile – pour le Dantec, finalement, mieux vaut s'inspirer d'amours pédophiles qu'homosexuelles.

On a du mal, en définitive, à mesurer la cohérence de cette censure assumée par le seul Jean-Yves le Dantec d'abord, puis perpétuée par celui-ci avec le soutien de Pierre Borel et l'appui du directeur de collection Ducourneau. L'enjeu majeur de cette dissimulation des textes pornographiques de Verlaine, est-on tenté de penser dans un premier temps, serait de conserver le prestige de la « Bibliothèque de la Pléiade » en ne souillant pas cette collection de productions immorales et en lui permettant

²⁶ VERLAINE V., *Œuvres poétiques complètes*, édition Y.-G. le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. X-XI.

de consolider son image de Rolls Royce des Belles-Lettres. Singulière manière d'épuration stratégique²⁷, mais qui semble peu ou prou tenir la route.

Le problème est que cette hypothèse très simple tombe complètement à l'eau quand on sait que le premier volume « Pléiade » des *Œuvres complètes* d'Arthur Rimbaud, publié en 1946, comprenait, lui, le *Sonnet du trou du cul* et les autres textes zutiques de l'Ardençais – déjà édités, pour rappel, par Pascal Pia en 1943. Cette édition des œuvres rimbaldiennes était signée par André Roland de Renéville, poète qui prendra part au *Grand Jeu*, auteur d'un essai sur *Rimbaud le voyant* et, surtout, cible de la critique rimbaldienne catholiciante. Dès lors, en fait de motivations directement liées à la maison d'édition, les occultations des textes pornographiques de Verlaine dans les premières compilations de ses œuvres en mode « La Pléiade » tiennent davantage à des volontés purement personnelles : l'argument éthique n'est donc pas celui qui sert de ligne de conduite à la politique éditoriale de Gallimard, mais est défendu par un petit cartel puritain, préférant éclipser – tout en signalant malgré tout leur existence – des vers susceptibles de déranger. Par là, les éditeurs-censeurs se posent en quelque sorte en gardiens de la morale et de l'ordre public. Du Pinard de 1857 aux le Dantec et Borel de 1962, on se dit en souriant (un peu jaune, il est vrai) qu'un siècle de modernité n'aura pas permis l'évolution de toutes les mentalités.

Je me garderai de terminer ce petit parcours en utilisant le mot *conclusions*, que je n'aime pas beaucoup et auquel je préfère largement celui de *perspectives*... Comme j'ai essayé de le montrer avec cet exemple du *Sonnet du trou du cul*, la problématique de la censure si elle est assurément porteuse, est, parce que protéiforme, indubitablement complexe. S'il est déjà relativement aléatoire d'un point de vue juridique, le phénomène doit également être interrogé, plus largement, du côté des agents participant de champs dans lesquels la censure peut être amenée à intervenir. Les cas d'autocensure, de dissimulation par les pairs ou de bricolages plus ou moins éditoriaux que j'ai évoqués ici ne constituent finalement qu'une infime partie de ces condamnations au silence qui peuvent répondre à des enjeux aussi nombreux que variés. En ce sens, il me semble qu'une histoire de la censure reste à faire, qui articulerait aux promulgations officielles, très importantes mais déjà relativement bien connues (depuis l'interdiction des représentations de mystère dans la ville de Paris en 1548 jusqu'aux censures des caricaturistes de la Monarchie de Juillet — qu'on songe à la poire de Daumier et de Philippon), une prise en compte de ces différents petits arrangements, de ces bricolages officieux visant à taire le dérangent. Il y aurait là, me semble-t-il, un superbe projet de recherche...

²⁷ D'autant plus ironique que la présence de cette collection dans le catalogue Gallimard doit beaucoup à un André Gide dont les œuvres furent également jugées hautement subversives en leur temps.

L'enquête du journal *Nuestro Tiempo* sur les romans érotiques (1911), une entreprise de censure ?

Jean-Paul CAMPILLO

Contextualisation : une liberté relative

A l'époque à laquelle est publiée l'enquête sur les romans érotiques, en 1911, l'Espagne vit depuis plus de trente ans dans un régime de monarchie constitutionnelle. Ce régime né en 1876 permit à l'Espagne après des années d'agitation politique, due en partie à la constante intervention de l'armée dans les affaires du pays, de récupérer une certaine stabilité institutionnelle. L'Espagne, à partir de 1876, entra dans une longue période durant laquelle devait dominer une forme de conservatisme politique : le système, basé sur l'alternance de deux partis (le parti libéral et le parti conservateur), laissait certes des espaces d'opinion, mais dans les faits, les positions les plus radicales étaient systématiquement écartées. Le vote lui-même, malgré le suffrage universel proclamé en 1890, était invariablement guidé par un puissant réseau de clientèles.

Durant ce long cycle politique, l'Espagne vécut une période de liberté relative. Libéraux et conservateurs, tous insistaient sur la nécessité d'une liberté politique, mais jamais ne sacrifiaient l'impératif de l'ordre social. La Constitution de 1876 déclarait dans le paragraphe 13 de l'article 1 que « tout Espagnol a le droit d'exprimer librement ses idées et ses opinions, que ce soit de vive voix ou par écrit, au moyen de l'imprimerie ou de tout autre procédé apparenté, sans être soumis à la censure préalable ». Cependant dans le paragraphe 17 de ce même article, il était rappelé que « les garanties énoncées dans les articles 4, 5, 6 et 9, et les paragraphes, 1, 2, 3, 13, ne pouvaient être suspendues dans l'ensemble de la Monarchie, ni dans aucune province de celle-ci, sauf temporairement et au moyen d'une loi, si la sécurité de l'Etat était menacée, dans des circonstances exceptionnelles »¹. De fait en termes de politique,

¹ « Artículo 13.– *Todo español tiene derecho : 1. De emitir libremente sus ideas y opiniones, ya de palabra, ya por escrito, valiéndose de la imprenta o de otro procedimiento semejante,*

en vertu du principe de l'ordre, et suivant cet état d'esprit conservateur, il était clair que l'on ne transigerait avec aucune forme de protestation.

En 1909, tout juste deux ans avant le lancement de l'enquête, lors de la *Semana Trágica* le chef du gouvernement, Antonio Maura, usa de ce principe et isola la ville de Barcelone du reste du pays. Hostile à l'engagement de ses réservistes dans la guerre du Maroc, la capitale catalane avait vu s'élever des mouvements de protestation qui rapidement se transformèrent en grèves générales puis en un vaste mouvement d'insurrection sans cohérence politique particulière. La répression fut sévère et le contrôle de l'information draconien. Cependant, les journaux qui au départ n'avaient pas voulu alarmer l'opinion au moment de l'incendie des églises s'insurgèrent bientôt contre l'interdiction prolongée d'informer le pays. Les libéraux de l'opposition déclenchèrent alors un vaste mouvement de protestation contre ce qu'ils considéraient comme une « dictature civile » et contre le retour de la censure². Ils rejetaient toute forme de retour en arrière et rappelaient à cette occasion les principes énoncés dans la Constitution³.

En 1910, en particulier, la notion d'ordre est au centre de tout, et c'est au nom de ce principe qu'à la même période s'exerce une violente pression contre la *sicalipsis*⁴. Au début du XX^e siècle, dans un moment où les genres consacrés sont entrés en crise (l'opéra, la zarzuela, et le répertoire classique du théâtre), les spectacles dit mineurs, ceux où l'on chante des chansons plus ou moins lestes et ceux où l'on peut entrevoir le corps dénudé des chanteuses sont ceux qui attirent le plus de public. Cependant ce type de spectacle, qui comme le précise Serge Salaün, permettait d'extérioriser les aspirations à une sexualité moins rigide et également que s'exprime un Eros plus libéré et festif⁵, subit la pression des ligues de vertu, des associations civiles ainsi que de certains intellectuels, tous préoccupés par la santé morale du pays⁶. La campagne de dénonciation menée contre ces spectacles fut si virulente entre 1910 et 1912 qu'elle fit presque disparaître le spectacle de chansons piquantes.

Qu'en fut-il du roman érotique? L'Espagne, contrairement à l'image que l'on pourrait en avoir, et contrairement à l'image qu'en avait son plus proche voisin, suivait les grands mouvements européens⁷. De fait, la péninsule, comme le reste de l'Europe, enregistra au tournant du siècle la publication de nombreux ouvrages qui furent instantanément dénoncés comme pornographiques. Néanmoins, à notre connaissance, les romans ne furent pas interdits. Alberto Insúa, auteur d'un premier roman qu'il

sin sujeción a la censura previa ». La constitution de 1876 est disponible sur le site internet cervantesvirtual.com sous le titre : « Constitución de la Monarquía española de 1876 ».

² A.A., « Mejoría », *El liberal*, vendredi 30 juillet 1909.

³ A.A., « La protesta liberal », *El liberal*, vendredi 17 septembre 1909.

⁴ Nous suivons ici les arguments et conclusions de Serge Salaün publiées dans l'ouvrage collectif *La escena española en la encrucijada (1890 – 1910)*. SALAÜN S., « Autopsia de una crisis proclamada », in SALAÜN S., RICCI E., SALGUES M. (éd.), *La escena española en la encrucijada (1890 – 1910)*, Madrid, Ed. Fundamentos, Casa de Velázquez, 2005, p. 125-151.

⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁷ Voir à ce sujet l'article d'Enrique Gómez Carrillo « *Le Temps* y la literatura española », publié le 22 octobre 1909 dans le journal *El liberal*.

qualifie lui-même de scandaleux, dans ses mémoires déclare qu'un « folliculaire qui le détestait, dans une chronique, dénonça son roman aux autorités »⁸. Cependant il n'y eut pas de suites. Pas de procès donc contre le roman érotique mais une forme de censure morale s'exerça régulièrement contre lui. Felipe Trigo, en particulier, considéré par ses contemporains comme le père du roman érotique en Espagne, alors qu'il ne fut jamais inquiété par la justice et devint même une sorte de célébrité, essayait régulièrement des tempêtes de critiques. Antonio Cortón, dans une chronique intitulée « Trigo y sus mujeres » publié dans *El liberal* en 1910, remarquait que pour glisser un éloge de Felipe Trigo, il fallait plus de courage que pour prendre place à un banquet en l'honneur de la Fornarina ou de madame Pimentón⁹.

L'enquête : une entreprise de censure ?

Quel statut accorder dans ce contexte de guerre et de resserrement moral à l'enquête sur le roman érotique ? Constituait-elle d'emblée une tentative de censure ?

Si l'on considère en premier lieu le titre de l'enquête, *El erotismo en la novela*, on remarquera une certaine mesure, le mot « érotisme » étant beaucoup plus ouvert que celui de « pornographie » et n'impliquant pas *a priori* de dénonciation. Cependant le mot pornographie ne tardera pas à apparaître. Car ce que prétend faire Luis de Terán n'est évidemment pas neutre : il ouvre, toujours selon les termes de l'enquête, une information. L'expression est intéressante car elle nous renvoie à la fois au domaine juridique, à l'enquête menée pour confondre un suspect, à l'activité journalistique et à la recherche d'informations pour préciser les connaissances dans un domaine donné. Mais que l'on privilégie l'un ou l'autre domaine, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une enquête à charge ou d'une enquête menée *a priori* puisqu'elle prend pour point de départ la multiplication des plaintes formulées contre les auteurs érotiques. Par ailleurs les termes employés pour présenter le propos du journal ne sont pas neutres non plus : on parle de « l'excès de réalisme » de ces romans, de leur désinvolture et même de leur complaisance à traiter de sujets scabreux. Enfin on parle également d'auteurs qui prétendent être des artistes alors que leurs desseins sont autres.

Dérivées de ces définitions préliminaires, les deux questions posées aux personnalités étaient par conséquent très orientées. La première était formulée ainsi : « Croyez-vous qu'on enregistre en effet aujourd'hui une production particulièrement abondante de romans dont l'érotisme est censurable ? », et la seconde : « Quelles sont, à votre avis, les impératifs de la morale en Art, en particulier en ce qui concerne le roman, et quels sont, par conséquent, les préceptes et les limites qui s'imposent à lui ? ».

Question très orientée donc dans la mesure où l'idée de censure est répétée trois fois, avec le mot censure, dont il n'est pas précisé s'il fait référence à une censure officielle ou autre ; avec la notion d'obligation morale qui définit par essence ce qu'il est permis ou non de faire, et donc ce qui est blâmable ; et enfin avec l'idée de limites qui permettrait de définir là encore ce qui est condamnable ou non. Aucune des personnalités ayant répondu au questionnaire ne s'y est d'ailleurs trompée et certaines

⁸ INSÚA A., *Memorias*. Texte disponible en version PDF sur le site cervantesvirtual.com.

⁹ CORTÓN A., « Trigo y sus mujeres », *El liberal*, dimanche 19 juin 1910.

d'entre elles, jugeant l'entreprise du journal souhaitable car répondant à une urgence, se sont même félicitées de l'existence de cette enquête dirigée « contre ces romans anti-esthétiques et démoralisants »¹⁰.

Globalement, bien qu'il existe des différences, on peut parler d'une forme de consensus. Cependant si presque tous déplorent la surabondance de livres érotiques ou pornographiques, les questions posées par le journal étaient assez problématiques. Les mots « censure » et « morale » en particulier posaient problème.

Il n'est jamais question dans la présentation de l'enquête d'une censure officielle. Cependant l'ensemble des écrivains, journalistes ou philosophes qui ont bien voulu répondre aux questions, qu'ils aient adopté une position mesurée face à la littérature érotique ou au contraire qui l'aient condamnée, se sont empressés de rejeter toute forme de censure officielle. Tous sans exception, dans ce moment où la liberté de parole existe mais reste en même temps précaire, tous, sont conscients des dangers de l'intervention de l'autorité en littérature. Jacinto Octavio Picón, l'un des grands romanciers de la fin de siècle, le dit en des termes on ne peut plus clairs :

« Méfions-nous surtout de ce que l'hypocrisie ne soit un prétexte pour attenter à notre liberté ; et ne risquons pas, simplement pour éliminer quatre romans de bas étage, ces romans qui meurent tout seuls, de remettre en question le droit à l'existence de ces livres immortels que sont *Daphnis et Chloé* ou *Mademoiselle de Maupin*, par exemple »¹¹.

De la même manière, un auteur beaucoup moins consensuel, Antonio Zozaya, philosophe et écrivain, après avoir désavoué le roman en général – genre qu'il considère comme nocif car dépourvu de toute utilité et excitant l'imagination – et après avoir, bien entendu, fustigé le roman érotique, affirme que :

« Toute contrainte serait une atteinte aux droits et privilèges de l'Art ; l'Art est libre ou il n'est pas. Nous ne devons pas penser à des remèdes qui seraient pires que la maladie, ni administrer un venin pour combattre un vaccin. Aucun homme, aussi supérieur ou savant soit-il, n'a le droit d'imposer aux autres sa Morale »¹².

L'autre terme posant problème dans les questions était celui de morale associé à la notion d'art. Accepter une quelconque autorité morale ou plus simplement que l'art soit guidé par une conception déterminée de l'homme revenait nécessairement à accepter de s'en remettre à une instance unique, donc à une forme de censure. Se posait alors un problème, car si toute censure officielle est inacceptable et si la morale est un concept « très discuté »¹³, toujours variable et dont « les étroites perspectives sont incompatibles avec toute forme d'Art »¹⁴, comment disqualifier le roman érotique, comment endiguer la vague de romans érotiques ?

Cette question rappelle les débats qui avaient animé les cercles littéraires lors de la publication des manifestes d'Emile Zola en Espagne. A cette époque-là, Manuel de

¹⁰ BURGOS C. de, « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 148, avril 1911, p. 14.

¹¹ PICÓN J. O., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 148, avril 1911, p. 8.

¹² ZOZAYA A., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 149, mai 1911, p. 164.

¹³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁴ BUENO J., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 149, mai 1911, p. 173.

la Revilla, philosophe et critique littéraire, acceptait que l'on représente des choses ou des sentiments abjects à condition de « savoir les représenter et sans jamais oublier la mission sociale de l'Art »¹⁵. Il posait donc la question des limites de l'art, avec tous les problèmes que cela entraînait : pour lui il n'avait pas de limites, seulement des devoirs.

En 1910, cette idée de l'utilité de l'art comme garde-fou en littérature est largement reprise, mais elle ne peut en aucun cas inclure le roman érotique que l'on considère comme une aberration du naturalisme, comme la pire manifestation de ce courant qui déjà s'attardait à représenter des choses répugnantes, mais surtout comme un genre qui « incite son prochain à pécher »¹⁶. La limite qui s'impose ici ce sont les « commandements divins »¹⁷, comme le dit franchement Miguel de Unamuno, en même temps qu'un certain élitisme qui dresse une barrière hermétique entre le roman érotique et les autres courants qui sont en vogue à cette époque, comme l'art pour l'art ou le régionalisme. De fait dans l'enquête règne une forme de censure qui ne dit pas clairement son nom.

Par exemple Julio Cejador, linguiste et journaliste, commence par déclarer que l'art est libre et non soumis à la morale, mais dans le même temps, il en revient à une conception moralisatrice de l'art en liant le beau et l'idéal de vérité qui eux-mêmes sont indissociables du bien :

« Le Beau, aussi profond que plongent ses racines, se confond avec le Vrai et avec le Bien : ce sont les trois qualités inséparables qui, mêlées et assemblées entre elles, forment la tresse, le nerf, la substance de l'être. De la même manière que le Vrai ne peut exister sans être Bon et Beau, sans quoi il ne serait plus vrai, le Beau ne peut non plus exister sans être Vrai et Bon, sans quoi il ne serait plus Beau »¹⁸.

Julio Cejador, à l'inverse d'autres écrivains ou critiques, en reste là. Il fait complètement abstraction des objections que ce raisonnement fermé pourrait soulever. D'autres, tout en suivant la même argumentation accepteront quelques exceptions. Ramon Maria Tenreiro, par exemple, accepte les nus de Michel-Ange au nom de la beauté esthétique, tout en rappelant que le maître était un élu ; Rafael Pamplona, les statues grecques, toujours au nom de l'esthétique ; Joaquín Alcaide de Zafra, *Les pastorales* de Longo ; Vicente Almela, *La Célestine*, un classique espagnol du XV^e siècle ; José Sánchez Rojas, risque quant à lui le nom d'un naturaliste, Eça de Queiroz, dont il reconnaît la grossièreté de certaines pages, mais qu'il situe implicitement dans la même veine que Cervantès, considéré en Espagne comme le père du naturalisme du XIX^e siècle.

Ils acceptent quelques exceptions, mais en reviennent systématiquement à un patrimoine littéraire et artistique solidement constitué. La logique est ici celle de l'exclusion. Le débat sur les limites en Art ne doit pas faire illusion, il n'est qu'une

¹⁵ REVILLA M. DE LA, « El naturalismo en el arte », in LÓPEZ MORILLAS J. (éd.), *Krausismo : estética y literatura, Antología. (Selección y edición de Juan López Morillas)*, Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 180.

¹⁶ ARAUJO F., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 148, avril 1911, p. 16.

¹⁷ UNAMUNO M. DE, « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 148, avril 1911, p. 8.

¹⁸ CEJADOR J., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 148, avril 1911, p. 12.

sorte de paravent. Le débat ne porte pas sur l'essence de l'Art mais sur ce qui est acceptable ou non pour la société. La véritable limite est là.

Il s'agit en réalité de dresser une barrière, des palissades face au roman érotique. Il s'agit d'un jeu de dupes : jouer au jeu de la liberté comprend le risque de se laisser déborder mais il n'exclut pas les retours en arrière, quitte à se contredire. A ce moment précis, ce qui compte c'est de durcir le discours et d'exclure. La liberté a bel et bien un prix, celui de l'ordre. Ces romans qui se vendent très bien gênent. Ils ne gênent pas la littérature, ils gênent la société. Luis Bello, critique littéraire, le disait quelques mois avant l'enquête dans un article dirigé contre Felipe Trigo :

« La question ne se résume pas à un problème de critique littéraire. Ce qui nous préoccupe c'est la santé morale d'un pays où ce genre littéraire – qui existe dans tous les pays du monde – atteint un développement extraordinaire (...) »¹⁹.

Dans l'enquête, Violeta, journaliste et écrivaine, rappelait également qu'il fallait résoudre rapidement et définitivement cette question transcendante, plus sociologique qu'artistique, de la morale en littérature²⁰.

Pour nombre des participants de l'enquête, le remède était assez simple : ces romans qui bien évidemment ne sont pas de la littérature doivent être soumis à la justice car ils sont indécents. Non seulement ils choquent ce qui est socialement requis en matière de sexualité mais ils enfreignent également la loi. C'est ici que la définition du roman érotique ou pornographique – la distinction n'est jamais très claire – fait sens. Beaucoup insistent, contre l'avis d'Emilia Pardo Bazán qui préfère parler de répétition d'un même motif, sur l'excès de réalisme de ces romans. Ils soulignent le fait qu'ils reproduisent sans aucune atténuation des scènes d'une lubricité malsaine et qu'ils ne négligent aucun détail, et ce alors même qu'une lecture des romans dénoncés, ceux de Trigo et de Insúa, ne laisse apparaître qu'un nombre réduit de scènes où il est explicitement question de sexe (scènes qui par ailleurs ne représentent pas l'acte physique explicitement). Mais peu importe, les intervenants de l'enquête ne prétendent pas rendre compte de ces romans de manière précise. L'essentiel est d'insister sur le fait qu'exhiber la chair nue des femmes blesse la pudeur. Dans un même élan, Rafael Pamplona fera d'ailleurs un parallèle décisif entre la prostitution et les romans érotiques :

« Dans ce monde marchand, il y aura toujours des gens pour trafiquer avec les impuretés de la vie, que l'on appelle ce commerce trafic de femme ou trafic de livre. D'ailleurs, méritent-elles le nom de roman, au sens littéraire du terme, toutes ces œuvres dont le seul but est d'exploiter les appétits malsains d'un public de dégénérés, incapables d'avaler d'autres nourritures intellectuelles que celles qui leur sont servies avec pour assaisonnement les sécrétions de leurs existences vicieuses et corrompues »²¹.

¹⁹ BELLO L., « El público de Trigo », *Europa*, 6, 27 septembre 1910, p. 41.

²⁰ VIOLETA, « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 149, mai 1911, p. 161.

²¹ PAMPLONA R., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 149, mai 1911, p. 173-174.

Les romans érotiques ne sont à leur place ni dans la littérature, ni dans la société. Les auteurs de romans érotiques ne sont en aucun cas des artistes, ils sont des commerçants, des souteneurs. En décrivant ce qui doit être secret, ce qui doit rester privé, ils violent une frontière sacrée. Le livre pénètre des espaces qui sont interdits et c'est ce qui lui vaut une condamnation quasi unanime.

Aussi à la question que nous posions plus haut (l'enquête fut-elle une tentative de censure des romans érotiques ?), nous répondrions par l'affirmative en ajoutant qu'elle fut même une entreprise dirigée quasi exclusivement contre deux écrivains en particulier. L'enquête réagissait à « une production particulièrement abondante de romans dont l'érotisme est censurable », phénomène qui était vérifiable, puisqu'en 1910, Ramón María Tenreiro, dont nous avons déjà cité l'article²², signalait la publication de *El otro* d'Eduardo Zamacois, *Las Evas del paraíso* de Felipe Trigo, *Las neuróticas* d'Alberto Insúa et *Del huerto del pecado* de Antonio de Hoyos y Vinent. Toujours en 1910, Luis Bello, dans un article déjà cité également²³, signalait lui aussi au moins sept romans aux couvertures suggestives et demandait aux auteurs et aux éditeurs de livres « quasi pornographiques » de ne plus envoyer leur roman à la rédaction du journal. Cependant, alors même qu'il est fait référence à une vague de romans érotiques, ceux dont on mentionne le nom de façon récurrente sont Felipe Trigo et Alberto Insúa, que l'on met en permanence en relation. Le premier est considéré comme le père du roman érotique, il est le bouc émissaire, et le second comme le suiveur, l'enfant du pêché en quelque sorte.

Là encore, la définition du roman pornographique est accessoire. D'ailleurs, fait assez caractéristique, la plupart affirment n'avoir même jamais lu aucun de ces livres pornographiques. L'important est de dresser le portrait du responsable de l'épidémie, de ce pourfendeur de l'ordre social. Miguel de Unamuno, avec sa mauvaise humeur caractéristique, sans citer le nom de Trigo, le traitera d'inculte, Carmen de Burgos d'irresponsable en ces temps de décadence, Rafael Pamplona de pervers et Vicente de Pereda l'accusera de faire du détournement de mineurs. Insúa, de manière répétée, sera quant à lui désigné comme un jeune homme cupide désireux de se faire un nom. Mais peut-être le portrait le plus pittoresque est-il celui que dresse le plus exalté des participants à l'enquête, Fernando Araujo. Pour lui le pornographe est celui qui « met son talent au service de la luxure, qui excite au moyen de descriptions, de dialogues, et de récits, le lecteur jusqu'à irriter ses sens »²⁴. Le pornographe est le diable en personne, il annule tout jugement et fait surgir la bête. On notera ici la volonté de circonscrire le roman dans des espaces restreints et de revenir systématiquement à des types facilement identifiables, comme le souteneur ou le diable. Le cliché participe de cette entreprise de resserrement moral. Tout doit rentrer dans des compartiments bien définis.

²² TENREIRO R. M., « Los eróticos », *La lectura*, t. 2, août 1910, p. 448-453.

²³ BELLO L., « El público de Trigo », *Europa*, 6, 27 septembre 1910, p. 41.

²⁴ ARAUJO F., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 148, avril 1911, p. 16.

Eduquer les hommes non l'individu

Mais quel était l'impératif à ce moment-là, en 1911 ? Pourquoi, alors qu'elle est en pleine transformation, en pleine modernisation, l'Espagne marque-t-elle un brusque coup d'arrêt ? L'enquête laisse peu de place à des considérations autres que celles sur la morale dans l'art. Cependant, quelques personnalités plus prolixes que d'autres nous offrent, grâce à leurs développements sur ce contexte de décadence qui a selon eux favorisé l'apparition de romans érotiques, la possibilité de donner quelques éléments de réponse.

L'essentiel a trait aux changements qui se produisent en Espagne et que l'on tend à considérer comme une menace pour la patrie. La transformation des structures de la société inquiète, en particulier l'urbanisation croissante. Il est d'ailleurs fait un amalgame entre le déversement du « torrent de boue pornographique »²⁵ et le phénomène d'élargissement de la culture. Jacinto Octavio Picón parle de l'augmentation du nombre de lecteurs qui entraîne une augmentation de la consommation des différents genres littéraires.

Aussi, celui qui est considéré comme l'autre responsable du torrent de boue pornographique, c'est le public. Il est envisagé invariablement sous les traits d'un adolescent irresponsable, avide de sensations et surtout incapable du fait de son inculture d'accéder à autre chose qu'à cette marchandise. Fernando Araujo parle de « cette masse ignare pour qui il n'a jamais aimé écrire » et qu'il accuse d'être un « morveux malpoli et orgueilleux voulant imposer ses goûts passés de mode et dégénérés »²⁶. Dans ce moment où les masses commencent à s'organiser et à peser sur la politique, au moins par les mouvements de grèves, l'amalgame entre pornographie et anarchisme est fréquent. Miguel de Unamuno dans sa réponse à l'enquête affirme que « le public qui consomme les bêtises pornographiques est le même qui consomme les bêtises anarchistes et pseudo-scientifiques (pas scientifiques) », et ajoute que, lors de la perquisition faite chez le malheureux qui attenta à la vie d'Antonio Maura, on a trouvé, parmi les écrits anarchistes, des opuscules pornographiques et... spiritistes ! »²⁷.

Au moins autant que la référence à l'actualité politique et aux attentats anarchistes qui ponctuellement déstabilisèrent le pays, on trouve le problème du difficile contrôle du public et de son éducation. Plus que la décadence de l'Espagne, thème qui revient fréquemment, on découvre quelques références à la perte des valeurs patriarcales dans un espace urbain qui offre toutes les tentations et empêche tout contrôle. Non seulement le roman érotique, dont les couvertures s'affichent dans les vitrines des librairies, mais aussi le théâtre et même les cinémas, sont les vecteurs de la démoralisation. Dans l'argumentation de Ramón María Tenreiro, par exemple, se mêle alors la rhétorique catholique et la rhétorique hygiéniste typique de ce début de siècle :

« Nous assistons à un véritablement encanaillement des mœurs : dans les rues de nos villes la honte règne en maître avec les habits portés par les femmes ou le langage tenu par les hommes ; les spectacles obscènes prolifèrent, les cinémas abjects

²⁵ PEREDA V. de, « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 149, mai 1911, p. 166.

²⁶ ARAUJO, F., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 148, avril 1911, p. 16.

²⁷ UNAMUNO M. DE, « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 149, mai 1911, p. 9.

se multiplient ; dans de nombreux journaux, on fait fi de la plus élémentaire pudeur au moment de relater certains faits. Cette atmosphère d'impureté pénètre partout »²⁸.

Aussi ce n'est pas uniquement le peuple, mais l'ensemble de ceux que l'on considère comme des êtres faibles, les adolescents et les femmes, qu'il convient d'éduquer, sans quoi la société menace de s'écrouler. On en revient irrémédiablement à l'idée d'ordre. Les adolescents doivent être éduqués car ils sont le futur de la patrie et les femmes doivent en tout point correspondre à l'image de la jeune fille sage, pudique et bien éduquée ou à celle de la mère gardienne du foyer. L'ordre s'impose, et également une vision conformiste des choses. Les diatribes contre la pornographie, la démoralisation dans le langage, ou l'indécence des tenues des femmes, sans pour autant que les auteurs que je mentionne soit des militants de l'Église, rappellent la propagande catholique du début du siècle²⁹. Il semble y avoir une forme de consensus au sujet de la nécessaire éducation du peuple : il doit être éduqué non dans son propre intérêt, mais dans l'intérêt commun. L'impératif est que les hommes puissent travailler ou se battre et que les femmes enfantent. Or l'érotisme de manière générale va à l'encontre de ce programme. Les débats sur le caractère choquant de ces romans, sur leur excès de réalisme, sur leur appartenance ou non à la littérature, dérivent tous de cette question. Le projet de roman érotique, tel que le concevait Felipe Trigo par exemple, allait dans le sens d'une libération du corps et d'une prise en compte du plaisir individuel. Il n'était donc pas en principe compatible avec cet idéal d'ordre que nous avons brièvement décrit. La question du plaisir individuel pose problème car dans tous les cas, que l'on soit homme ou femme, il éloigne des objectifs fixés par la société.

Conclusion

En conclusion, nous résumerons notre propos en disant que l'enquête du journal *Nuestro Tiempo* fut une entreprise de censure en elle-même menée contre le roman érotique dans un moment où les transformations intérieures de la société faisaient peur. Le roman érotique et ses critiques de l'ordre « immoral »³⁰, dans le cas des plus revendicatifs d'entre eux, ou plus « simplement » leur revendication du droit au plaisir, étaient une menace devenue beaucoup trop évidente à cause de leur large diffusion dans des collections à moindre prix. En ce sens, l'enquête est un document précieux pour comprendre dans quels espaces évolue et se développe cette littérature érotique du début du siècle, quelles sont les limites qui s'imposent à elle. Cependant elle pourrait être également un piège, dans la mesure où elle perpétue une idée du roman pornographique. Peut-être pourrait-on même dire qu'elle la crée, qu'elle invente cette catégorie du roman érotique ou pornographique, le but étant d'en faire une cible facilement atteignable. Aussi l'enquête aide à comprendre, mais pas nécessairement à lire ces romans ; elle aide à comprendre ce que signifie en 1911 le mot pornographie,

²⁸ TENREIRO, R. M., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 151, juillet 1911, p. 98.

²⁹ LANNON F., *Privilegio, persecución y profecía, la Iglesia católica en España, 1875 – 1975*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

³⁰ TRIGO F., « El erotismo en la novela », *Nuestro Tiempo*, 149, mai 1911, p. 176.

pas à comprendre les œuvres qu'elle dénonce, lesquelles sont toujours beaucoup plus insaisissables qu'il n'y paraît.

Illégitimité culturelle et censure de la pornographie

Le contrôle des bandes dessinées et des romans « pornographiques » en France depuis 1970

Jean-Matthieu MÉON

Une façon de rendre compte des logiques de la disqualification et de la « censure » de la pornographie est de l'envisager sous l'angle de la légitimité culturelle – c'est-à-dire de la hiérarchie sociale entre les formes et les genres culturels ¹. Si l'on définit la pornographie comme un genre, constituant la forme contemporaine de représentation de la sexualité principalement tournée vers l'excitation ², son illégitimité culturelle peut être renvoyée à au moins deux séries de considérations. Elle renvoie tout d'abord à l'illégitimité même du propos de la pornographie : l'excitation ; ce qui correspond au primat de la finalité sur la forme et à une finalité tournée vers le corps. A ce titre, comme le rappelle aussi Linda Williams, la pornographie peut être rapprochée d'autres genres dominés, tels que le *gore*, les mélodrames, les comédies, les comédies musicales qui visent eux aussi un effet sur le corps : dégoût, larme, rire... Mais – et c'est ce que nous souhaitons souligner dans cet article – l'illégitimité culturelle de la pornographie est aussi liée à l'illégitimité des formes et des moyens de production et de diffusion auxquels elle est principalement associée et qui font d'elle un genre « industriel » ³.

¹ Nous nous inscrivons ici dans le cadre théorique formulé par Pierre Bourdieu, voir notamment BOURDIEU P. *et al.*, *Un art moyen. Essai sur les usages de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965 ; BOURDIEU P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

² Nous reprenons ici la définition qu'en donne Linda Williams dans WILLIAMS L., *Hardcore : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley and Los Angeles, Californie, University of California Press, 1999 [1989], notamment p. 30.

³ Au sens de la « littérature industrielle » de Sainte-Beuve, c'est-à-dire une littérature dont les auteurs « écri[ven]t pour vivre », une littérature éloignée d'une production artistique, désintéressée (SAINTE-BEUVE C.-A., « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 19, 1^{er} septembre 1839). De manière significative, Pierre Bourdieu applique cette expression à un

C'est ce que montre très directement le décalage entre bandes dessinées et romans, entre publications périodiques et livres⁴, dans le contrôle exercé par la Commission de surveillance et de contrôle sur la base de la loi du 16 juillet 1949⁵ : les jugements esthétiques, culturels sur les productions considérées définissent et orientent pour une part les décisions prises par les « censeurs », déterminent l'application du terme « pornographique » et au-delà, l'interdiction⁶.

Créant une commission de surveillance et de contrôle (que, par commodité, nous appellerons ci-après CSC) dotée de pouvoir de sanctions, la loi française du 16 juillet 1949 est l'un des principaux dispositifs de contrôle de la presse et des publications en France depuis le lendemain de la Seconde Guerre mondiale – et l'un des principaux instruments de censure publique de la pornographie.

Rappelons, en quelques mots, les principales caractéristiques de ce dispositif⁷. Il a été mis en place au nom de la protection de la jeunesse, suite à une mobilisation morale, politique et économique, réunissant des acteurs liés aux mouvements catholiques, communistes et aux organisations professionnelles de dessinateurs de bande dessinée. Le contrôle organisé par cette loi repose notamment sur une commission, composée de représentants de différents ministères, de professionnels de la presse et de l'édition, de représentants de mouvements familiaux et de jeunesse. Il s'exerce sur les publications destinées à la jeunesse et sur les publications de toute nature « présentant un danger pour la jeunesse », notamment « en raison de leur caractère licencieux ou pornographique »⁸. Dans les faits, ce sont ces publications pour adultes (principalement pornographiques) qui ont représenté l'essentiel du

autre genre faisant l'objet de disqualifications fortes, la science-fiction. BOURDIEU P. et HERNOT Y., « Entretien avec Pierre Bourdieu. « Littérature » et « para-littérature », légitimation et transferts de légitimation dans le champ littéraire : l'exemple de la S.F. », *Science Fiction*, 5, octobre 1985, p. 166-183.

⁴ Même si les distinctions se rejouent ensuite au sein de chacune de ces catégories.

⁵ Ce constat peut être répété dans d'autres domaines, avec d'autres dispositifs de contrôle – que l'on pense à l'attention portée par le Conseil supérieur de l'audiovisuel français aux séries américaines et aux dessins animés japonais dans les années 1980-1990 ou que l'on considère les débats autour du film *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi en 2000.

⁶ Le propos de notre texte est de mettre en évidence les logiques culturelles de la censure de la pornographie, les déterminants culturels de l'action de l'institution de contrôle. En revanche, il ne vise pas à expliquer les jugements formulés par les membres de cette institution. Ceci nécessiterait un travail empirique complémentaire, sur le recrutement social des membres de la commission de contrôle, afin de rapporter leurs jugements de valeur, et les structures de goût qui les produisent, à leurs positions sociales et à des jeux de distinction sociale. Dans notre thèse, nous proposons quelques éléments sur ce recrutement (*L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil*, thèse de science politique, Université Robert Schuman, IEP Strasbourg, 2003, p. 125-131) mais pour l'essentiel, ce travail reste à faire.

⁷ Nous nous appuyons ici sur nos propres travaux (voir notre thèse, *op. cit.*) ainsi que sur les travaux historiques de Thierry Crépin (voir principalement CRÉPIN T., *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS Editions, 2001).

⁸ Articles 2 et 14 de la loi.

travail de contrôle de cette commission. Pour ces publications, selon l'article 14⁹, trois types d'interdiction sont possibles : interdiction de vente au mineur, interdiction d'exposition, interdiction de publicité.

Deux séries d'exemples nous permettront d'envisager la question de la légitimité/illégitimité culturelle dans la mise en œuvre de cette loi de 1949¹⁰. La première concerne un éditeur français de bandes dessinées des années 1970-1980, Elvifrance. Elle montre le coût des stigmates culturels. La seconde série porte sur le traitement des livres et des romans par la CSC, des années 1970 à nos jours, avec le cas plus récent du roman *Rose bonbon*¹¹ en 2002.

Malgré la focale spécifique de notre analyse, il importe cependant de ne pas réduire ici les enjeux du contrôle à des enjeux culturels. Pour comprendre l'action de la Commission, il faut également intégrer d'autres logiques dans l'analyse¹². Des logiques morales, bien sûr : la condamnation moraliste de la sexualité (particulièrement pour certaines composantes de la commission : familialiste, religieuse). Des logiques économiques : le contrôle est aussi lié au protectionnisme des éditeurs et dessinateurs français à l'égard de bandes dessinées importées. Mais aussi des logiques proprement institutionnelles, qui sont de deux ordres. D'une part, le responsable d'Elvifrance, Georges Bielec, a tenu tête à la Commission¹³ : l'acharnement contre cet éditeur a peut-être aussi été une façon pour cette institution de réaffirmer son autorité face à une contestation explicite et personnalisée. D'autre part, et surtout, à partir de la fin des années 1960, la CSC a perdu l'essentiel de ses alliés (les groupes mobilisés à l'origine de sa création) et, affaiblie et isolée, elle a resserré son action sur les publications les moins légitimes, les cibles les plus aisées : les bandes dessinées populaires et les revues pornographiques. Il ne faut donc pas autonomiser les déterminants culturels du contrôle ; ils sont présents, parfois déterminants, mais toujours inscrits dans un ensemble de logiques plus large.

Elvifrance et le coût du stigmate culturel

Elvifrance est un éditeur français, actif de 1972 à 1992, spécialisé dans des revues de bandes dessinées de petit format (*pockets*), noir et blanc, érotiques et horribles ou fantastiques, parfois humoristiques, le plus souvent composées de bandes dessinées

⁹ Sur cette disposition de la loi de 1949, voir notre article « Deux lois en une ? L'article 14 de la loi du 16 juillet 1949. Du contrôle des publications enfantines à la surveillance de la presse », in CRÉPIN T. et GROENSTEEN T. (dir.), « *On tue à chaque page !* » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Editions du Temps, 1999, p. 87-91.

¹⁰ Nous nous appuyons ici sur les procès-verbaux de la CSC (consultés dans les archives Fleurus déposées au CNBDI d'Angoulême : procès-verbaux des séances 72 (24 mars 1966) à 127 (26 mars 1980). Lacunes : séances 116 et 124) ainsi que sur notre observation de la réunion de la commission consacrée à *Rose bonbon* en septembre 2002.

¹¹ JONES-GORLIN N., *Rose bonbon*, Paris, Gallimard, 2002.

¹² Pour une telle analyse, nous renvoyons là aussi à notre travail de thèse.

¹³ Micro-tirages de revues tests ensuite soumises à la CSC pour éviter des pilonnages trop coûteux, mise en place de sa propre distribution, évocation (à mots couverts) dans ses revues de l'action de la Commission, etc. Voir JOUBERT B., « « Elvifrance » et « Elvifrance II ». Des *pockets* sous surveillance », *Le collectionneur de bandes dessinées*, 78, octobre 1995, p. 10-15 et 80, été 1996, p. 10-16.

d'origine italienne, distribuées en kiosque et bon marché¹⁴. Plusieurs dizaines de titres et de séries ont été publiés (*Lucrece, Isabella, Contes féérotiques, Lucifera, Maghella, Jacula, Sam Bot, Salut les Bidasses, Terrificolor...*), avec, pendant un temps, un véritable succès commercial (plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires)¹⁵.

Pour une analyse de contenu des publications Elvifrance, on peut se reporter notamment à l'article de Juliette Raabe consacré à cet éditeur¹⁶. Elle y souligne le « caractère complexe et insaisissable » de ce corpus (en raison du nombre de séries et des modalités parfois – volontairement – élaborées de numérotation) et la difficulté à en identifier quelques traits structurants.

Pour compléter les illustrations présentées ici¹⁷, on peut néanmoins évoquer avec J. Raabe quelques-unes de leurs caractéristiques les plus fréquentes. J. Raabe évoque tout d'abord le caractère tripolaire du lexique des revues Elvifrance, qui oscille entre mort, sexe et rire. Dans les images, les sexes sont mis en scène de manière distincte : « [la] femme [y est] exhibée, [l']homme montré plus discrètement ». Dans la diversité des thèmes déjà évoqués, elle remarque un « alliage récurrent entre sexualité et science-fiction » (ce qui n'est pas si fréquent dans d'autres contextes). Mais, J. Raabe note surtout – pour le louer – une « confusion du territoire des genres », « le triomphe général du hors-norme institué en unique règle ».

On peut ajouter à ces remarques de J. Raabe, les effets d'une production rapide contraignant à la fois le travail éditorial original (production des œuvres et des revues en Italie) et le travail éditorial de traduction. Les conséquences en sont un niveau inégal dans les bandes dessinées produites. Et un recours relativement fréquent à la copie ou la reprise d'images existantes, pour les couvertures ou dans les pages intérieures¹⁸. Malgré tout, certains grands noms ont publié dans ces revues (par exemple, les dessinateurs italiens Milo Manara ou Magnus).

Comme le souligne B. Joubert, cet éditeur a la particularité d'être l'éditeur quantitativement le plus censuré sur la base de la loi de 1949 : plus de 500 revues interdites de ventes aux mineurs dont plus de 170 interdites également d'exposition et une trentaine cumulant les trois interdictions. Comment comprendre cette sévérité

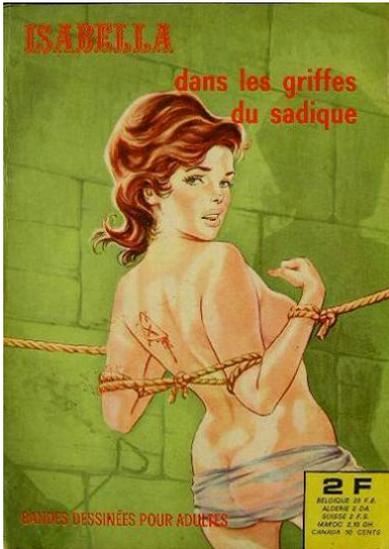
¹⁴ Pour une présentation d'Elvifrance, voir JOUBERT B., *loc. cit.* et RAABE J., « Elvifrance. Fragments arrachés au chaos », *Contre-champ*, 1, 1997, p. 49-63.

¹⁵ Une publicité Elvifrance parue en 1973 (par exemple dans *Sam Bot*, 5, mai 1973) revendique 1 450 000 exemplaires vendus chaque mois.

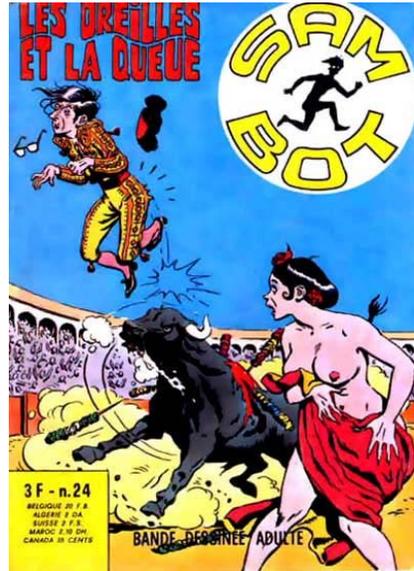
¹⁶ RAABE J., *loc. cit.*

¹⁷ Pour les illustrations, nous avons retenu autant que possible des images se rapportant aux revues et à leur numéro discutés par les commissaires lors des séances de la CSC dont nous avons consulté les procès-verbaux. Cependant, ces documents sont parfois imprécis en la matière et, de plus, il est malaisé de trouver des images de certaines revues d'Elvifrance. En l'absence d'éléments, nous avons choisi des images de numéros publiés au cours des mois précédant la séance considérée. Nous avons volontairement reproduit des couvertures, en couleurs et plus élaborées, et des pages intérieures, en noir et blanc et souvent moins travaillées.

¹⁸ Sur ce point, voir les exemples identifiés sur le site consacré à Elvifrance : <http://poncetd.club.fr/Index.htm>, « le site des Bandes Dessinées Adultes » et l'article de B. JOUBERT, « La case la plus copiée », *L'éprouvette*, 1, janvier 2006, p. 54-65, qui donne l'exemple d'une même case recopiée des dizaines de fois par différents dessinateurs.



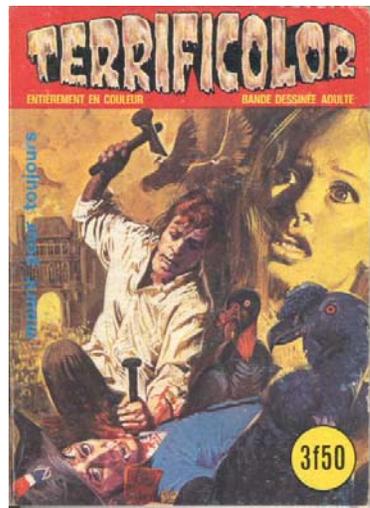
Isabella 34 (*Dans les griffes du sadique*),
1^{er} trimestre 1972



Sam Bot 24
(*Les oreilles et la queue*), juin 1975



Page intérieure de Jacula 96
(*Requiem pour une vierge*),
novembre 1978



Terrificolor 9 (*Mourir pour
toujours*), juillet 1975

particulière ? Les procès-verbaux de la CSC permettent d'identifier les griefs formulés par les membres de la commission de contrôle.

Le reproche principal des membres de la Commission à l'égard de ces publications est bien sûr leur érotisme, leur violence – et le mélange de ces registres. Pour un des rapporteurs de cette institution, les mentions de couverture – qu'il cite – parlent d'elles-mêmes : « une orgie d'amour et de mort », un « festival érotique », « un enchantement érotico-infernal » (*Luciféra*)¹⁹. Et, commentant l'une de ces revues : « en plus de nombreuses scènes de violence, de sadisme et de cruauté, ces publications contiennent des scènes particulièrement répugnantes, notamment une scène d'orgie avec un cadavre dans une morgue »²⁰. Sont là mises en cause des thématiques « classiques » dans l'action de la CSC et qui ont contribué à fonder son existence même – la violence et la sexualité étant au cœur des mobilisations à l'origine de la loi de 1949.

Mais au-delà de ces considérations, ce sont des griefs esthétiques qui sont adressés à ces publications. Par exemple, lors de la séance du 16 avril 1975²¹, un rapporteur explique qu'il s'agit « de publications extrêmement nocives, d'une part parce qu'elles utilisent un graphisme agressif, d'autre part à cause de la violence de leur vocabulaire. *Ce genre de publications n'a pas l'excuse d'une quelconque qualité esthétique* »²². Le président va dans son sens et ajoute : « En l'espèce, *l'élément anti-esthétique est une aggravation de la pornographie*. Les publications examinées tirent l'être humain vers le bas, vers les profondeurs extrêmes, et la Commission est tenue de considérer ce critère »²³. Ceci fait écho à une réunion antérieure²⁴, pendant laquelle un rapporteur « soulign[ait] l'extrême médiocrité des bandes dessinées soumises à l'examen (...) que ce soit sur le plan du dessin ou celui du récit proprement dit, et celle des sentiments qui y sont exposés » et « estim[ait] que beaucoup d'entre elles sont susceptibles, en l'état de constituer un véritable opium pour de jeunes lecteurs »²⁵.

Les qualités esthétiques (littéraires, graphiques, narratives) des publications sont ainsi prises en compte et constituées comme facteur de décision, d'appréciation – un facteur aggravant, qui accentue l'effet néfaste (démoralisateur, pour reprendre des termes de la loi et de la commission). Le poids de ces considérations esthétiques apparaît d'autant plus si on compare ces remarques avec celles formulées à propos d'autres publications : les romans (on le verra) mais aussi d'autres bandes dessinées.

¹⁹ Procès-verbal 94, 13 décembre 1972. Le rapport porte sur les revues suivantes : *Outre-Tombe*, *Terror* (1^{re}, 2^e et 3^e interdictions), *Venus de Rome*, *Luciféra*, *Goldboy*, *Jacula*, *Jungla*, *Lucrèce*, *Bora-Bora*, *Isabella* (1^{re} et 2^e interdictions).

²⁰ *Outre-Tombe*, 13, procès-verbal 94, 13 décembre 1972.

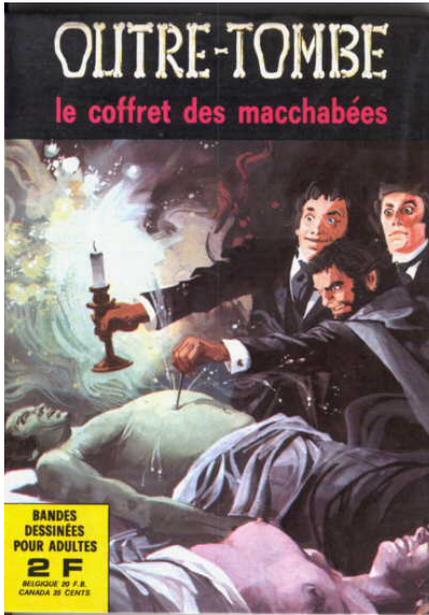
²¹ Procès-verbal 104, 16 avril 1975.

²² C'est nous qui soulignons. Le rapporteur évoque les revues suivantes : *Terrificolor* 9 et 10, *Sam Bot* 24 et 25, *Contes Malicieux* 9, *Lucrèce* 27, *Luciféra* 35, *Jacula* 53, *Goldboy* 39 (1^{re} interdiction), *Cosmine* 1, *Contes satyriques* 2 et 3, *Contes féérotiques* 2 et 3, *Isabella* 67 et 68, *Maghella* 11 et 13 (1^{re} et 2^e interdictions) et plusieurs numéros spéciaux.

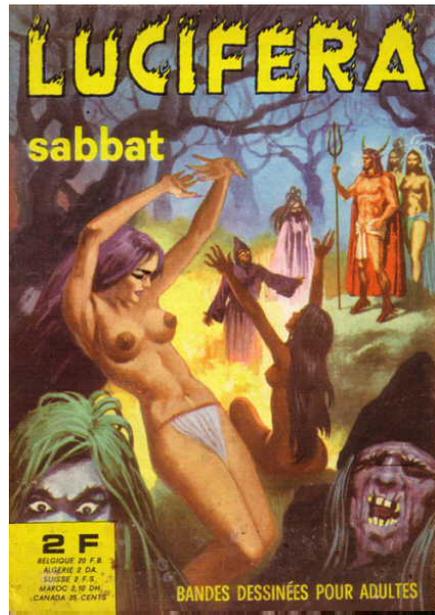
²³ *Ibid.*

²⁴ Procès-verbal 100, 26 juin 1974.

²⁵ Le rapport évoque notamment les revues *Super Max* (« tolérable »), *Mortimer*, *Sam Bot*, *Isabella*, *Thrilling*, *Lucrèce* (1^{re} interdiction), *Luciféra*, *Jacula*, *Goldboy* (1^{re} et 2^e interdictions).



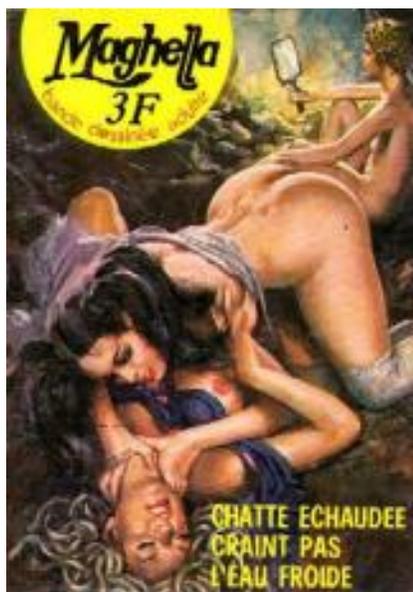
*Outre-Tombe 13
(Le coffret des macchabées), 1972*



Luciféra 6 (Sabbat), 3^e trimestre 1972



Pages intérieures de Luciféra 62 (Comme un chien), 1977.



Maghella 13
(Chatte échaudée craint pas l'eau froide),
septembre 1975



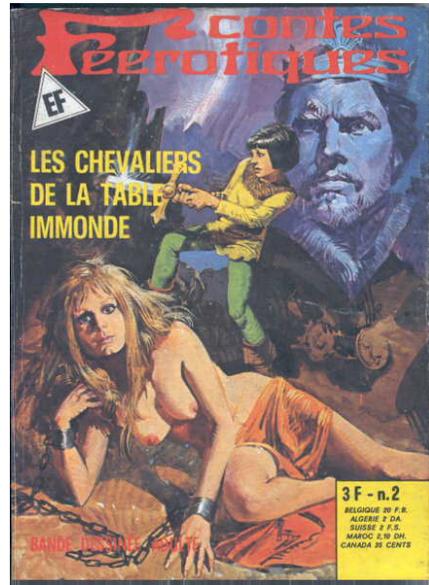
Page intérieure de Série jaune 4
(Le cri du Capricorne), 1974



Page intérieure de Maghella 13



Page intérieure de Série jaune 4
(Le Cri du Capricorne), 1974



Contes férotiques 2
(Les chevaliers de la table immonde),
juin 1975



Pages intérieures de Contes férotiques 2

Le cas de *Métal Hurlant* permet d'illustrer ce rôle du jugement culturel. Il s'agit de l'une des revues pionnières de la bande dessinée adulte et d'auteur en France dans les années 1970, largement tournée vers la science-fiction, avec une part d'érotisme²⁶. Lors de la séance du 13 octobre 1976²⁷, une discussion s'est tenue entre les membres de la CSC à propos de l'éventuelle levée de l'interdiction de vente aux mineurs concernant cette revue. Les débats ont tourné autour de la « qualité technique et artistique » de la revue (et à travers elle, plus généralement de la valeur de la bande dessinée comme média à part entière). Ce sont ces critères qui sont retenus pour lever l'interdiction²⁸ de la revue bien qu'on y observe – selon les termes des commissaires – une « déshumanisation » de la femme, traitée comme « femme objet ».

Ce qui distingue *Métal Hurlant* des revues Elvifrance, c'est que, dans le cas de ces dernières, il s'agit de bandes dessinées qui n'ont pas bénéficié du processus de légitimation connu par la bande dessinée dans les années 1960-70 que Luc Boltanski a décrit²⁹. Cette exclusion du processus trouve ses logiques dans différentes caractéristiques des publications Elvifrance : l'anonymat de leurs auteurs³⁰, leur production en série, leur mode de distribution (en kiosque), leur public cible populaire³¹. Ce sont là autant de caractéristiques qui les éloignent d'un modèle, en cours de constitution, de la bande dessinée comme œuvre, produite par un auteur avec des prétentions artistiques et littéraires. La censure particulièrement sévère d'Elvifrance apparaît ainsi bien comme la conséquence de son illégitimité : ce sont les publications les plus interdites car les plus illégitimes au regard de leur place dans la hiérarchie culturelle³².

²⁶ Pour une présentation de l'histoire de la revue voir POUSSIN G., MARMONNIER C., *Métal Hurlant : La machine à rêver (1975-1987)*, Paris, Denoël, 2005.

²⁷ Procès-verbal 110.

²⁸ Même si le débat n'est pas définitivement tranché entre les membres de la Commission.

²⁹ BOLTANSKI L., « La constitution du champ de la BD », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, janvier 1975, p. 37-59.

³⁰ Anonymat dans les pages des publications – mais pour une part, ces auteurs sont connus – plus rarement, reconnus – par les spécialistes de la bande dessinée.

³¹ Selon une étude commandée par Elvifrance en 1973 pour connaître son lectorat, 47,5% des lecteurs de « bandes dessinées pour adultes » – terme générique pour désigner les *pockets* tels que ceux d'Elvifrance – sont des contremaîtres et des ouvriers qualifiés, plus 6,3% d'O.S., qui viennent derrière les étudiants (16,8%). Merci à B. Joubert pour m'avoir communiqué le document présentant ces données.

³² D'autres exemples similaires, de publications illégitimes et interdites, peuvent être cités : les romans-photos policiers de la fin des années 1960 (équivalents masculins, plus violents et érotiques, des romans-photos sentimentaux, dont le plus célèbre est *Satanik*), qu'un rapporteur résumait par la formule « violence + érotisme + bêtise » (procès-verbal 77, 16 octobre 1968), ou dans les années 1990, l'accent mis par la Commission sur les mangas, au nom de leur mélange de violence et d'érotisme.

La réticence à l'égard du contrôle des livres : la prudence culturelle des commissaires

Le traitement des livres par la Commission de contrôle permet de s'interroger sur une situation inverse de celle vue avec Elvifrance. Les publications considérées ici bénéficient au contraire d'une relative légitimité, leur statut leur confère un certain crédit auprès de la Commission. Il est intéressant de comparer ainsi le traitement de publications illégitimes avec le traitement de publications plus légitimes car il n'y a pas de symétrie exacte entre les conséquences de la légitimité et les conséquences de l'illégitimité.

Comme pour la bande dessinée, le contrôle des livres a fortement évolué. Dans les dix à quinze premières années de fonctionnement de la Commission, celle-ci, bénéficiant encore d'une large mobilisation de soutien, a exercé son contrôle à l'égard de nombreux livres. Les rapports publics publiés jusqu'en 1965 sont ainsi constitués pour une bonne part de listes de ces ouvrages interdits, de nature relativement variée mais qui sont essentiellement des romans noirs, de guerre ou érotiques. A partir de la fin des années 1960, la situation a changé et le contrôle des livres est devenu un thème récurrent de débat interne à la Commission. C'est cette période qui s'ouvre avec les années 1970 que nous évoquerons ici (et qui correspond aux procès-verbaux consultés). Les débats au sein de la Commission à propos des livres recouvrent deux grandes questions : peut-on contrôler les livres ? comment les envisager et quels critères utiliser à leur égard ?

Peut-on contrôler les livres ?

Au vu des procès-verbaux et des arrêtés d'interdiction, la Commission a, de fait, contrôlé des ouvrages, et ce en grande quantité. Cependant, ce contrôle s'est accompagné d'une relative réticence et prudence et de contestations en interne – et la part des ouvrages ne fera que baisser au cours des années 1970-1980.

Un exemple d'une telle contestation interne est celui de Jérôme Lindon, directeur des Editions de Minuit et représentant des éditeurs au sein de la Commission de 1967 à 1977. Celui-ci est intervenu en ce sens à la fois au sein de la Commission et à l'extérieur, par la publication de tribunes dans la presse – par exemple dans *Le Monde* en 1970³³. A travers ses prises de position, J. Lindon conteste le principe du contrôle des livres par la commission, au nom de la responsabilité des éditeurs et de la liberté d'expression. Si la déclaration de principe est ouverte, on voit cependant deux restrictions. Tout d'abord, Lindon ne parle que des livres. C'est cette forme de publication qu'il s'agit de défendre – davantage que les périodiques. Ensuite, c'est le critère culturel (artistique, intellectuel) des livres qui justifie leur statut particulier. Les termes de l'une de ses déclarations de 1968 (en interne³⁴ et publiées sous forme de tribune³⁵) sont explicites à cet égard : « Il n'est évidemment pas question de parler ici des activités de marchands spécialisés, exploitant à des fins purement lucratives le

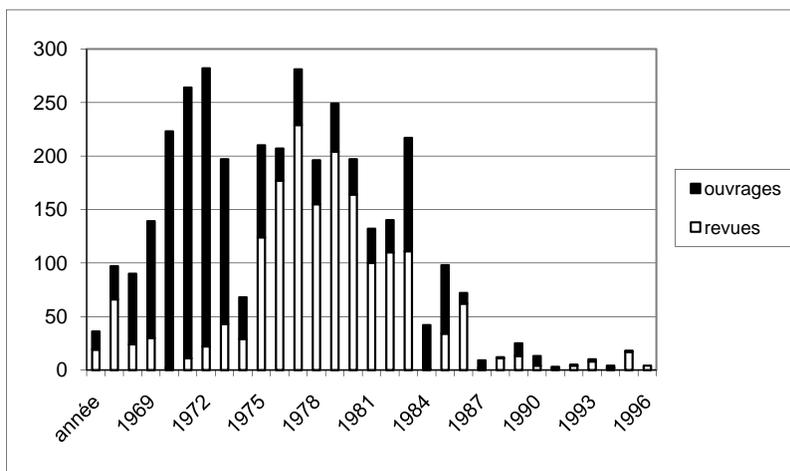
³³ LINDON J., « L'érotisme et la protection de la jeunesse », *Le Monde*, 8-9 novembre 1970, p. 12.

³⁴ Procès-verbal 77, 16 octobre 1968.

³⁵ *Bibliographie de la France*, 52 (5^e série), 25 décembre 1968, p. 187-188.

parfum de scandale qui s'attache encore en France aux choses du sexe. (...) Il s'agit simplement de faire valoir les problèmes auxquels sont confrontés (...) les éditeurs dignes de ce nom »³⁶. Un peu plus loin : « Il est fort désagréable (...) à des hommes qui sont souvent les plus prestigieux agents de la culture française, de comparâître, par livres interposés, devant une commission qui n'a pas de vocation littéraire particulière et qui les juge comme s'ils étaient des trafiquants de drogue ou des vendeurs de cartes postales obscènes »³⁷. La Commission ne se range pas directement aux côtés de Lindon, mais au fil des ans, le contrôle des livres va progressivement disparaître (sauf sursauts ponctuels à la fin des années quatre-vingt).

Arrêtés d'interdiction pris depuis 1968³⁸



Une autre illustration très visible de la réticence progressivement développée à l'égard des livres est le traitement du roman *Rose bonbon*, en 2002. Ce roman de l'écrivain Nicolas Jones-Gorlin est paru chez Gallimard dans la collection NRF, à la rentrée littéraire. Il est raconté du point de vue d'un pédophile. Il a fait l'objet de plaintes d'associations de protection de l'enfance et surtout, d'une saisine de la Commission de la loi de 1949 – qui a proposé une interdiction de vente aux mineurs mais n'a pas été suivie par l'autorité décisionnelle (le ministre de l'Intérieur, à

³⁶ Procès-verbal 77, 16 octobre 1968

³⁷ Déclaration publiée.

³⁸ Nous avons établi cette présentation graphique des arrêtés d'interdictions pris sur la base de l'article 14 à partir du relevé effectué par C. Chavdia à partir du *Journal officiel* (CHAVDIA C., *La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Le sexe des anges ou l'enfance philosophale*, mémoire de DEA d'histoire de la science juridique européenne, Université Robert Schuman-Strasbourg, 1997, p. 137-141). Nous distinguons les arrêtés pris à l'encontre d'ouvrages et les arrêtés pris à l'encontre de revues périodiques. Cependant, comme le souligne C. Chavdia, cette distinction n'est qu'indicative, la CSC elle-même ne la pratiquant pas de façon systématique.

l'époque Nicolas Sarkozy). Une certaine polémique médiatique a accompagné tout ce processus juridique.

Présentation de l'éditeur

Rose bonbon est une œuvre de fiction.

Aucun rapprochement ne peut être fait entre le monologue d'un pédophile imaginaire et une apologie de la pédophilie.

C'est au lecteur de se faire une opinion sur ce livre, d'en conseiller ou d'en déconseiller la lecture, de l'aimer, de le détester, en toute liberté.

Quatrième de couverture

« Tout a commencé quand j'ai repéré Dorothée.

Au ciné, je me suis assis dans mon fauteuil habituel, pas très loin de l'écran, au milieu de la rangée, celui qui me donne un super point de vue sur le reste de la salle, et l'impression d'être au centre.

Le mercredi, le jour des enfants. Là, ils passaient Blanche-neige.

J'adore regarder le visage des gosses quand elle croque la grosse pomme toute rouge, leur bouche en cercle, leurs yeux qui s'allument, le feu sur les joues.

D'habitude, je me case au fond de mon fauteuil, et je me mets à l'unisson de la salle, et les émotions des gosses me viennent par ondes successives, me pénètrent, me remplissent, une vague de chaleur qui s'insinue dans mon corps, et me submerge, et où je me noie doucement, progressivement. Je suis un mort à qui on donne une nouvelle vie. Une pile qu'on remplit. Voilà comment ça se passe d'habitude. Je suis même pas obligé de regarder ; parfois, leur seule présence, l'écho des voix, une odeur, ça me suffit.

Et puis, il y a eu Dorothée... »³⁹.

Comment la Commission s'est-elle saisie de ce livre ? Elle lui a accordé un traitement spécifique, en rupture avec le traitement ordinaire des publications⁴⁰. Alors que dans la majorité des cas, les publications ne sont qu'évoquées et les débats dépassent rarement quelques minutes, un débat de plus d'une heure y a été consacré, appuyé sur les comptes rendus de plusieurs rapporteurs et sur l'avis de la présidente de la commission.

Un motif de ce traitement particulier est son caractère de « livre pour adultes » (dixit un membre de la commission)⁴¹. Ce qui pose problème dans ce caractère n'est pas « pour adultes » mais bien « livre », puisque l'essentiel des revues contrôlées sont elles aussi pour adultes. Bien que le texte de loi évoque les « publications de toute nature », en y intégrant les livres, une partie des discussions ont tourné autour de cette question de la possibilité pour la commission de contrôler un livre. Ces échanges ont articulé plusieurs dimensions : juridique (le livre est-il une « publication de toute nature ? »), symbolique (est-il légitime de contrôler un livre ?), stratégique (que va-t-

³⁹ Présentation du livre sur le site amazon.fr. D'autres extraits peuvent être lus sur le site de l'éditeur : <http://www.gallimard.fr/catalog/Bon-feuilles/01042200.htm>

⁴⁰ Nous nous appuyons ici sur notre observation de la réunion de la CSC qui s'est tenue le 19 septembre 2002.

⁴¹ D'autres facteurs contribuent sans doute à conférer à ce traitement son caractère exceptionnel, tels que la saisine de la Commission par le ministère de l'Intérieur et le débat médiatique qui a accompagné la parution du livre.

on dire de la Commission si elle sanctionne un livre ?). Mais à travers ces différents questionnements, se retrouve l'idée selon laquelle le livre n'est pas une publication comme les autres.

Quels critères utiliser pour juger des livres ?

Le deuxième grand questionnement des membres de la commission à propos des livres porte sur la façon de les envisager et plus précisément, sur la place à accorder aux appréciations qualitatives. Dans les déclarations de principe comme dans les faits, la position est ambiguë. Néanmoins, on observe dans les procès-verbaux des années 1970-1980 comme dans les discussions de la séance de 2002, une omniprésence de considérations relatives à la qualité des livres considérés.

Un débat d'une réunion d'octobre 1978⁴² est représentatif de ces ambiguïtés. Un commissaire s'y interroge sur la récurrence de remarques sur la « vulgarité » dans les rapports des commissaires sur une série d'ouvrages. Le président de la Commission tranche les débats : d'une part, il « rappelle que la vulgarité n'a jamais été signalée autrement que comme élément d'ambiance au même titre par exemple que l'orthographe ou la syntaxe », d'autre part, il conclut en soulignant que « la commission a toujours fait preuve de discernement. Elle n'a jamais interdit Apollinaire, ni Musset, ni Rabelais. Elle ne le fera jamais. Il existe en revanche une pseudo-littérature qui relève de jugements différents et vis-à-vis de laquelle les critères d'appréciations ne peuvent être les mêmes ». Tout en s'en défendant, le président affirme le poids de considérations esthétiques dans l'appréciation du caractère pornographique des publications, de leur dangerosité et de la nécessité de leur interdiction.

Les discussions plus récentes sur *Rose bonbon* témoignent de la même récurrence des jugements esthétiques, du rôle du goût dans la qualification des publications (bien que leur importance ne soit jamais affirmée) : « une telle incitation, une telle violence, un tel génie à les dépeindre », « c'est laid du point de vue littéraire et sur le fond », ce livre « n'est pas lisible, j'insiste là-dessus »... Mais il n'y a pas d'univocité dans les conclusions tirées à partir de ces jugements. Pour certains, la mauvaise qualité sera un facteur aggravant ; pour d'autres, ce sera la qualité du style qui sera pénalisante (par un effet de séduction).

A travers ces différents exemples relatifs aux livres, des effets de la légitimité culturelle s'observent à deux niveaux. Dans l'exercice (l'application) du contrôle, les commissaires vont distinguer entre les livres et les autres publications, entre les œuvres et les produits. *A minima*, ils considéreront qu'il faut accorder au livre plus de temps, attacher plus d'attention à son examen⁴³. *A maxima*, par principe, le livre sera exclu du contrôle. Dans les critères du contrôle, la légitimité intervient par la discussion des mérites littéraires du livre – pour distinguer entre la littérature et la pseudo-littérature. Bien qu'il n'y ait pas une réponse univoque à ces questions de la part des membres de la CSC (les positions variant selon les membres et leur collège, selon les époques et leur contexte), on voit comment la légitimité de l'objet

⁴² Procès-verbal 120, 11 octobre 1978.

⁴³ Voir le procès-verbal 118 (9 mai 1978) : les commissaires proposent de ne pas examiner les revues dont le caractère pornographique est évident et de consacrer plus de temps aux livres.

(le « livre ») entraîne au moins un débat, une interrogation, une incertitude. Ce qu'on n'observe pas pour les publications illégitimes – pour lesquelles ne se posent pas les questions de l'opportunité du contrôle ni de la pertinence de (et donc du recours à) la disqualification esthétique (vulgarité, sans valeur littéraire).

Au regard des exemples qui ont été développés ici, le rôle joué par la légitimité culturelle dans le processus de définition du « censurable » apparaît être de deux ordres. Tout d'abord, il s'agit d'un rôle de *l'ordre du pensable*. C'est, entre autres, au regard de la légitimité ou l'illégitimité culturelle des biens considérés que leur contrôle, et *a fortiori* leur censure, sont pensables ou non pour les acteurs sociaux qui en ont la charge. Plus une publication est légitime – un roman, un auteur ou une œuvre classique – plus il est difficile d'en imaginer le contrôle et l'interdiction. Ensuite, c'est aussi un rôle de *l'ordre du possible*. De ces logiques culturelles dépend aussi ce qui est stratégiquement envisageable : la légitimité, c'est aussi la force sociale potentiellement mobilisable pour la défense du contenu considéré. Et effectivement les prises de position en faveur de publications pornographiques ne s'accompagnant pas de considérations esthétiques ou qualitatives sont rares⁴⁴. Il faut donc aussi interpréter le rôle joué par ces logiques de légitimité / illégitimité culturelles en terme de rapports de force. Selon les contextes socio-historiques, la force des organismes de contrôle peut leur permettre ou non de passer outre les réticences suscitées par la légitimité d'une publication, d'un éditeur, d'un auteur.

⁴⁴ Les prises de position de Jean-Jacques Pauvert (voir par exemple PAUVERT J.-J., *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure*, suivi de *L'Affaire Sade*, Paris, Les Belles Lettres, 1994) ou tout récemment de Ruwen Ogien (OGIEN R., *La liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, Paris, La Musardine, 2007) sont ici des exceptions notables.

L'indistinction comme distinction, la qualification comme disqualification : le porno, genre cinématographique par excellence

Pascal Manuel HEU

Je ne me sens que peu de légitimité pour parler de pornographie, n'ayant du sujet qu'une connaissance essentiellement encyclopédique (au sens de livresque). Je n'ai pas tant vu des films pornographiques que manifesté, depuis assez longtemps, un grand intérêt pour les discours sur la pornographie et l'érotisme. Cela provient d'une attention précoce pour la façon dont on parle du cinéma, dont on se positionne par rapport à lui, dont on rend compte des films, posture assez typique d'une certaine tendance de la cinéphilie franco-française, sinon parisienne, plus littéraire que pratique. Ainsi André S. Labarthe avait-il déclaré à Claude Jean-Philippe, dans un documentaire réalisé en 1991 à l'occasion des quarante ans des *Cahiers du cinéma*, qu'il aimait autant lire sur le cinéma que voir des films et que la lecture des critiques (les Bazin, Truffaut, Rohmer, Godard, etc.) avait été au moins aussi importante que la vision des films dans la constitution de sa cinéphilie (au tournant des années 1960).

Toutefois, la connaissance des films pornographiques par les gloses qu'ils suscitent plus que par leur vision n'est pas forcément un handicap ici, le fil conducteur de mon texte étant de montrer comment peut être inversé un principe énoncé par un certain juge Stewart, bien connu des spécialistes en études pornographiques (Ruwen Ogien par exemple ¹) et selon lequel « [il] ne saurai[t] définir [la pornographie], mais [il] sai[t] la reconnaître quand [il] en voi[t] ». La majeure partie des gens pourraient dire, et disent implicitement bien souvent : « Je m'abstiens d'en voir, mais cela ne m'empêche pas de parfaitement pouvoir la définir ». Pour le dire autrement : les discours sur le cinéma pornographique semblent dispenser les locuteurs de chercher à connaître le sujet directement, paraissent presque censurer, d'une certaine façon, la volonté de savoir en jugeant sur pièce. Il ne sera donc pas tant question de la représentation de

¹ OGIEN R., *Penser la pornographie*, Paris, PUF, coll. « Questions d'éthique », 2003.

la sexualité dans le cinéma porno que de la façon dont la majeure partie des gens se représentent cette représentation. Aussi n'ai-je pas craint de décevoir mes lecteurs en n'illustrant pas ce texte, de même que je n'avais pas montré d'extraits de films lors de ma communication, pas plus que je ne me lancerai dans de longues descriptions de scènes pornographiques. Ne serais-je en effet pas entré en contradiction avec ce que j'entends démontrer si je me montrais trop connaisseur du genre et si je donnais des exemples visuels de celui-ci, si je ne m'en tenais pas à un discours ?

Dernier préalable d'auto-légitimation : il me semble que l'on peut établir un parallèle entre les discours critiques sur le cinéma en général, notamment les discours de légitimation, de quête de reconnaissance et, *a contrario*, de stigmatisation dont fut l'objet le cinéma dans ses premiers temps, discours qui sont l'objet ordinaire de mes travaux universitaires, et les discours, positifs ou négatifs, suscités par le cinéma pornographique. De même qu'une lutte s'était instaurée entre cinéphobie et cinéphilie, l'une se déterminant par rapport à l'autre (et vice-versa), partisans et adversaires de la pornographie se posent en s'opposant, chacun servant d'aiguillon critique à l'autre, « d'incitation à discourir », à dispute, à justification, en premier de son activité – professionnelle ou artistique –, et de ses dilections ou aversions. C'est le premier stade de la distinction. D'autres surgiront dans ce texte qui suivra trois grands axes :

- une définition du sujet par l'explicitation du titre de cette communication ² ainsi que par un état de la bibliographie en la matière faisant apparaître la façon dont la réduction du cinéma pornographique à *un* genre, radicalement distinct des autres, marque sa stigmatisation, alors même que sa reconnaissance comme genre, parmi les autres genres de films (un parmi d'autres, et non en marge des autres), devrait lui permettre d'échapper à l'opprobre ;
- le constat qu'en dépit de signes flagrants d'un processus de légitimation des films pornographiques (en me concentrant sur le cas français), celle-ci demeure largement inaboutie, ce dont je donnerai des exemples, moins chez des détracteurs de la pornographie (rapport Kriegel, Christine Boutin, les ligues de vertu, Michela Marzano, etc.), que chez ses partisans, ses thuriféraires, voire ses producteurs mêmes (Jean-François Rauger, Ovidie, John B. Root), les uns et les autres formulant, sans en être probablement conscients, des exigences bien plus fortes pour ce genre de films ³ que pour les autres ;
- l'affirmation, nullement paradoxale, que ce qui manque aux films pornographiques pour ne plus être disqualifiés, c'est d'être critiqués.

Bien que la question de la définition du cinéma pornographique n'ait jamais été complètement résolue, il est peu de genres aussi aisément identifiables, aussi marqués dans leurs caractéristiques. Pourtant, les points de vue portés sur lui se situent en règle générale aux deux extrêmes. Ils soulignent, d'une part, son extrême distinction par rapport au reste de la production (classification, conditions de production et de diffusion, discours spécifiques, etc.), d'autre part l'extrême indistinction au sein même

² Ce titre s'inspire directement de l'appel à contributions du colloque et notamment d'un jeu lexical entre qualification et (dis)qualification.

³ Notons comment l'utilisation de cette expression paraît stigmatisante et ne concerne pratiquement que ce genre-là.

de ce genre particulier (aucune possibilité de variation entre ses différentes productions ne lui étant concédée par le discours critique dominant, alors qu'il est l'un des plus compartimentés qui soit pour ses *aficionados*)⁴. Cette indistinction critique est, paradoxalement, un élément d'appréciation du genre, et donc de ses productions. La qualification du genre auquel on les assigne (le porno) vaut disqualification (l'analyse des films eux-mêmes étant dès lors jugée superflue, voire inenvisageable). En retour, la disqualification d'une œuvre, d'un phénomène entraîne souvent leur qualification comme pornographique (« c'est du porno ») alors même qu'ils n'ont *a priori* d'autre rapport avec les productions pornographiques que la réprobation qu'ils suscitent. Cette indistinction critique représente donc un défi pour le discours sur le cinéma, dans la mesure où le porno pourrait être considéré comme le genre cinématographique par excellence : celui dont le simple énoncé suffit à désigner un film en le (dis)qualifiant.

Cela explique sans doute, encore un paradoxe, la pauvreté de la bibliographie sur le porno comme genre cinématographique. Deux livres français récemment consacrés aux genres du cinéma ignorent quasi complètement ce secteur de la production. Une ligne et demie l'évoque incidemment dans le livre de Raphaëlle Moine, *Les Genres au cinéma*⁵, qui se veut une sorte de manuel universitaire, à tout le moins une synthèse faisant le tour de la question (en s'inspirant beaucoup des travaux anglo-saxons⁶, plus féconds que les français) : « D'autres genres ont une fonction perlocutoire [les premiers ayant une fonction *illocutoire*], c'est-à-dire qu'ils visent à changer le comportement des spectateurs, à provoquer chez eux un effet : ainsi une comédie suscite le rire, un film érotique ou pornographique suscite l'excitation sexuelle, un film d'horreur le sentiment de peur ou d'épouvante ». Il n'est pas précisé pourquoi la fonction perlocutoire de ce que l'on a pu appeler des « films kleenex », le mouchoir en papier ne servant pas en l'occurrence à recueillir des larmes, était jugée plus dévalorisante dans ce cas que dans les autres. Quant au *Cinéma français face aux genres*, ouvrage collectif et plus historique (il s'agit des actes d'un colloque organisé en juin 2004 par l'Association française de recherche en histoire du cinéma)⁷, dirigé par la même Raphaëlle Moine, il fait également l'impasse sur l'érotisme et le porno (ce n'est pas sur cette distinction-là que je m'attarderai ici), comme si le cinéma français n'y avait jamais été confronté durant toute son histoire, comme si ce genre ne le concernait en rien, à moins qu'il faille en déduire que ces cinémas-là ne doivent pas être considérés comme des genres à part entière (à moins encore qu'ils ne soient pas jugés dignes de considération ou d'étude ?). De même sont-ils quasiment absents de tous les dictionnaires de films, même de ceux qui prétendent avoir été conçus sans aucune œillère, comme le *Guide du cinéma chez soi* (Télérama, 2002 puis

⁴ Les productions pornographiques sont classées dans certains sex-shops ou catalogues selon leur contenu (« sodomie », « femmes mûres », « pipes », « animaux », « gang-bang », « femmes entre elles », « gay », etc.).

⁵ Nathan Université, 2002, 192 p. La bibliographie de ce livre ne comporte pas la moindre référence au cinéma de genre pornographique.

⁶ Notamment ceux de Rick Altman (*Film/Genre*, Londres, BFI, 1999).

⁷ Editions de l'AFRHC, 2005.

2004, dir. Pierre Murat)⁸, seuls quelques « pornos d'auteur » (comme dit le critique d'art Daniel Arasse), comme de bien entendu, étant rendus dignes d'intérêt par leur signature, tels *Saló* (Pasolini) ou *L'Empire des sens*, presque exclusivement d'ailleurs, les grands classiques du genre (de Leroi ou Bénazéraf, des frères Mitchell ou de Damiano) étant pour leur part ignorés, alors qu'on y trouve *Emmanuelle*, *Madame Claude* et autres films pseudo-érotiques. Quant aux histoires du cinéma, quand elles ne font pas l'impasse sur ce genre, c'est la plupart du temps le seul qui soit traité à part, y compris par Jean-Michel Frodon, lui qui affirme pourtant avec ostentation sa différence, plutôt à juste titre d'ailleurs (quoique Pierre Courtade⁹ l'ait précédé de vingt ans), en constatant dès l'entame de son chapitre « Sexe politique et économie du cul » : « On ne parle pas du cinéma porno dans les histoires du cinéma »¹⁰.

Les travaux universitaires ne sont guère plus florissants en la matière, personne ne semblant avoir vraiment pris la relève de Martine Boyer¹¹. Sauf erreur¹², même une Nicole Brenez, professeur à Paris I, ne paraît pas inciter beaucoup de ses étudiants à s'intéresser à ce type de recherches. Une interrogation de la base Sudoc, le 12 mars 2008, donne cinquante-cinq références de thèses pour « Erotisme » : aucune sur le cinéma, toutes sur la littérature (surtout) et l'iconographie (un peu). Seize résultats pour « Pornographie », aucune sur le cinéma, en littérature principalement. Le fichier central des thèses¹³ donne vingt-six références de sujets de thèse déposés pour « Erotisme », presque exclusivement sur la littérature et le théâtre, sauf une : « Le Cinéma de Russ Meyer : un érotisme au-delà du genre » (Hugues Minot, Etudes cinématographiques, dir. Dominique Château, Université de Paris I). Dix-neuf sujets de thèses auraient été déposés pour « Pornographie », seulement une se référant clairement au cinéma : « La Pensée féministe peut-elle subvertir le film pornographique et créer un mode d'expression cinématographique ? » (Cécile Lateule, Etudes cinématographiques, dir. Guy Chapouillié, Université de Toulouse II). Dans les deux cas, ce qui frappe est la volonté d'étudier comment un cinéaste ou un groupe de personnes peuvent dépasser le genre pornographique ou érotique. Aller « au-delà » ? Le « subvertir » ? Mais jamais tout simplement l'illustrer, s'en accommoder, s'y plaire voire s'y complaire (au bon sens du terme), revendiquer une saine et franche acceptation du genre en lui-même, et pas avec une visée utopique, pas avec le but de créer un autre cinéma, qui aurait des caractéristiques communes avec les films de genre (porno ou érotique), mais qui

⁸ Voir mon compte rendu de cet ouvrage : <http://www.objectif-cinema.com/mediatheque/0432.php>

⁹ « Le fantôme de la liberté (1965-1978) », in *Les Malédiction du cinéma français. Une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*, Paris, Alain Moreau, p. 338-350.

¹⁰ *L'Age moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995, p. 399.

¹¹ BOYER M., *Stratégie du cinéma : Entre érotisme et pornographie de la fin des années 50 au début des années 80*, thèse (sous la direction de Marc Ferro), Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), 2 vol., 1985.

¹² Notons qu'il est assez difficile de se tenir au courant de ce qui se fait vraiment dans les universités françaises, surtout en ce qui concerne les mémoires (de maîtrise ou de DEA, de Master désormais).

¹³ <http://fct.u-paris10.fr> ; 12 mars 2008.

s'en éloignerait pour acquérir les titres de noblesse qu'on refuse au porno. Le porno que l'on peut revendiquer apprécier ou vouloir faire, c'est toujours celui d'un certain passé (le fameux âge d'or des « années érotiques » du milieu des années 1970), celui de réalisations à venir et très hypothétiques, mais qui se distinguent en tout cas de ce qu'est le porno présentement, réellement. Le parallèle s'impose avec les débuts de la critique de cinéma, avec sa dimension éminemment « prospective »¹⁴ : ne juger le cinéma (porno) qu'à l'aune de ses potentialités, juger non ce qu'il est, mais ce qu'il pourrait être (si les conditions économiques étaient différentes, si le manque de moyens ne bridait pas toute velléité artistique, si les pressions étatiques le laissaient souffler, si des artistes s'en emparaient et dépossédaient les médiocres tâcherons [du porno] de leur exclusive [dans le traitement du sexe à l'écran], etc.). Aussi bien l'actrice et réalisatrice Ovidie, dans son *Porno Manifesto*¹⁵, que le réalisateur John B. Root, dans sa « Lettre ouverte d'un pornographe » (publiée par *Libération* le 29 juillet 2002 dans ses pages « Rebonds »), adressée à Catherine Trautmann (alors ministre de la Culture et de la Communication), auraient pu invoquer la « promesse obscure et lointaine d'un avenir insoupçonnable » à laquelle faisait appel le fondateur de la critique de cinéma en France, Emile Vuillermoz, dans *Le Temps* du 10 septembre 1916. Seul le cinéaste et essayiste Olivier Smolders, dans son revigorant *Eloge de la pornographie. Où l'on comprend enfin pourquoi le cinéma pornographique est un genre charmant, sympathique, parfaitement délicieux. Petit viatique intime*¹⁶, semblait prêt à se déclarer adepte du pur et simple porno, tel qu'il est, et non tel qu'il devrait être, tel qu'il se consomme massivement et sans arrière-pensée, et non tel qu'il pourrait être. Toutefois, malgré cette apologie du degré zéro du genre, sans autre justification, sans autre objet que de montrer une succession de scènes de sexe, Smolders écrit par ailleurs rêver d'un porno réalisé par Robert Bresson (ce qui, ceci dit, n'est pas mal vu du tout !). Même lui aura versé dans la dimension utopique de la pornographie.

Le petit état de la bibliographie établi plus haut n'était, on s'en doute, que partiel. Il donne toutefois une idée assez exacte du peu d'attrait des études cinématographiques en France pour le genre pornographique. Pendant longtemps, s'est presque uniquement distinguée la revue « CinémAction », qui ne l'ignora pas dans son *Panorama des genres au cinéma* (dir. Daniel Serceau, 68, mai 1993) et qui lui consacra même un numéro entier (59, avril 1991). On y retiendra surtout un entretien avec Paul Vecchiali, auteur lui-même d'un film pornographique (*Change pas de main*) pour lequel il refusa, par solidarité avec ses confrères du X, qu'on pût le distinguer des autres, du fait de la réputation de son réalisateur, en ne lui appliquant pas le même statut. Vecchiali affirma avoir illustré « un genre comme un autre », dont il n'y aurait pas à avoir honte.

Ces dernières années, la bibliographie en la matière s'est considérablement enrichie. A l'encontre des discours habituels sur le porno, plusieurs volumes ont

¹⁴ « L'on a donc inventé la critique d'avenir, la critique prospective » (Théophile Gautier, cité par *Le Petit Robert*, dictionnaire de la langue française).

¹⁵ Paris, Flammarion, 2002.

¹⁶ Editions Yellow Now, coll. « De parti pris », 1993.

constitué des événements, par leur existence même plus encore que par leur contenu (fort instructif au demeurant) :

- un livre collectif entièrement consacré aux films X et distribué en dehors des circuits spécialisés : *Le Cinéma X*, sous la direction de Jacques Zimmer, aux éditions La Musardine, en 2002 ;
- un ouvrage universitaire sur la pornographie qui ne fait pas l'impasse sur le cinéma, alors que, bien souvent, on se limite aux représentations picturales ou littéraires de l'acte sexuel (voir Sade en Pléiade, les expositions Picasso ou Rodin érotiques, la fascination pour *L'Origine du monde* de Courbet, etc.) : le *Dictionnaire de la pornographie*, sous la direction de Philippe Di Folco, aux PUF, en 2005 ;
- un numéro de *L'Avant-Scène cinéma* pour la première fois consacré à un film pornographique, *Exhibition* (de Jean-François Davy), la prestigieuse revue ayant donc attendu son numéro 550 (mars 2006) pour se demander si elle pouvait être « saisie par la débauche » (avant-propos de « La Rédaction », p. 2) ;
- un énorme volume, luxueux et ébouriffant d'érudition, entièrement consacré à un réalisateur de porno, le *José Benazeraf. An 2002. La caméra irréductible* de Herbert P. Mathese, aux éditions Clairac, en 2007.

Autant d'événements éditoriaux qui seraient restés lettre morte si, de façon plus fondamentale encore, tous les arguments contre la pornographie n'avaient fait l'objet de réfutations en bonne et due forme. L'une des plus dynamiques représentantes des *Porn Studies* américaines, Linda Williams, l'avait fait depuis longtemps, en particulier dans *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1989). Mais ce n'est qu'avec *Porn Studies* (2004) que ses recherches ont vraiment acquis un écho important en France, au point que *Libération* s'entretint avec elle dans son édition du 23 février 2005. « J'ai découvert que le porno avait une histoire, des évolutions, une culture », y déclara-t-elle pour expliquer son projet d'« une étude du cinéma pornographique en tant que genre spécifique ». Elle ajoutait : « pourquoi combattre le porno et non pas les causes premières de l'oppression des femmes, dont le porno n'est pas responsable ? ». En France, le relais a été pris par le philosophe Ruwen Ogien¹⁷ et par le théoricien du cinéma Laurent Jullier¹⁸. Il est désormais admis par tous les penseurs un peu sérieux de la question que « la pornographie, c'est l'érotisme des autres », comme disait Alain Robbe-Grillet. La meilleure preuve en est que les détracteurs du genre, telle Michela Marzano¹⁹, en sont réduits à construire un idéal-type de films pornographiques extrêmement réducteur afin de justifier leur aversion pour la représentation du sexe à l'écran.

Contentons-nous dès lors d'examiner brièvement trois de leurs arguments apparemment les plus convaincants. Premier argument : le porno mettrait en danger ses acteurs, ainsi que le spectateur, en montrant et, de ce fait, en induisant des « conduites

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

¹⁹ Par exemple dans *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet-Chastel, 2003. La production de cette philosophe universitaire est à la fois trop abondante et trop répétitive pour pouvoir tout mentionner.

à risques », telles l'absence de port du préservatif ou la violence faite aux femmes. A quoi il pourrait être répondu qu'il s'agit là plus d'un problème d'inspection du travail, dont on ne voit pas pourquoi elle disposerait de plus de moyens pour vérifier les conditions de travail sur les tournages de pornos que sur les chantiers immobiliers (où l'absence de port du casque ou la carence d'autres mesures de sécurité entraînent tout autant, et sans doute bien plus d'accidents). Ensuite, qu'à cette considération du milieu pornographique comme un milieu professionnel comme un autre, peut s'ajouter l'assimilation du porno à un spectacle sportif et de ses acteurs à des sportifs de haut niveau. Les morts d'Ayrton Senna ou de Fabio Casartelli n'ont pas plus engendré de mise en accusation générale et de risque d'interdiction de la F1 ou du Tour de France que ne devraient le faire pour le porno la mort d'un acteur ne s'étant pas assez protégé ou la violence subie par telle jeune femme sur tel tournage. Dans le cinéma dit « classique », la dangerosité des cascades effectuées pour un film d'action n'entraîne pas sa condamnation morale ; elle peut être un argument de valorisation des films de ce genre, les producteurs se faisant fort de faire courir le bruit que Bruce Willis a lui-même roulé à contre-sens et à toute allure sur l'autoroute ou sauté d'un balcon à un autre situés au dernier étage d'un grand immeuble. A ce propos, John B. Root souligne que les pornos diffusés sur Canal + dans la nuit du premier week-end du mois sont les seuls films où l'on peut être sûr de ne pas voir une seule femme maltraitée, un seul comportement à son égard n'ayant pas obtenu son consentement – en raison du cahier des charges imposé par la chaîne (sous la surveillance du CSA). Ainsi le film *Baise-moi*, qui s'est vu retirer son statut de film X sous la pression des milieux les plus influents de la cinéphilie et de la profession cinématographique françaises, ne pourrait-il pas passer dans cette case de programmation puisqu'on y voit des rapports non protégés.

Deuxième argument : un film porno ne serait constitué que d'une intrigue prétexte pour enfilier des scènes de sexe. Ne pourrait-on en dire autant de la plupart des films de genre, les comédies musicales (comme le rappelle Linda Williams) ou les films d'action, notamment les films de kung-fu à la Jackie Chan, où une intrigue prétexte relie les scènes de bagarre, seuls véritables attraits pour l'amateur ? L'humour auquel il est fait appel pour « passer le temps » entre les séquences²⁰ y est d'ailleurs assez similaire. Pourquoi les performances en matière sexuelle sont-elles dévalorisées par rapport aux performances en matière de combat ? Pourquoi la pornophilie n'est-elle pas de mise, au même titre que l'amour des films d'action, forme de cinéphilie guère valorisée dans les cercles intellectuels (quoiqu'il soit de plus en plus de bon ton de s'en réclamer), ne subissant en tout cas pas l'opprobre ? Et quand bien même un film pornographique n'aurait qu'une visée masturbatoire, qu'y aurait-il à redire ? De même, en quoi la suggestion serait-elle forcément plus noble que la monstration ?

Troisième et dernier argument, sur lequel je passe encore plus rapidement : les pornos, ce serait « toujours pareil ». La diversité en la matière est telle qu'il existe

²⁰ Ce temps si caractéristique des films pornographiques selon Umberto Eco (« Comment reconnaître un film porno », chronique parue en 1989, reprise dans *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, Paris, Grasset, 1997, p. 131-133), à ceci près qu'il s'étire comme dans un film d'Antonioni !

des genres de pornographie – notamment selon le public visé, les personnes qui le produisent. Différentes cinématographies nationales en matière de pornographie peuvent également être distinguées, au-delà de certains stéréotypes (très belles filles siliconées et images léchées pour les Etats-Unis, produits bon marché et bâclés pour l'Allemagne, pour ne prendre que des exemples caricaturés). Il y aurait de plus une pornographie typiquement féministe (pourquoi ne l'appellerait-on pas « la porno », comme l'on dit au Québec ?), qui s'opposerait à la pornographie masculine et machiste (le porno ?).

Bref, n'est-ce pas finalement uniquement le fait que l'on en parle différemment qui fonde un genre duquel on exige plus que des autres, qui distingue les films pornographiques des autres, et non leurs caractéristiques propres ? Suffirait-il alors de se déprendre d'une condamnation *a priori* pour que la partie semble gagnée et que Jean-Pierre Bouyxou n'ait plus à s'exclamer, comme il le fit en 1994 dans l'*Encyclopédie du nu au cinéma*²¹ : « (...) je ne vois pas au nom de quelle schlingante éthique un film où l'on suce, où l'on branle et où l'on baise serait plus négligeable qu'un film où l'on tire au flingue, qu'un film où l'on cause métaphysique ou qu'un film où l'on nage le crawl, merde alors ! ».

Il me semble manquer encore un discours sur la pornographie qui s'appliquerait non plus seulement à ce genre en général, en théorie, mais aux productions actuelles, réelles, du porno, à l'égard duquel on ne dispose que d'un degré zéro de la critique. Le propre d'un genre honni, c'est de ne pas appeler la critique, comme s'il ne la méritait pas, ses films étant par exemple tout juste signalés dans les programmes de télévision. Comme le montre le tableau figurant en annexe, dans un échantillon de quinze magazines présentant les films diffusés à la télévision, quatre donnent les programmes de XXL (dont les deux belges, l'un d'entre eux donnant aussi ceux de Man-X), deux seulement donnent des résumés des films, aucun une quelconque appréciation esthétique (sinon par l'indifférence). Dans le tableau de la page « A la carte. Kiosque » de *Télé Câble Satellite*, les programmes sont rangés en trois catégories, les « Films », les « Téléfilms » et le « Rayon X », les films de cette catégorie faisant bande à part (si je puis me permettre). Une même distinction disqualificative se retrouve dans le tableau des films diffusés sur CinéCinéma Frisson, les quatre seuls films sur lesquels la rédaction de *Télé Câble Satellite* ne donne pas son avis (pas plus que *Télérama*, cela va de soi) étant les pornos. L'indistinction est donc la principale caractéristique du genre, tous les films étant réputés se valoir, mais, de ce fait même, ce genre se distingue le plus aisément des autres (ainsi est-il on ne peut plus facile de repérer les films « classés X » dans une grille de programme, ou dans le tableau mentionné plus haut). D'où le paradoxe : ce sont des films pas assez « distingués » pour que le regard critique daigne se porter sur eux, alors même qu'ils se distinguent complètement des autres. Ainsi, pour reprendre l'exemple de la page « A la carte » de *Télé Câble Satellite*, seuls les « téléfilms » et les films du « Rayon X » ne font pas l'objet d'une appréciation critique (exprimée en ce qui concerne les « films » par l'attribution d'étoiles). Le lecteur ne dispose donc, pour effectuer son choix parmi les films pornographiques, en plus de la chaîne, du jour et de l'heure de diffusion, que

²¹ Yellow now, « Pour le nu », p. 304.

de la nationalité, du réalisateur, de la date de production, de la durée du film et de son titre. C'est très certainement sur ce dernier élément que la majorité des amateurs se décide. Il n'est dès lors pas étonnant que les titres de ce genre de films soient à la fois très aguicheurs et explicites quant au contenu. Par exemple, la semaine du 12 au 18 juillet 2003, il était possible de voir les films suivants sur le kiosque du câble : *100% sexe, beautés anales* ; *Assoiffées, californiennes, délurées* ; *Les Avaleuses* ; *Expertes en gros calibres* ; *Gay : Underground* ; *Gay, beaux culs au soleil* ; *Gay, le génie de la débauche* ; *Gay, mecs sous la douche* ; *Infirmières à domicile* ; *Jeunes vicieuses et super-membrés* ; *Ma vie de débauche* ; *La Marque de Zara* ; *Mélanie, la jouisseuse* ; *Sabrina Ricci, SOS Sodos* ; *Vamps extrêmes à L.A.* ; *Amours particulières, mode d'emploi* ; *Les Charmes de l'Asie* ; *Corsica mon amour* ; *Fetish Story* ; *Voyeuse cherche belles minettes 2*.

« Le porno du mois », tel est le seul commentaire dans *Le Monde Télévision*, supplément hebdomadaire du quotidien, que l'on peut trouver sur le film pornographique diffusé par Canal +, alors que tous les autres films diffusés par les chaînes hertziennes bénéficient au minimum d'un résumé. De ce fait même, tous les « pornos » (le diminutif n'est pas employé pour rien) sont systématiquement rangés dans la catégorie des films à ne pas voir (aucun carré noir). De deux choses l'une : soit le journal *Le Monde* considère qu'il suffit d'indiquer de quel genre de film il s'agit pour donner une idée assez précise de son contenu ; soit *Le Monde* a délibérément décidé de ne pas donner d'indication sur le contenu de ces films, et d'eux seuls. Dans les deux cas, on retrouve le paradoxe distinction/indistinction, qui semble faire l'essence du genre pornographique. Cette discrimination est d'autant plus surprenante que Jean-François Rauger, qui signa pendant des années la page sur « Les Films de la semaine », est le programmateur à la Cinémathèque française, notamment des séances consacrées au « Cinéma bis ». Voici quelqu'un qui se veut à l'avant-garde d'un « regard moderne » sur le cinéma (marqué en particulier par de la bienveillance, quand ce n'est pas de la prédilection, à l'égard du cinéma de genre, y compris des genres les moins légitimés) et qui reconduit cependant sans crier gare la stigmatisation du porno. Ce traitement par l'indifférence, sinon le mépris, suppose également que les amateurs de films pornographiques sont déjà définis, sont préconstitués ; peu importe de donner des précisions sur le film qu'ils vont de toute façon regarder. Aucune raison de les inciter à veiller jusqu'à minuit ou non (ou à brancher leur magnétoscope) pour voir tel ou tel film, ou au contraire à les en dissuader, par un jugement critique ou la description (même sommaire) de l'intrigue. Aucune raison non plus de penser que d'autres lecteurs que cette clientèle captive, que les non habitués (ou non initiés) pourraient aller y voir, si ce qu'en écrivaient les critiques télé les y poussaient.

J'ai choisi de développer l'exemple des magazines de programmes télé. Ce sont des publications sans grande prétention ou curiosité intellectuelle. L'examen de revues dites « sérieuses », *a priori* plus attentives à toutes les formes d'expression, n'aurait pas donné des résultats très éloignés. Nulle recension, nul compte rendu des DVD porno dans les magazines et revues de cinéma, sinon quand un classique des années soixante-dix est repris (tels *Exhibition* ou *Gorge profonde*), ainsi que dans quasiment toute la grande presse, à l'exception de *Têtu*, les gays semblant avoir un autre rapport à la pornographie (et à la sexualité ?), plus décomplexé manifestement

(nouvelle distinction, sur laquelle je ne m'étendrai pas). Il pourrait certes m'être objecté qu'à défaut de comptes rendus de ce genre de films dans la « grande presse », les publications, sites forums sur Internet spécialisés regorgent d'avis, d'analyses, de comparaisons, de commentaires divers et variés sur les films pornographiques. Cela n'est pas suffisant pour que l'on puisse considérer qu'ils ont intégré le processus normal d'évaluation d'une production artistique. De la même façon que la reconnaissance du cinéma, au début du XX^e siècle, ne pouvait passer que par la constitution de discours critiques extérieurs aux milieux du cinéma et à ses plus fervents partisans, c'est-à-dire par le développement d'une critique qui ne soit plus seulement corporative (des professionnels du cinéma s'adressant aux autres professionnels ou aux amateurs déjà convaincus de la légitimité du 7^e art), le porno ne pourrait être reconnu comme un moyen d'expression légitime que s'il était jugé digne de susciter une critique qui ne soit pas juge et partie. Bref, il faudrait qu'il soit rendu compte des DVD pornos non seulement dans *Hot Vidéo*, sur les sites spécialisés en ligne ou dans *Têtu*, mais aussi dans la chronique de Jean Douchet des *Cahiers du cinéma*, dans les dernières pages du magazine *Première* ou sur « objectif-cinema.com » (site généraliste sur le cinéma). En attendant, force est de constater que le défi lancé par ce genre de films à la critique n'a pas été relevé ou que le genre pornographique reste rétif à la critique et qu'il s'agit du principal obstacle à sa dé-disqualification.

D'aucuns pourraient cependant considérer que la pornographie aurait plus à perdre qu'à gagner d'une telle « habilitation » (difficile de parler de réhabilitation dans son cas...). N'est-ce pas justement parce qu'elle est ce genre particulier, pas « comme les autres », qu'elle suscite tant de discussions, de débats et des rencontres comme celle qu'a organisée l'Université libre de Bruxelles ? Une dilution dans le cinéma dit « traditionnel » sonnerait le glas de sa distinction. Et le cinéma lui-même, dans son ensemble, y perdrait, dans la mesure où la « question pornographique » s'est substituée à la question cinématographique qui occupa les esprits durant la première moitié du XX^e siècle. Depuis que la légitimité du cinéma comme moyen d'expression autonome, authentique et majeur est pleinement reconnue, il ne lui reste plus guère que le genre pornographique pour affirmer son pouvoir d'influence, sa capacité à questionner, à déranger, presque à émouvoir.

En conclusion, je citerai Vincent Pinel, qui me semble avoir remarquablement souligné la dialectique de la distinction et de l'indistinction propre aux films dont l'objet principal est de représenter la sexualité (principalement dans le but « d'éveiller le désir sexuel »). Il le fait dans la double page « Erotique (le film) » de son ouvrage *Ecoles, genres et mouvements au cinéma*²², sans établir de distinction nette en *soft* et *hard*, puisqu'il les traite d'un seul tenant. Les caractéristiques du film érotique (apprécions le singulier) sont pour lui les suivantes : « Les deux modes d'expression du film érotique, caractéristiques de ses versants opposés : suggérer / exhiber, s'accordent à merveille à l'art du cinéma. Si la suggestion a été longtemps la règle imposée par un système de valeurs à la fois autoritaire et versatile, elle accroît sa force à partir du moment où l'exhibition est aussi possible. Un jugement qualitatif, d'ordre esthétique et déontologique, certes arbitraire et soumis à discussion, remplace peu à peu le jugement moral plus arbitraire encore et... non soumis à discussion ! ».

²² Paris, Larousse, 2000, p. 90-91.

Annexe

Présentation des films diffusés à la télévision dans les magazines

(parus la plupart le 26 mars 2008)

Programmes du samedi 29 mars au 11 avril 2008

<i>Magazine</i>	<i>Nombre de chaînes</i>	<i>Chaîne(s) porno(s)</i>	<i>Présentation des films, plus particulièrement des pornos (en particulier le samedi)</i>
Ciné-Revue	Environ 60	XXL Man-X	Quasiment aucun détail sur de nombreuses chaînes, dont XXL. – Films : <i>Army Fuckers</i> ; <i>Hard Riders</i> – Aucun détail à propos du film X du samedi soir sur BE1 (<i>Les Petites Etrangères</i> –18, le 5 avril).
Le Monde Télévision	54	0	Des détails uniquement pour les 6 chaînes hertziennes, sur 3 pages seulement, mais pas pour le porno.
Le P'tit Zappeur	19	0	Sur une page. – 5 avril, C+ : « 0h 15 <i>L'Académie du sexe</i> – 18 – Film français de Nils Molitor (érotique) avec Tyra Misoux (2008-1h 25) »
Télé câble Satellite	Plus de 100	XXL	– 2 films [même présentation les autres soirs] : « 0.00 – <i>Sex Survivors 2</i> . Téléfilm X suédois. Adultes – 2.40 - <i>Les Célibataires</i> (passage à l'heure d'été). Téléfilm X. Un célibataire endurci n'a de cesse de séduire de plantureuses jeunes femmes qui n'ont que le mot « mariage » à la bouche » – Tableaux de présentation des chaînes cinéma : 2 films seulement ne recevant pas de cotation (par un système d'étoiles, de 1 à 4), <i>Jeux pour couples infidèles</i> (de Georges Fleury) et <i>Nuits brûlantes</i> (de Burd Tranbaree) – Erotique – sur Ciné Cinéma Culte – Pink TV : pas de détails.
Télé Loisirs	110	XXL	– 5 avril, C+ : « 0.00 <i>Sex Survivors 2</i> . Téléfilm. (Suéd., 2007). Classé X – 3.40 – <i>Les Célibataires</i> Téléfilm classé X. Avec Katsumi »
TV Magazine (Le Figaro)	69	0	– 5 avril, C+ : « 0h15 <i>L'Académie du sexe</i> –18 – Film. Pornographique. 2006. Stéréo. Inédit »

<i>Magazine</i>	<i>Nombre de chaînes</i>	<i>Chaîne(s) porno(s)</i>	<i>Présentation des films, plus particulièrement des pornos (en particulier le samedi)</i>
Télé Moustique	80	XXL	<p>– 2 films [même présentation les autres soirs] : « 0.00 – <i>Sex Survivors 2</i>. Classé X (Suéd., 2007). 1h30 – 3.40 - <i>Les Célibataires</i> Classé X (fr., 2003), d'Alain Payet. 1h44. Avec Katsumi, Sébastien Barrio, Axelle Mugler, Tony Carrera, Nina Carrera, Nina Roberts, Ovidie. Beau garçon, gentil, plein d'attentions, beaucoup de temps libre, Sébastien sait plaire aux femmes »</p> <p>– <i>BE Ciné</i> – samedi : « 24.00 – <i>Les fantasmes de la présidente</i> : film X français (2007) d'Alain Payet, 105'. Avec Jessica Fiorentino »</p> <p>Ni étoile, ni commentaire. Même pour un film signé d'un « auteur » du X, John B. Root (<i>French Beauty</i>, 2001, avec HPG) : « Jacques est cadre supérieur. Sa femme, Jacqueline, gère une société. Une nuit, Bénédicte ramène à la maison Sweety, une jeune fille rencontrée lors d'une fête »</p>

Les autres magazines dépouillés, dont les titres sont suivis entre parenthèses du nombre de chaînes dont elles donnent les programmes, non seulement ignorent complètement les chaînes pornographiques, mais ne font que donner les titres des films pornographiques diffusés sur les autres chaînes, sans aucun détail : Télé 2 semaines (86), Télé 7 jours (73), Télé Grandes Chaînes (20), Télé poche (57), Télé Star (54), Télé Z (79), TéléObs-Cinéma (64), Télérama (64).

TROISIÈME PARTIE

Que peut-on montrer ?
De la censure au contenu

Du scandale au banal

Montrer et voir la nudité féminine sur scène : des planches du XVII^e siècle aux music-halls parisiens

Sylvie PÉRAULT

Avant d'évoquer la présentation du corps féminin dénudé en scène, il convient d'examiner ce que signifie le terme *pornographie* afin de comprendre le sens qu'il a pu avoir à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. « Le sens moderne du terme », nous dit le lexicographe A. Rey, « se dit d'une représentation de choses obscènes (écrits, dessins, photos) et par extension désigne la représentation directe et concrète de la sexualité en littérature et dans les spectacles »¹. Nous allons donc tenter d'approcher ce qui était perçu comme obscène. Dans la mesure où il s'agit de représentations dans les deux sens du terme, cela implique – de fait – la perception de celui qui regarde : le spectateur. Or, cette perception, ce regard particulier est conditionné par la morale édictée par le pouvoir en place et la classe dominante.

De la difficulté d'être sur scène

Aux origines du théâtre, de la représentation, deux points de vue s'opposent déjà : les comédiens sont respectés voire adulés lorsqu'ils sont amateurs issus de l'aristocratie mais condamnés pour infamie dès lors que jouer devient une profession. C'est l'église primitive qui a imposé l'excommunication pour les comédiens professionnels, les excluant de toute vie sociale et religieuse². Les conciles des IV^e et XIV^e siècles ont ainsi dessiné les contours de ces interdits qui vont perdurer jusqu'à la fin du XIX^e siècle : les comédiens ont un statut similaire à celui des prostituées, à savoir le refus des sacrements donc l'illégitimité des enfants, le refus de sépultures etc. Monter

¹ REY A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 2006, p. 2850.

² CORVIN M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Article « Statut social du comédien », Bordas, 1991, p. 189.

sur scène était, pour une partie de la population, synonyme d'ignominie, d'acte impur et démoniaque.

Les femmes devront attendre le XVII^e siècle pour pouvoir embrasser la profession³. En effet, dans la première partie de ce siècle, l'opinion publique participe à la réhabilitation des comédiens, le roi Louis XIII déclarant même en 1641 qu'il n'y a pas de blâme à exercer la comédie dans les limites de la décence⁴. L'art théâtral gagne ses lettres de noblesse dans l'entourage immédiat du Roi Soleil. Mais c'est compter sans les dévots. L'anathème s'accroît alors par leur intermédiaire avec – en tête – le prince de Conti qui rédige un traité particulièrement virulent contre la comédie⁵. Tandis que Bossuet s'exclame : « Quelle mère, je ne dis pas chrétienne, mais tant soit peu honnête, n'aimerait pas mieux voir sa fille dans le tombeau plutôt que sur le théâtre ? (...) Qui ne regarde pas ces malheureuses chrétiennes – si elles le sont encore dans une profession si contraire aux vœux de leur baptême – Qui, dis-je, ne les regarde pas comme des esclaves exposées, en qui la pudeur est éteinte, Quand ce ne serait que par tant de regards qu'elles attirent, et par tous ceux qu'elles jettent (...). Et voilà qu'elles s'étalent elles-mêmes en plein théâtre, avec tout l'attirail de la vanité, Comme ces sirènes dont parle Isaïe, Qui font leur demeure dans les temples de la volupté, Dont les regards sont mortels, Et qui reçoivent de tout côté par cet applaudissement qu'on leur renvoie, Le poison qu'elles répandent par leur chant ! Mais n'est-ce rien au spectateur de payer leur luxe, De nourrir leur corruption, de leur exposer leur cœur en proie, Et d'aller apprendre d'elles tout ce qu'il ne faudrait jamais savoir »⁶.

L'expression *esclaves exposées* renvoie d'ailleurs au sens premier de pornographe, dérivé grec de *pernênai* : femmes vendues, femmes marchandises. Le sermon souligne donc déjà l'assimilation comédie/séduction/prostitution.

Des interdits sociaux aux interdits du corps

Ces considérations imposent aux comédiens une vie en milieu fermé qui donne naissance à de véritables dynasties⁷ comme les Poisson, les Baron, les Bérart. Mais ce mode de vie alimente également les fantasmes comme l'échange des femmes ou la polygamie.

A partir du moment où les femmes montent sur scène, la loi leur impose le port du caleçon. L'usage de ce dernier, comme celui des sous-vêtements, est encore rare à l'époque et aurait été – selon Brantôme⁸ – lancé par Catherine de Médicis : les femmes nobles, contraintes de monter en amazone, étaient plus sujettes à des chutes et à laisser ainsi apercevoir leur *hérisson*. Même si le port de ce caleçon était censé protéger leur intimité des regards, les comédiennes étaient de *toute façon* considérées comme des prostituées. Nombreuses étaient celles, qui mariées ou non, avaient un

³ Il est d'usage que les rôles féminins soient tenus par des hommes, même lors des premières représentations auxquelles participe Louis XIV.

⁴ HUTWOHL J. (dir.), *Dossier pédagogique de la Comédie Française*, 2006, p. 4.

⁵ Armand prince DE CONTI, *Traité contre la comédie*, 1666.

⁶ BOSSUET, *Œuvres complètes*, livre 37, Réflexions sur la comédie, p. 519.

⁷ CORVIN M., *loc. cit.*

⁸ BRANTÔME P. DE, *Œuvres complètes*, Paris. Renouard. 1864-1882, Tome IX, p. 345.

riche et noble protecteur⁹. Le spectateur pouvait juger de la puissance de cette protection en fonction du costume. A cette époque, point de lien entre le rôle joué et le costume porté : on prouvait par la richesse de l'habit, l'importance de la protection qui s'étend ainsi à toute la troupe.

Le nu sur scène n'existait officiellement pas. Seules certaines parties du corps, en particulier le cul pour les hommes et la gorge pour les femmes étaient montrés lors de certaines farces encore fort à la mode. Les prédicateurs enrageaient, tentant d'interdire ces représentations car « [l]es femmes mêmes pour l'ordinaire désbauchées par une effronterie effrénée, montrant leurs mamelles entièrement nues sur un théâtre, prononçans mil paroles impudiques (...) jettent mil traits lubriques dans les cœurs de ceux qui sont si fols que d'assister à de tels spectacles infâmes »¹⁰.

C'est la raison pour laquelle pendant une bonne partie du XVII^e siècle, les hommes tenaient les rôles féminins, y compris lors de l'avènement de ce qui deviendra le théâtre classique. Le roi lui-même n'était néanmoins pas opposé à certaines représentations osées pour les uns, pornographiques pour les autres. Ainsi, lors des fêtes de Vaux-le-Vicomte en 1661, Madeleine Béjart parut nue sous les traits d'une naïade sortant des eaux lors du prologue de Pélisson dans *les Fâcheux*¹¹. Mais Wikowski estime qu'elle était sans doute *habillée en nue*¹² : le port de l'ancêtre du maillot dessinait le corps, tout en donnant l'illusion du nu aux spectateurs. Le collier et les bracelets qu'elle portait auraient été typiques de la dissimulation de l'encolure et des poignets et confirmeraient ainsi le port de l'habit spécifique. Un usage qui va perdurer, nous allons le voir, jusqu'au début du XX^e siècle.

Les danseuses en scène

C'est grâce à la comédie-ballet que les premières danseuses professionnelles osent apparaître en scène en 1681 dans le *Triomphe de l'amour* de Lully. Comme aux comédiennes, on ordonne à ces dernières de porter un caleçon alors que les vêtements de scène lourds et empesés permettent peu de prouesses techniques. Dans la vie courante, les dessous féminins sont inexistantes en dehors des jupons... Il faudra attendre l'avènement de la Camargo pour qu'une sorte de révolution éclate : elle débute à l'Opéra en 1726 dans *Les caractères de la danse* et éblouit les spectateurs par sa technique. Le *Mercur de France* dit d'elle : « [l]es cabrioles et les entrechats ne lui coûtent rien, (...), le public la regarde comme une des plus brillantes danseuses qu'on sçauroit voir, surtout pour la justesse de l'oreille, la légèreté et la force ».

Pour parfaire ses prouesses, elle exige de raccourcir sa tenue et déclenche le premier scandale chorégraphique : elle montre ses mollets sans porter de caleçon. Une querelle violente éclate entre les jansénistes et les partisans du mollet découvert. A partir de ce moment les danseuses sont étroitement surveillées et les jupes rallongées...

⁹ Y compris les comédiennes qui entouraient Molière ainsi que sa femme Armande Béjart.

¹⁰ JUVERNAY P., *Discours particulier contre les femmes débraillées de ce temps*, Paris, 1637.

¹¹ BOLOGNE J.-C., *Histoire de la pudeur*, Hachette Littérature, 2004, p. 291.

¹² WITKOWSKI G.-J., *Le nu au théâtre depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Daragon, 1909, p. 53.

jusqu'en 1770. La recherche de véracité dans le costume de scène autorise alors une évolution des mentalités qui permet à Madame de Saint Huberty d'imposer des costumes courts¹³, en lien avec le personnage joué.

C'était sans compter sur un nouvel incident à l'Opéra : en 1780, une danseuse accroche sa jupe à un châssis du décor alors qu'elle effectuait un entrechat. Toute la salle peut constater qu'elle ne porte pas de pantalon et la censure tombe¹⁴ : une ordonnance de police impose à toutes les danseuses de porter le caleçon pour des scènes ordinaires et le maillot chair pour des scènes jugées trop érotiques ou licencieuses¹⁵.

Les recherches sur le maillot confirment l'apparition officielle de la pièce de vêtement au XVIII^e siècle. D'après le comédien Talma¹⁶, son nom serait tiré de Maillot, qui aurait été bonnetier à l'Opéra de Paris au XVIII^e siècle et qui aurait inventé ce vêtement. Le *Dictionnaire historique de la langue française*¹⁷, lui, penche plutôt pour l'analogie avec le premier sens du terme : vêtement serrant le corps. Il est à l'origine du tutu des danseuses dont le nom serait une déformation du mot « culcul », et donne aussi naissance à la culotte de lingerie. Imposée aux danseuses puis adoptée par les prostituées vers 1820¹⁸, elle est ensuite récupérée par les dames de la bonne société en raison de la mode. En effet, la cage de crinoline qui écarte jupes et jupons aère trop le bas du corps entre le corset et la jarrettière où d'ordinaire on ne porte rien....

Le caché et le montré

Le maillot a beau être préconisé pour dissimuler le corps féminin sur scène, il cache bien la peau et les poils mais enflamme l'imagination masculine des spectateurs du XIX^e siècle à une période où « la seule vue d'une cheville pouvait faire chavirer d'émotion »¹⁹. L'aspect « seconde peau » permet, comme avec Madeleine Béjart, d'avoir l'impression de voir ce qui est caché. Ce qui est bien pire dans une société où le corps féminin est bridé, modelé, dissimulé. Cette période produit le ballet romantique, qui, si on analyse l'image qu'il donne de la femme, traduit la répression qu'on leur impose. Elles sont définies comme fragiles, diaphanes et hystériques, critères que l'on retrouve de façon formidable dans le ballet blanc, alors genre officiel en danse²⁰. Les concepts développés alors²¹ opposent la femme saine, soumise, parfois désincarnée, prête à tous les sacrifices et gardienne de la lignée grâce à la

¹³ Dans le sens donné à cette période.

¹⁴ BOLOGNE V., *op. cit.*, p. 292-293 et NORMANDY G., *Le nu à l'église au théâtre et dans la rue*, Paris 1909.

¹⁵ Archives nationales. AJ/13/1-3 sous série F/7.

¹⁶ Réformateur du costume sous l'empire et qui écrivit ses mémoires.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 2097.

¹⁸ KNIBIELHER Y., « Corps et cœurs », in FRAISSE G. et PERROT M. (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 2002, p. 397.

¹⁹ KAUFMANN J.-C., *Corps de femmes, regards d'hommes*, Paris, Pocket, 1998.

²⁰ PERAULT S., « Danseuses noires. Analyse et permanence d'un stéréotype au music-hall », *Revue Corps*, 3, 2007 (sous la direction de B. ANDRIEU, G. BOETSCH et D. CHEVET).

²¹ DORLIN E., *La matrice de la race*, Paris, 2007.

maternité, à la femme dégénérée dont la déclinaison s'est faite en figures multiples dont celles que l'on retrouve d'abord au café-concert puis dans la revue de music-hall. Les danseuses d'Opéra constituent un cas spécifique : du fait d'être sur scène, elles sont assimilées à des courtisanes. Pourtant par leurs rôles *Giselle*, la *Sylphide*, le *Lac des cygnes* ou *Coppélia*, elles incarnent l'idéal bourgeois, la dimension répressive de la sexualité en général et de celle des femmes en particulier. Elles sont aussi liées à la prostitution dans la mesure où de nombreuses liaisons illégitimes se nouaient dans le cadre du foyer : « celles qui paraissaient sur scène en « filles blanches » étaient en réalité des filles auxquelles les hommes avaient facilement accès. En effet, dès le rideau tombé, elles se rendaient au « foyer de la danse », situé derrière la scène. Dans ce salon de la vie mondaine, des hommes de la bourgeoisie et de l'aristocratie, les « abonnés », se réservaient le privilège d'approcher les danseuses en habit de scène. « Avoir sa danseuse » était alors « un brevet d'homme à la mode » »²².

Jeunes filles de condition fort modeste, entrées à l'Opéra pour leur beauté mais aussi afin d'avoir un toit et un revenu²³, elles étaient convoitées car libérées de l'autorité paternelle. Attachées au « foyer », nombre d'entre elles étaient entretenues. Face à ce statut presque intermédiaire, la femme dégénérée excite et sert de tremplin aux divers fantasmes masculins.

La Femme dégénérée

On la trouve d'abord au café-concert. Lieu hybride, à la fois salle de concert et estaminet²⁴, il voit le jour et connaît une expansion rapide et quasi incontrôlée suite à la loi Lechapelier de 1791. Il réunit un public qui ne paie pas l'entrée mais qui doit consommer en écoutant chansons, romance, etc. Les établissements en vogue ont souvent l'allure de théâtres, et sont en tout cas liés aux lois qui régissent les lieux de spectacle. Lorsque privilèges et monopoles sont rétablis sous l'Empire en 1807, le développement s'interrompt. Dorénavant, il faut une autorisation préfectorale pour pouvoir présenter chanteurs, amuseurs et autres divertissements. La censure est aussi sévère que la législation : les établissements sont sous la vigilance des directeurs de théâtre qui veillent à ne pas laisser une éventuelle concurrence se développer. Les interdits sont nombreux. Ainsi, ils ne doivent pas « faire dire un texte non chanté, jouer la pantomime, danser, porter perruques et user d'accessoires »²⁵. Ils installent l'hétéroclite et il n'est pas rare que le spectateur ait l'impression d'un empilement de performances – vocales, visuelles, musicales ou physiques –, sans qu'il y ait de lien véritable entre elles. Pourtant le succès est au rendez-vous et, dans ces lieux où l'on consomme et se divertit, on assiste aux premiers brassages sociaux. C'est le terreau sur lequel se développe une véritable culture populaire du divertissement.

Les femmes qu'on y voit sont d'emblées associées à l'univers du sexe. Le corps qu'elles présentent, qu'elles chantent – bien ou non – est plein de promesses bien que respectant les interdits de la police des théâtres. On y voit clairement le système pileux,

²² VALENTIN V., « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain*, 35, 2000, p. 95-108.

²³ KAHANE M., *Le foyer de la danse*, Paris, Ed. Réunion des Musées nationaux, 1988.

²⁴ *Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*.

²⁵ Cité par SALLÉ A. et CHAUVEAU P., *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.

vecteur inouï d'érotisme. Si on ne peut apercevoir la toison du sexe, les dessous de bras sont à l'époque *laissés en friche*²⁶. La mode, même hors des établissements de spectacle, veut qu'ils soient préparés avant d'aller à une soirée : ils sont humectés et coiffés²⁷ en fonction de leur abondance. Tandis que Huysmans chante à Maupassant le bonheur des goussets odoriférants²⁸ : « Jamais femmes ne furent plus désirables (...) L'appel du baume de leur bras est moins insolent, moins cynique que dans le bal où elles sont plus nues mais il dégage aisément la bête chez l'homme ».

On l'a bien compris, c'est la valeur érotique de la pilosité et l'odeur qui peut s'en dégager qui expriment une sensualité troublante. Les zones pileuses coïncident avec les zones érogènes et renvoient à la condition animale que crée le désir. Zola dans *Nana* décrit cette chanteuse de café-concert qui se produit au théâtre des Variétés. Elle se présente « à moitié nue » et le spectateur peut voir les poils d'or de ses aisselles, et ses cuisses de blonde grasse qui mettent le public en rut²⁹.

Dans la réalité, certaines actrices afin de contrer les censeurs et d'éviter d'être taxées de pornographie se rasent sous les bras mais cela ne plaît pas à tout le monde. Ainsi Emile Bayard s'indigne : « Vous souvient-il du répugnant spectacle offerts par telles actrices dont les aisselles étaient rasées ? Oh ! L'absence scabreuse de la touffe de poils (...) Combien l'absence de ce point sur l'i était déplorable, obscène presque »³⁰.

Et le music-hall apparut. Lorsque les privilèges des théâtres sont abolis en 1864, les cafés-concerts passent du contrôle des théâtres à la tutelle de la police. Les décrets de fonctionnements abondent mais ce type d'établissement se généralise pour se diffuser dans tout l'hexagone. Paris est perçu comme la capitale européenne de l'amusement, le fameux « gai Paris ». Mais la « révolution » vient du préfet Camille Doucet chargé des théâtres qui décide d'abroger la dernière interdiction : désormais tous peuvent « s'offrir des costumes, des travestissements ; (...) jouer des pièces, (...) se payer des intermèdes de danse et d'acrobatie »³¹.

Ce décret permet aux établissements de proposer de véritables spectacles dont l'esthétique va rapidement s'éloigner de l'hétéroclite. Des salles à la réputation fameuse vont voir le jour. *Les Folies Bergère* par exemple, alors très proches du café-concert des origines. Même si l'entrée y est plus chère qu'ailleurs, on y trouve des spectateurs de toutes les conditions car les clients sont libres de garder leur chapeau, de parler, manger, fumer et se déplacer. Aux promenoirs, on peut faire des rencontres galantes. C'est donc un espace où les contraintes sociales peuvent s'effacer. Pour les ligues de vertu, cela correspond à l'enfer. Cependant la revue n'a pas à ses débuts

²⁶ PERROT Ph., *Le travail des apparences, le corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Points Histoire, 1991, p. 151

²⁷ FONTANEL B., *L'éternel féminin*, Paris, Seuil, 2002, p. 76.

²⁸ HUYSMANS J.-C., *Croquis parisiens* (1886). Première édition, Paris, Vatou. Seconde édition, Crès et cie 1928. Bibliothèque des arts, Paris, 2006 (réédition).

²⁹ ZOLA E., *Nana*, Paris (1880). L'édition citée ici est celle du Livre de poche (1975, p. 30).

³⁰ BAYARD E., *La pudeur dans l'art et la vie*, Paris, Méricant, 1904. p. 94.

³¹ PAULUS, *Trente ans de Café-concert, souvenirs recueillis par Octave Pradels*, Paris, 1908 (chapitre III).

l'allure que nous lui connaissons aujourd'hui. En 1871, les *Folies* présentent un spectacle constitué « d'un environnement fait de musique et de danses où on voit essentiellement des saynettes, divertissements et pantomimes »³². Mais le public ne prête pas attention aux moments dialogués... Sari, le directeur, décide alors de faire plus grande place aux ballets³³, aux exercices de cirque, aux dressages extraordinaires³⁴ ainsi qu'aux « curiosités humaines »³⁵. Le rythme s'organise mais c'est lorsque la revue va emprunter à la féerie et se décliner en tableaux structurés avec machinerie et changement de décors fréquents que se dessinera l'esthétique encore en vigueur aujourd'hui.

La Femme au music-hall

Si la Femme est le point central, il faudra attendre 1890 pour que soit présentée la première troupe de girls : les *Sisters Barrisson* qui sont au nombre de cinq. On ignore si leur lien de parenté était réel mais elles remportent un succès hors du commun. Le public « se précipite en masse pour admirer les jambes dénudées, les tailles bien prises, les décolletés profonds de ces girls qui forcent l'attitude pour paraître de toutes petites filles »³⁶. Elles vont imposer sans le vouloir la première déclinaison d'archétypes féminins, qui ne joueront que sur la séduction et le dévoilement progressif des corps. Tableaux vivants, chorégraphies, mimodrames tout est bon pour mettre la Femme en scène. Le music-hall est le premier lieu qui officiellement fait du corps offert de la femme son fond de commerce. La célèbre diseuse Polaire, dotée par la nature d'une poitrine généreuse, ignorait le code vestimentaire victorien qui imposait que les femmes cachent leurs seins autant que possible, et refusait de porter les corsets serrés, d'où une étonnante facilité à capter l'attention. Il est probable que son arrivée d'abord au caf'conc puis au music-hall ait été favorisée par sa silhouette hors norme. Les danseuses qui y font carrière acquerront une mauvaise réputation qui les suivra : Liane de Pougy, Cléo de Mérode, la belle Otéro, Mata Hari... toutes défrayent la chronique³⁷.

Corps dénudés et liges de vertu

Alors que les cafés-concerts disparaissent au profit des music-halls, les liges de vertu entrent en lice, surveillent et dénoncent la pornographie des spectacles proposés. En 1894, alors que la commission de censure théâtrale existe bel et bien³⁸, est fondée

³² JANDO D., *Histoire mondiale du music-hall*, Paris, Delarge, 1979.

³³ Les contenus de ceux-ci ne sont pas définis dans la documentation de l'époque.

³⁴ Par exemple le dompteur noir Delmonico et ses sept lions et tigres, Miss Marila la femme canon, etc.

³⁵ Constitué d'êtres humains hors normes qui, par leur présence seule, constituent déjà un spectacle à part entière : par exemple les géants Chang et Constantin de 2,45 m et 2,59 m.

³⁶ Cité par MURIAND R., *Les Folies Bergère*, La Sirène, 1994.

³⁷ Mais à l'époque avoir sa danseuse était considéré comme dangereux : risque d'être ruiné, d'attraper des maladies honteuses alors inguérissables et surtout être victime d'une « mangeuse d'homme ». Aujourd'hui fréquenter une danseuse de revue est très valorisant pour l'homme concerné. L'homme en question est généralement extérieur au monde du spectacle. Il semblerait qu'il obtienne selon l'expression de V. Valentin un brevet d'hyper-masculinité.

³⁸ Sur cet organe, voir la contribution d'Adrien Minard, ci-dessus.

une *Société centrale de protestation contre la licence des rues*. Elle est présidée par le sénateur Bérenger surnommé le « Père-la-pudeur », « roi » de la censure, farouche opposant à l'émancipation des femmes et obsédé par la bonne moralité de ses concitoyens. Les établissements cherchent absolument à contourner l'obligation du maillot chair et c'est souvent grâce à d'habiles subterfuges qu'ils y parviennent. Ainsi, s'appuyant sur la mode de l'évocation antique, M^{me} de Sérís et son mari le peintre Jean Marcel ont l'idée de reproduire sur scène l'immobilité et la nudité des plus célèbres bas reliefs gréco-romains. Le port du maillot est évidemment respecté. Lors d'un spectacle à l'Alhambra, et sans prévenir le public, une fille est présentée entièrement nue et recouverte de blanc perle. Lorsque l'astuce est révélée, le public se précipite afin de vérifier de lui-même s'il n'y a rien d'indécent... Aucun procès ne fut intenté.

La première décennie annonce un tournant dans les mentalités, même si la bataille fait encore rage au début du XX^e siècle. Le sénateur Bérenger saisit ainsi le procureur de la République en ne s'appuyant parfois que sur des articles de presse. Entre-temps, Mata Hari et Colette font parler d'elles. Mata Hari, dans son évocation de l'Orient, où elle est simplement vêtue d'un maillot chair et de bijoux lors d'une danse dite sacrée, maillot qu'elle ne met point si la représentation est privée... Quant à Colette, elle vit des amours saphiques avec Mathilde de Morny et se produit avec elle sur la scène du Moulin Rouge en octobre 1906 dans un mimodrame, *La Romanichelle*. Elle est en haillons et sans maillot, ce qui laisse apparaître « sa nudité blanche »³⁹. Le scandale vient davantage de la présence de M^{me} de Morny, descendante d'un célèbre aristocrate de l'Empire et contre qui la presse se déchaîne. Mais les mimodrames suivants vont choquer davantage encore : dans *Rêve d'Égypte* (1907), elle est une momie qui séduit l'archéologue (Missy) à qui elle donne un baiser lorsque les bandelettes sont ôtées. Le scandale est tel que la marquise est remplacée et le mimodrame, rebaptisé. Mais c'est dans *La Chair*, présenté la même année, que la légende de la danseuse nue s'installe. Au cours d'une violente dispute avec son amant, son vêtement se déchire dévoilant un sein, d'où le titre... Evidemment, l'opinion publique est choquée mais la commission de censure théâtrale a perdu son pouvoir : dès 1906, le Parlement repousse les crédits qui lui étaient destinés. Cette décision entraîne l'éclosion subite d'un grand nombre de *revues nues* qui n'ont parfois de nues que le nom... Bérenger ne peut rien contre l'évolution de la société mais la guerre du nu a lieu véritablement en 1908 avec le procès de Germaine Aymos. Alors que la majorité des music-halls ont laissé tomber le maillot pour des dissimulations plus savantes telles que bijoux, voile et plumes cachant seins et pubis, la danseuse est accusée d'outrage aux bonnes mœurs et obscénité alors qu'elle se produit aux *Folies Pigalle*. Le directeur du lieu et l'artiste risquent chacun dix mois de prison. Pourtant, ils sont acquittés et le procès fait jurisprudence : « attendu que les précautions prises, les jeux de lumière combinés, les gazes artistement préparées et développées, l'éloignement de l'artiste évoluant en l'espèce au fond de la scène, derrière un rideau de tulle, le charme artistique qui pouvait se dégager de la grâce de ses mouvements et de ses attitudes, le fard dont elle

³⁹ Article de Curnonski dans *Paris qui chante* du 14 octobre 1906.

était recouverte, étaient appelés à enlever toute impudeur au spectacle, en donnant l'impression d'une véritable statue animée »⁴⁰.

D'autre part, le commissaire de police qui avait procédé à l'interruption du spectacle avait noté que la danseuse avait le pubis et les aisselles rasés. Le tribunal considéra que ce constat était « de nature à atténuer le caractère licencieux ». Sans le savoir, les juges venaient de dessiner la nouvelle codification du music-hall encore en vigueur de nos jours. Ils faisaient aussi la distinction entre le nu artistique qui dévoile le corps féminin – mais sans autre souci que de montrer la beauté de ce dernier – et le nu pornographique dont l'objectif est de montrer dans toute sa crudité la réalité de l'acte sexuel. Et de nos jours, les jeunes femmes qui se dénudent sur les plages obéissent aussi, sans peut-être s'en douter, à ces injonctions en préparant leurs corps de façon spéciale et en éliminant la quasi-totalité de leur système pileux...



⁴⁰ Retranscrit par J.-C. Bologne qui cite Witkowski (*op. cit.*, p. 300-301).



Hara-Kiri et *Charlie Hebdo* : des journaux pornographiques ?

Stéphane MAZURIER

Cette étude porte sur deux journaux français des années 1960 et 1970, *Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo*, et pose la question de leur qualification en tant que publications « pornographiques ». Ces deux revues ont été regroupées ici car elles ont à la fois la même direction et la même équipe rédactionnelle. *Hara-Kiri* est un mensuel, dont le premier numéro paraît en septembre 1960 et qui cesse de paraître à la fin de l'année 1987. Par commodité, l'analyse s'arrêtera toutefois au tout début des années quatre-vingt, c'est-à-dire au moment où s'interrompt la publication du « petit frère » de *Hara-Kiri*, c'est-à-dire *Charlie Hebdo*, dont le titre original était d'ailleurs *Hara-Kiri Hebdo*, puis *L'Hebdo Hara-Kiri*. Ces journaux appartiennent à un groupe de presse, les éditions du Square, que dirige Georges Bernier, plus connu sous le pseudonyme de « professeur Choron ». Bernier est également le directeur de ces deux publications, tandis que François Cavanna est le rédacteur en chef de *Hara-Kiri* durant toutes les années soixante, ainsi que le rédacteur en chef de *Charlie Hebdo* durant la décennie suivante. Autour de Bernier et Cavanna s'est formée toute une équipe de dessinateurs, aujourd'hui des références du genre, mais qui ont été révélés par *Hara-Kiri* : Fred (également directeur artistique de *Hara-Kiri* jusqu'à son départ du journal en 1965), Reiser, Cabu, Gébé (rédacteur en chef de *Hara-Kiri* durant les années soixante-dix/quatre-vingt), Wolinski, Topor, puis, à partir de la deuxième moitié des années soixante, Fournier et Willem. *Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo* emploient également des rédacteurs, notamment Delfeil de Ton, mais aussi Berroyer, Isabelle Cabut, Sylvie Caster... En outre, Cavanna et Bernier sont les auteurs de nombreuses rubriques : Cavanna signe les éditoriaux de *Charlie Hebdo*, fait paraître en feuilleton dans *Hara-Kiri* *Les Ritals*, puis *Les Russkoffs* ; Bernier signe, quant à lui, les « jeux de cons de Pr Choron », puis les « fiches-bricolage », ou encore « l'art vulgaire », en collaboration avec Gébé.

A partir de son septième numéro, et suite à la fausse lettre d'un lecteur indigné par la liberté de ton du journal, *Hara-Kiri* s'est lui-même qualifié de « journal bête et méchant ». Il développe en fait un humour très particulier, nourri à la fois d'humour noir anglo-saxon – d'Ambrose Bierce à *Mad Magazine* – et de certains aspects dadaïstes ou surréalistes, notamment dans la volonté de démolir les valeurs de la « société bourgeoise » et donc de rire de tout. Ainsi, dans un entretien diffusé sur France-Inter en 1979, Bernier déclare : « On n'a pas de tabous. On fait rire avec n'importe quoi : on fait rire avec des morts, on fait rire avec des cancéreux, on fait rire avec des anciens combattants, on fait rire avec du cul, on fait rire avec de la bite, avec n'importe quoi. Du moment que ça fasse rire »¹. Pas de tabou et donc le sexe n'est pas non plus un tabou. Au cours des années soixante et soixante-dix, *Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo* multiplient, en effet, les mises en scène de la sexualité, que ce soit à travers des dessins ou à travers des photographies.

Peut-on, pour autant, définir ces deux publications comme des « journaux pornographiques », c'est-à-dire offrant une image impudique, obscène de la sexualité ? Notre réflexion portera ainsi sur la représentation du sexe dans les deux journaux, et son évolution du début des années soixante à la fin des années soixante-dix, autrement dit deux décennies essentielles dans l'histoire des mœurs sexuelles, mais aussi et surtout l'histoire des discours sur la sexualité. Sera ensuite abordé le problème du rapport de *Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo* à la pornographie, cet « érotisme des autres », pour reprendre le mot d'André Breton : qui a pu taxer ces publications de « pornographiques » et pourquoi ? Enfin quel regard ces journaux portent-ils sur la question de la pornographie elle-même ?

Cet obscur objet du désir

Les années soixante ou le sexe discret

Les deux ou trois premières années de *Hara-Kiri*, entre 1960 et 1963, accordent une place résiduelle à la sexualité et à sa représentation. Les provocations du « journal bête et méchant » sont plutôt le ton familier qu'il emploie, l'irrévérence vis-à-vis des valeurs traditionnelles de la société française (l'Église, la famille, l'ordre...), mais aussi de la société de consommation naissante. Une première inflexion survient au terme du premier tiers de la décennie, lorsque la thématique du sexe commence à apparaître dans la presse française, notamment avec le lancement, en novembre 1963, de *Lui*, le « magazine de l'homme moderne », journal fondé par Daniel Filipacchi. A partir de cette époque, et pour reprendre l'expression de Jean-Marc Parisi, le biographe de Reiser, les pages de *Hara-Kiri* commencent à « sentir légèrement la cuisse »². Parisi précise toutefois, avec raison, qu'on ne voit alors que des fesses et des seins, mais pas encore de poils pubiens. Cette première incursion du corps féminin dans *Hara-Kiri* s'explique également par l'arrivée de la photographie dans un journal jusque-là entièrement constitué de textes et de dessins – le photographe de *Hara-Kiri* est Jacques Chenard, alias Chenz –, mais aussi par les très bonnes relations qu'entretient Wolinski avec Alain Bernardini, patron du Crazy Horse Saloon. C'est

¹ *Inter-Actualités*, France-Inter, 9 décembre 1979.

² PARISIS J.-M., *Reiser*, Paris, Grasset, 1995.

ainsi que de nombreuses filles du Crazy Horse deviennent des modèles pour le journal.

Tout cela reste encore très sage, comme en témoignent les couvertures de l'époque, présentant des jeunes femmes d'abord habillées, puis légèrement dévêtues. C'est en juin 1964 (n° 40) qu'apparaît pour la première fois une femme nue à la « une » de *Hara-Kiri*, même si elle cache habilement ses seins et son pubis³. Par la suite, et pour reprendre l'exemple de la couverture, les photographies se dénudent progressivement. Une jeune femme pose poitrine nue dès le numéro de septembre 1964, puis deux autres l'année suivante, et encore deux autres en 1966⁴. Après une période beaucoup plus pudique en 1967, dans un contexte de réparation du journal après une interdiction de sept mois, *Hara-Kiri* montre à nouveau quelque parties du corps féminin : des fesses, mais de profil, et surtout des pieds et des jambes nus, préférant alors la suggestion à la présentation brute de la nudité. Enfin, la première allusion très claire à une pratique sexuelle se trouve en couverture du premier numéro de l'année 1969, titré « Bonne année choichante-neuf ! », où on voit une femme embrasser un cochon, mais qui fait clairement référence au sexe oral⁵.

Dans une période de lente libération sexuelle, à partir du milieu des années soixante, certains dessinateurs de *Hara-Kiri* mettent en scène leurs fantasmes érotiques. On peut s'arrêter un instant sur le cas de Wolinski, qui change radicalement de style en 1965-1966 : alors que son œuvre était jusque-là largement inspirée par celle d'Albert Dubout, il devient un dessinateur de croquis, et notamment de croquis représentant des femmes nues. Cela fait plusieurs années que Wolinski pratique ce type de dessin, mais uniquement sur papier brouillon, jusqu'à ce que Cavanna l'encourage à le reproduire dans le journal *Hara-Kiri*. Ces « tas de machins obscènes », pour reprendre la formule de Cavanna, font même l'objet d'un recueil, *Je ne pense qu'à ça !*, paru en 1967 chez Jean-Jacques Pauvert, c'est-à-dire l'éditeur du marquis de Sade, autrement dit le plus grand écrivain « pornographique » de langue française⁶.

Les années soixante-dix ou le sexe dévoilé

Durant la décennie soixante-dix, alors que Gébé occupe désormais le poste de rédacteur en chef de *Hara-Kiri*, en lieu et place de Cavanna, la mise en scène de la sexualité se fait plus évidente, plus directe, dans un contexte marqué par ce qu'on a appelé, de façon un peu simpliste, la « révolution sexuelle », qui est sans doute moins une révolution des pratiques sexuelles qu'une révolution des discours sur la sexualité, c'est-à-dire une libération de la parole, héritée de Mai 68.

Les photographies de nature érotique sont très nombreuses en pages intérieures, notamment dans les fameux romans-photos de *Hara-Kiri*, apparus dès le début des années soixante et qui sont de grinçantes parodies de ceux publiés dans les magazines « sentimentaux » des productions Del Duca, tels que *Nous Deux*. Ces romans-photos, écrits par Gébé, Choron ou Wolinski, mettent souvent en scène des filles du Crazy

³ *Hara-Kiri*, 40, juin 1964. Toutefois, ses jambes et ses pieds sont nus.

⁴ *Hara-Kiri*, 43, septembre 1964 ; 54, août 1965 ; 55, septembre 1965 ; 59, janvier 1966 et 62, avril 1966.

⁵ *Hara-Kiri*, 88, janvier 1969.

⁶ WOLINSKI G., *Je ne pense qu'à ça !*, Paris, Pauvert, 1967.

Horse, largement dévêtues, avec des membres ou des amis de la rédaction, comme Coluche ou Serge Gainsbourg. Mais si l'on reprend l'analyse des couvertures de *Hara-Kiri*, on constate également une très nette évolution et un progressif éclatement des tabous liés au sexe, et particulièrement à la représentation du corps. Ainsi, le corps féminin se dévoile de plus en plus, notamment à partir du mitan de la décennie : alors que le numéro de janvier 1973 cache encore les seins et le sexe, avec ce titre révélateur « Spécial hypocrite » et que le couple en couverture du numéro de mai 1974 promet d'enlever ses mains « si la gauche gagne »⁷, les années 75-76 marquent un indéniable tournant avec les premiers poils pubiens en couverture de *Hara-Kiri*. Ils apparaissent en avril 1975⁸ et deviennent très fréquents à partir de l'année 1976, où ils sont présents sur près de la moitié des couvertures.

Ce phénomène continue et s'amplifie par la suite, à tel point que la « une » du numéro d'octobre 1979 montre un pubis féminin en très gros plan⁹. Un an et demi plus tard, *La Semaine de Charlie*, éphémère avatar de *Charlie Hebdo*, présente en couverture, et sous le titre « La République des barbus », en référence à la nouvelle composition de l'Assemblée nationale, la photographie d'une vingtaine de pubis, ce qui provoque la colère de certaines associations féministes, comme le MLF, qui parle d'une couverture « terroriste » et manifeste devant les locaux de la rédaction, rue des Trois-Portes¹⁰. Dans le même temps, le corps masculin lui aussi se dévoile : après la photographie d'un « phallus de neige » en janvier 1975, on découvre, trois mois plus tard, celle, en très gros plan, d'un véritable sexe masculin, qui fera également la couverture de *Charlie Hebdo* en juillet de la même année¹¹. Comme pour la femme, cette représentation de l'organe sexuel masculin devient dès lors fréquente dans les pages de *Hara-Kiri*.

Pour ce qui est de l'acte sexuel en lui-même, on constate également d'importantes évolutions. C'est en janvier 1971 que *Hara-Kiri* montre pour la première fois en couverture un jeune couple en train de faire l'amour, même si le cadre de la photographie s'arrête au buste et le numéro est titré « faites des bulles pas l'amour. Spécial pas porno »¹². On retrouve cette sorte de pudeur dans le coït préhistorique en couverture du numéro de mars 1974, pudeur qui tend à disparaître progressivement à partir de 1976 – « Baisez dans la rue avec des masques de chiens »¹³.

Le premier numéro de l'année 1980 montre même une scène de triolisme¹⁴. Quant aux pratiques sexuelles orales, elles sont d'abord suggérées¹⁵, avant d'être exposées de façon plus explicite, notamment en septembre 1979 avec « le nouveau sperme est arrivé » que goûte une « chevalière du Taste-foutre »¹⁶. Quelques mois

⁷ *Hara-Kiri*, 136, janvier 1973 et 152, mai 1974.

⁸ *Hara-Kiri*, 163, avril 1975.

⁹ *Hara-Kiri*, 217, octobre 1979.

¹⁰ *La Semaine de Charlie*, 10, 16 juillet 1981.

¹¹ *Hara-Kiri*, 160, janvier 1975 et 162, mars 1975 ; *Charlie Hebdo*, 242, 3 juillet 1975.

¹² *Hara-Kiri*, 112, janvier 1971.

¹³ *Hara-Kiri*, 150, mars 1974 et 176, mai 1976.

¹⁴ *Hara-Kiri*, 220, janvier 1980.

¹⁵ « Devenez chercheuse d'or », *Hara-Kiri*, 151, avril 1974.

¹⁶ *Hara-Kiri*, 216, septembre 1979.

plus tard, *Hara-Kiri* récidive sur ce thème en proposant à ses lecteurs un sachet de « l'authentique sperme de Coluche », afin de concevoir des « enfants bêtes et méchants »¹⁷ !

Dans *Charlie Hebdo*, les photomontages réalisés par Choron et Jean-Marie Gourio à partir de janvier 1980 proposent fréquemment des scènes de nature érotique, même si les dessins sont infiniment plus nombreux. Dans ce domaine, les deux dessinateurs les plus prolifiques sont sans conteste Wolinski et Reiser. En 1975, lors d'une interview pour *Le Quotidien de Paris*, Reiser avoue ainsi son intérêt pour ce qu'il appelle « les problèmes sexuels » : « Autrefois, je m'en foutais. Aujourd'hui je crois que c'est quelque chose d'important, et que peut-être par eux des gens se découvrent, s'y intéressent dès lors qu'on peut en parler justement. » Si l'on analyse encore une fois les couvertures, on constate ainsi que Wolinski aime particulièrement dessiner des femmes aux fesses nues, voire entièrement dénudées, ou bien encore des couples pendant l'acte sexuel¹⁸. Wolinski représente aussi le sexe oral, soit de façon implicite¹⁹, soit de façon explicite avec la représentation d'un « soixante-neuf »²⁰. Reiser, quant à lui, dessine également des femmes nues, et même des couples en train de faire l'amour, mais le coût semble chez lui plus sinistre, plus triste que chez Wolinski²¹. Reiser est aussi le premier à dessiner un pénis en couverture d'un journal grand public comme *Charlie Hebdo* : en janvier 1974, il fait ainsi du sexe d'Eric Tabarly le mât de son bateau²².

Par la suite, de nombreuses autres couvertures de Reiser montrent des phallus géants²³. Comme dans *Hara-Kiri*, on remarque une plus forte crudité des couvertures à partir du milieu des années soixante-dix. Ainsi, au mois d'août 1977, trois numéros successifs montrent une femme nue ou à demi-nue²⁴.

Dans les pages intérieures de *Hara-Kiri* et de *Charlie Hebdo*, ce sont également Wolinski et Reiser qui sont les plus friands de dessins érotiques, comme le montrent les titres de leurs albums, qui sont autant de recueils de leurs œuvres parues dans ces deux journaux. Pour Wolinski, outre *Je ne pense qu'à ça !*, paru dans les années soixante, on peut citer *Mon corps est à elles* et *A bas l'amour copain !*²⁵ Quant à Reiser, on pense à *Vive les femmes !*, mais surtout à *Phantasmes*, et *Les Copines*, avec à chaque fois des femmes nues en couverture, mais aussi dans de très nombreuses planches

¹⁷ *Hara-Kiri*, 223, avril 1980.

¹⁸ *Charlie Hebdo*, 24, 3 mai 1971.

¹⁹ *Charlie Hebdo*, 39, 16 août 1971. On y voit une femme manger à pleine bouche une baguette de pain.

²⁰ *Charlie Hebdo*, 277, 4 mars 1976.

²¹ *Charlie Hebdo*, 262, 20 novembre 1975.

²² *Charlie Hebdo*, 164, 7 janvier 1974.

²³ Par exemple, *Charlie Hebdo*, 187, 17 juin 1974 (« Impôt sur les grosses bites ») et 316, 2 décembre 1976 (« Chirac, c'est une bite à lunettes »).

²⁴ *Charlie Hebdo*, 352, 11 août 1977, 353, 18 août 1977 et 354, 25 août 1977.

²⁵ WOLINSKI G., *Mon corps est à elles*, Paris, Editions du Square, 1979 et *A bas l'amour copain !*, Paris, éditions du Square / Albin Michel, 1980.

qui traitent de la sexualité dans le couple²⁶. Wolinski précise que Reiser et lui ont « sorti le dessin de cul de la gaudriole, de la gauloiserie ». Il ajoute : « Le sexe nous a libérés tous les deux, nous avons porté sur le cul un regard d'une grande fraîcheur. La fraîcheur de la découverte »²⁷. En effet, pour les hommes de cette génération, nés entre le début des années trente et le début des années quarante, la formidable libération des discours sur la sexualité a provoqué une indéniable énergie créatrice au service d'un thème, pas nouveau en soi, mais traité de façon nouvelle, c'est-à-dire plus légère et aussi plus égalitaire entre l'homme et la femme. Néanmoins, dans ce dernier cas, Wolinski semble moins avancé que Reiser : quand celui-là présente souvent le couple dans des positions sexuelles de domination masculine, comme la position dite du « missionnaire », et prend systématiquement le point de vue de l'homme, celui-ci se fait souvent le porte-parole de la femme, notamment de ce qu'on commence à appeler la « femme libérée », même dans sa caricature, comme avec son personnage de Jeanine, qu'il fait vivre dans *Hara-Kiri*.

Les autres dessinateurs sont un peu moins intéressés par ces questions sexuelles, même si Cabu dévoile une partie de ses fantasmes dans le personnage de Catherine, jeune fille délurée²⁸. Finalement, les dessins de *Hara-Kiri* et de *Charlie Hebdo* n'ont pas vocation à susciter le désir sexuel, mais plutôt le rire. On n'est pas dans le dessin grivois du début du XX^e siècle, mais bel et bien dans le dessin d'humour. Ainsi, les personnages que l'on dessine en plein coït ne sont ni des Apollon ni des Vénus, mais des « Français moyens ». Pour ce qui est des photographies, la réalité est plus complexe : si elles se veulent aussi humoristiques, elles peuvent, dans le même temps, avoir un certain pouvoir érogène, ce que n'ignore pas la rédaction de *Hara-Kiri*. Le journal fait ainsi référence à l'onanisme dans son numéro de janvier 1974, où une jeune femme, seins nus, demande aux lecteurs : « Dépêchez-vous de vous masturber, je m'enrhume ! »²⁹.

Les vicissitudes de la pornographie

*La pornographie est-elle un alibi ? (Delfeil de Ton, 1975)*³⁰

En juillet 1961, alors qu'il atteint son dixième numéro, *Hara-Kiri* est interdit de vente et d'affichage aux mineurs de 18 ans et, par voie de conséquence, interdit de distribution. Cette interdiction se fonde sur la loi 49-956 du 16 juillet 1949. Cette dernière, intitulée pourtant « loi sur les publications destinées à la jeunesse » concerne également, selon son article 14, les « publications de toute nature », c'est-à-dire aussi celles destinées aux adultes. L'article stipule que n'importe quelle publication peut être interdite d'affichage, de vente aux mineurs de dix-huit ans, et donc de distribution, si celle-ci présente « un danger pour la jeunesse en raison de [son] caractère licencieux ou pornographique ou de la place faite au crime ». L'interdiction est prononcée par le

²⁶ REISER J.-M., *Vive les femmes !*, Paris, Editions du Square, 1978 ; *Phantasmes*, Paris, Editions du Square, 1980 et *Les Copines*, Paris, Albin Michel, 1981.

²⁷ Cité par PARISIS J.-M., *op. cit.*

²⁸ CABU, *Le Journal de Catherine*, Paris, Editions du Square, 1970 et *Catherine saute au paf !*, Paris, Editions du Square, 1978.

²⁹ *Hara-Kiri*, 148, janvier 1974.

³⁰ DELFEIL DE TON, *La Pornographie est-elle un alibi ?*, Paris, Bourgois, 1975.

ministre de l'Intérieur, après avis d'une Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, chargée de vérifier si ces journaux n'exaltent pas des valeurs « de nature à démoraliser l'enfance et la jeunesse », comme le mensonge, le vol, la paresse, la haine, etc. Sous couvert de protéger la jeunesse, cette loi permet, en fait, au pouvoir de contrôler la presse.

Hara-Kiri est taxé de « licencieux » et « pornographique » par la Commission de surveillance et de contrôle. Le ministère de l'Intérieur peut donc signer l'arrêté d'interdiction du journal. *Hara-Kiri* n'est à nouveau autorisé que six mois plus tard. Le scénario se reproduit en mai 1966 et l'interdiction dure encore plus longtemps puisqu'on doit attendre février 1967 pour que *Hara-Kiri* reparaisse en kiosques. Selon la rédaction, mais sans preuve matérielle, ce ne serait pas la Commission de surveillance et de contrôle qui serait à l'origine de cette « grande interdiction », mais l'épouse du président de la République en personne, c'est-à-dire Yvonne de Gaulle. Quoi qu'il en soit, définir *Hara-Kiri* comme un journal « pornographique » témoigne du profond décalage entre la morale dominante d'une France gaullienne, qui selon les propos de Wolinski « étouffait sous les tabous »³¹, et l'extraordinaire liberté de ton et d'esprit de la « bande *Hara-Kiri* », qui a pris parti de rire de tout, sans aucune retenue, y compris du sexe. Cavanna et Choron insistent sur la rigueur des années soixante en matière de représentation de la sexualité : « Tu montrais un bout de sein, c'était censuré », estime Choron³² et Cavanna précise, dans *Bête et méchant* : « Le lecteur de 1981 resterait confondu d'incrédulité s'il pouvait voir quels livres on interdisait alors pour pornographie »³³. Et il ajoute : « Les mœurs ont évolué à une telle vitesse qu'il est presque impossible, en 1981, d'imaginer que, jusqu'en 1970 environ, montrer des poils pubiens ou imprimer le mot « verge » n'était toléré que dans certains magazines « cochons », interdits à l'affichage et surveillés par la police ».

De fait, au cours des années soixante-dix, jamais le mensuel *Hara-Kiri* n'est interdit pour « pornographie », comme il a pu l'être dans la décennie précédente et alors même que la représentation qu'il fait de la sexualité est, nous l'avons vu, beaucoup plus directe ! Les temps ont bien changé et *Hara-Kiri* a pu, d'une certaine façon, être l'un des vecteurs de cette évolution des mentalités. Toutefois, un numéro de *Hara-Kiri* est saisi, suite à une plainte en référé d'Anne-Aymone Giscard d'Estaing, femme du président de la République, en février 1980. La couverture de ce numéro était intitulée : « La France ne manquera pas de pétrole : Giscard offre sa femme aux émirs »³⁴. Un photomontage montrait la première dame de France complètement nue. Suite à l'action en référé et à la saisie du journal, *Hara-Kiri* reparait avec une couverture « blanchie après saisie », l'Elysée ayant longuement négocié avec la direction pour que n'apparaisse pas le mot « censuré », peu compatible avec le libéralisme affiché du président Giscard³⁵.

Pour ce qui est de l'hebdomadaire, *L'Hebdo Hara-Kiri* est interdit en novembre 1970, selon les mêmes modalités que le mensuel en 1961 et 1966, c'est-à-dire en

³¹ Cité par PARISIS, *op. cit.*

³² *Playboy*, 21, mars-avril 1994

³³ *Playboy*, 21, mars-avril 1994 et CAVANNA Fr., *Bête et méchant*, Paris, Belfond, 1981.

³⁴ *Hara-Kiri*, 221, février 1980

³⁵ *Hara-Kiri*, 221bis, février 1980.

vertu de la loi de 1949. Le ministre de l'Intérieur de l'époque, Raymond Marcellin, justifie cette décision par le « caractère de plus en plus licencieux » de ce journal ³⁶. Et Marcellin de présenter les objets du délit à Georges Bernier, directeur du journal, à savoir quelques sexes masculins dans les numéros précédents, trois de Willem et un de Cabu. Toutefois, la rédaction de *L'Hebdo Hara-Kiri*, mais aussi l'ensemble de la presse française – du *Figaro* au *Monde*, de *L'Express* au *Nouvel Observateur* – ne croit pas une seconde à cet « alibi pornographique » : elle est convaincue que la mesure d'interdiction relève non d'une censure morale, mais d'une censure politique, prononcée juste après la sortie du numéro de *L'Hebdo Hara-Kiri*, titré, au lendemain de la mort du général de Gaulle, « Bal tragique à Colombey. 1 mort ». L'équipe du journal contourne cette interdiction et fait paraître immédiatement un nouvel hebdomadaire, baptisé *Charlie Hebdo*, qu'elle présente comme un supplément hebdomadaire à son mensuel de bandes dessinées *Charlie*, mais qui est en fait la copie conforme de *L'Hebdo Hara-Kiri*.

Alors qu'il en aurait la possibilité, puisqu'il s'agit d'une atteinte à la loi du 4 janvier 1967 qui condamne quiconque tenterait d'éluder l'application d'une interdiction par un changement de titre, Marcellin n'interdit pas *Charlie Hebdo*, qui est donc, pendant plus de dix ans, un journal « en infraction tolérée », pour reprendre les mots de Cavanna ³⁷. En outre, Marcellin revient en partie sur sa décision : *L'Hebdo Hara-Kiri* peut reparaitre, mais à condition qu'il soit accompagné de la mention : « Interdit aux moins de dix-huit ans », mention qui confirme son caractère prétendument « pornographique ». L'équipe du journal refuse ce qu'elle appelle une « demi-absolution » et rejette avec force les accusations gaullistes de « sadisme » et même d'« avilissement pornographique » dont elle fait l'objet. Un communiqué de la rédaction, dans le 2^e numéro de *Charlie Hebdo*, précise : « Nous taxer de « pornographie », de « mauvais goût », de « vulgarité », c'est faire la preuve de son propre mauvais goût, de sa propre incompetence ». Et le journal d'invoquer Vian, Zola, Flaubert, Gide qui, en leur temps, ont connu la même disqualification au nom des « bonnes mœurs ». Juste à gauche de ce communiqué, une planche de Wolinski revient sur la notion de « pornographie » et sa difficile définition dans un dialogue imaginaire entre un enfant et son père : « – Papa, qu'est-ce que c'est, quelque chose de pornographique ? – C'est quelque chose d'obscène. – Et quelque chose d'obscène, qu'est-ce que c'est ? – Quelque chose qui blesse la pudeur. – Et quelque chose qui blesse la pudeur, qu'est-ce que c'est ? – Demande à Marcellin ! » ³⁸.

Un regard original sur la pornographie

Puisque la qualification de « pornographie » dépend avant tout d'un jugement personnel ou collectif, il est évident que son acception évolue au même rythme que les mentalités et les mœurs. C'est encore Wolinski qui, en septembre 1976, en rend astucieusement compte, en dessinant un photographe et son modèle féminin de 1960 à 1976. Ne pouvant montrer à l'origine que ses fesses, la femme dévoile peu à peu

³⁶ *Le Monde*, 22-23 novembre 1970.

³⁷ *La Semaine de Charlie*, 10, 16 juillet 1981.

³⁸ *Charlie Hebdo*, 2, 30 novembre 1970.

les autres parties intimes de son anatomie, jusqu'à devoir écarter au maximum ses cuisses. Wolinski fait alors dire au photographe : « Finalement, avec votre impudeur, vous autres, les femmes, vous supprimez tout mystère. Un bout de cuisse furtivement entrevu sous un flot de dentelles est plus bandant que toute cette viande étalée sur les plages ». Et de conclure : « Finies la pornographie et les chattes ouvertes. Les gens sont blasés »³⁹. Reiser développe une idée similaire dans une planche de mars 1980, intitulée « La pornographie ne fait plus bander ! » On y voit un homme désabusé, dont l'appartement, donnant sur un sex-shop, est inondé d'affiches et de revues pornographiques et qui déclare : « Il y a six ans, quand je voyais un bout de sein, j'avais une trique comme ça ! »⁴⁰. Trop de sexe n'aurait-il pas tué le sexe ?

Quoi qu'il en soit, la question de la pornographie traverse toutes les années soixante-dix. En premier lieu, la rédaction s'intéresse à l'émergence des *sex-shops*, qui divise la rédaction. Si Willem est enthousiaste, Cavanna est plus sceptique et Berroyer plutôt amusé⁴¹. Seule femme de l'équipe au début des années soixante-dix, Isabelle Cabut considère les *sex-shops* comme des « formes de récupération stérilisantes »⁴² et, s'inspirant des préceptes de Wilhelm Reich⁴³, elle se demande si ce type d'officine ne crée pas « une aliénation par le sexe », avant de conclure : « La sexualité, il faut l'inventer, pas la consommer »⁴⁴. Ce que craint Isabelle se vérifie par la suite : le sexe devient, effectivement, un véritable marché au cours des années soixante-dix, comme le montre le développement des films dits « pornographiques », c'est-à-dire avec une mise en scène explicite de la sexualité. La suppression, en août 1974, de la censure cinématographique entraîne une explosion de ce genre de films, comme celui de Just Jaeckin, *Histoire d'O*, que *Charlie Hebdo*, sous la plume de Michel Pérez, qualifie de « fin fond de la connerie parisienne »⁴⁵. Cabu, quant à lui, imagine la télévision française diffuser « un film porno par soir » (octobre 1974) et dessine une speakerine s'adressant ainsi aux téléspectateurs : « Nous vous souhaitons une bonne branlette »⁴⁶, ce qui montre que Cabu est convaincu que l'objectif principal de ce genre cinématographique est de susciter le désir et l'excitation sexuelles. Même si le journal n'est pas dupe quant aux motivations des films pornographiques, il proteste vigoureusement contre leur classement sous le label X, en novembre 1975, qui les prive de subventions publiques. « Taxe sur le porno : les Français privés de dessert », titre ainsi Reiser, dont le dessin de couverture est celui d'une femme en train de lécher un phallus géant posé sur une assiette⁴⁷. A la même époque, Cavanna tente d'expliquer,

³⁹ *Charlie Hebdo*, 303, 2 septembre 1976.

⁴⁰ *Charlie Hebdo*, 489, 26 mars 1980.

⁴¹ *L'Hebdo Hara-Kiri*, 94, 16 novembre 1970 et *Charlie Hebdo*, 253, 18 septembre 1975.

⁴² *Charlie Hebdo*, 27, 24 mai 1971.

⁴³ REICH W., *La Révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme*, Paris, Plon, 1968.

⁴⁴ *Charlie Hebdo*, 29, 7 juin 1971.

⁴⁵ *Charlie Hebdo*, 251, 4 septembre 1975.

⁴⁶ *Charlie Hebdo*, 204, 14 octobre 1974.

⁴⁷ *Charlie Hebdo*, 260, 6 novembre 1975.

et donc de justifier, le déferlement du genre pornographique sur les écrans. Selon lui, c'est une sorte de passage obligé en pleine révolution sexuelle :

« Le cul, c'est comme tout. Ça existe. Alors pourquoi l'ignorer ? Pourquoi le cacher ? Pourquoi faire comme s'il n'existait pas ? A bas les tabous, je suis bien d'accord. La pudeur, cette morale des bas-morceaux, nous a fait bien assez de mal comme ça. Mais, d'autre part, pourquoi le brandir, le cul ? Père la pudeur ou obsédé sexuel, pas de milieu ? Eh, parce qu'on n'est pas dans un contexte normal, justement ! On vit dans une société pourrie de tabous sexuels, faut bien, avant tout, s'en sortir, la révolution sexuelle est commencée, on se bat, on est bien forcés d'exagérer »⁴⁸.

Comme *Charlie Hebdo*, *Hara-Kiri* prend part, à sa façon, au débat sur la pornographie : « Le poil est-il obscène ? », se demande-t-il en novembre 1972, avec la photographie d'une danseuse étoile extrêmement velue⁴⁹. Trois ans plus tard, le journal « bête et méchant » reprend des propos tenus par M^{gr} Marty, archevêque de Paris : « La pornographie avilit l'amour ». *Hara-Kiri* montre alors en couverture un couple de jeunes mariés. L'homme, joué par Coluche est en érection, son sexe est même sorti du pantalon, et son épouse déclare : « C'est M^{gr} Marty qui vient de nous marier »⁵⁰.

Toutefois, cette pornographie qui amuse et inspire la rédaction de *Hara-Kiri* n'a-t-elle pas fini par prendre une place démesurée dans le journal ? Nous avons vu plus haut qu'au fil des années 1970, le mensuel propose des photographies de plus en plus crues. Certes, le journal souhaite à l'origine parodier « l'érotisme pour cadres » de *Lui*, « le magazine de l'homme moderne », ou plus tard des journaux un peu plus « explicites », comme *Play-Boy*, dont la version française paraît à partir de 1973. Cependant, il donne souvent l'impression de se rapprocher, consciemment ou non, de ce type de publication. C'est le reproche que lui fait, en juin 1979, un journal pourtant ami, *Le Matin de Paris* : « Anciennement « bête et méchant », *Hara-Kiri* est devenu seulement vulgaire », avec ses « femmes à poil » qui envahissent presque toutes les photographies. Même Cavanna, qui fut son rédacteur en chef pendant dix ans, et qui continue à écrire jusqu'à la fin des années soixante-dix, insiste sur cette dérive de *Hara-Kiri*, dans un texte que publie *Charlie Hebdo* en janvier 1982. Pour lui, les photographies de femmes nues sont un argument commercial bien plus convaincant que la qualité des textes et des dessins du journal :

« *Hara-Kiri*, journal anti-beauf' par excellence, est tout doucement devenu le journal des beaufs. Je prétends que s'il se vend, c'est justement, désormais, aux beaufs. L'ambiguïté, ici, réside dans l'incompatibilité entre les dessins et les textes de très belle tenue qu'il présente et la véritable raison pour laquelle on l'achète : le cul. Le lecteur attiré de *Hara-Kiri*, celui qui fait que la vente double quand il y a une obscénité bien grasse en couverture, celui-là NE LIT PAS LES TEXTES. Il achète pour les pages marrantes (entendez de cul) et se résigne à ce qu'elles soient noyées dans les pages d'« écrit » dont il n'a rien à foutre, mais il a l'habitude, c'est comme les pages de pub dans les autres magazines, faut en passer par là, quoi »⁵¹.

⁴⁸ *Charlie Hebdo*, 253, 18 septembre 1975.

⁴⁹ *Hara-Kiri*, 134, novembre 1972.

⁵⁰ *Hara-Kiri*, 170, novembre 1975.

⁵¹ *L'Hebdo Hara-Kiri*, 23, 23 décembre 1981.

En définitive, *Charlie Hebdo* et *Hara-Kiri* sont-ils des journaux pornographiques ? La réponse est forcément délicate, puisque qualifier une œuvre de « pornographique » relève du jugement de valeur. On pourrait affirmer qu'ils sont forcément pornographiques, puisque plusieurs institutions – le ministère de l'Intérieur, la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse – ainsi qu'une partie de l'opinion publique les a jugés ainsi. Néanmoins, l'analyse historique tend à montrer que ces journaux ne sont pas pornographiques parce que leur propos n'est pas de susciter le désir, l'excitation sexuelle du lecteur, mais de le faire rire et de le faire réfléchir, y compris sur des questions d'ordre sexuel. Par ailleurs, limiter *Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo* à ce type de problématique serait négliger les nombreux autres centres d'intérêt de ces journaux, à savoir la critique de la société de consommation, du pouvoir politique, mais aussi la diffusion d'une culture *underground*, le combat en faveur de l'avortement, de l'abolition de la peine de mort, etc.

Enfin, l'équipe de *Hara-Kiri* et de *Charlie Hebdo* a sa propre définition de la pornographie. Alors que *L'Hebdo Hara-Kiri* vient d'être interdit pour pornographie, la rédaction écrit dans un communiqué : « N'importe quel journal bien-pensant compte bien plus d'éléments « pornographiques », ne serait-ce que dans les pages publicitaires, d'un érotisme insolent, envahissant et extrêmement efficace si l'efficacité en ce domaine consiste à procurer aux lecteurs un trouble sensuel ». Et il est question plus loin de ces « publications tapageusement vouées au ragot de bas étage, à l'adulation infantile, à l'érotisme graveleux, aux faits divers sanglants, bref, à l'abrutissement des masses »⁵². Dix ans plus tôt, dans le premier numéro de *Hara-Kiri*, Cavanna s'indignait déjà de « l'érotisme par procuration », du « sadisme pour pantouflards », des « cancans d'alcôve pour crétins masturbateurs » et du « strip-tease à la camomille »⁵³. Finalement, la véritable obscénité ne serait-elle pas dans cette mise en scène insidieuse et hypocrite de la sexualité ?

⁵² *Charlie Hebdo*, 2, 30 novembre 1970.

⁵³ *Hara-Kiri*, 1, septembre 1960.

Sexplicit : de l'évolution d'une esthétique cinématographique et de ses modes de production

Muriel ANDRIN

« La pornographie, c'est l'érotisme des autres »
(Alain ROBBE-GRILLET)

Les images pornographiques font partie intégrante de la production cinématographique depuis ses origines. Après un statut clairement amateur, elles se sont épanouies dans les réalisations indépendantes des années soixante-dix, s'articulant progressivement selon une logique de genre ainsi qu'une organisation de circuits de production, de distribution et de projection alternatifs. Pourtant, après une période de censure qui les a circonscrites dans des salles d'exploitation « X » ainsi que des revirements technologiques qui les ont transformées en image vidéo puis digitale, elles semblent finalement s'être affranchies de leur carcan initial. Se détachant du genre, devenant « pornographies », elles se démultiplient dans une pluralité de représentations esthétiques au sein du cinéma contemporain. Sous l'idée d'un « porno parcellaire » (selon l'expression de Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais), elles se déclinent selon de nouvelles modalités, se détachant de ses effets premiers et de son esthétique de narrativité minimaliste pour venir alimenter un cinéma contemporain commercial ou auteuriste¹. L'argumentaire qui suit, à l'instar de la programmation ayant eu lieu au Musée du cinéma (*bis*) de Bruxelles en avril 2008, se penchera sur ce changement radical de production et de création qui s'est instauré au fil des dernières décennies².

¹ BARON-CARVAIS A. et BERTRAND Cl.-J., *Introduction à la pornographie*, La Musardine, coll. L'attrape corps, 2001.

² Une partie de l'argumentaire développé dans ce texte ainsi que les bases de la rétrospective du Musée du cinéma prennent comme point de départ une analyse présentée par Nicolas Gilson sous ma direction dans son mémoire de fin d'études, *L'image pornographique dans le cinéma narratif contemporain. Evolution d'un terme et de la question de la censure en Belgique* (mémoire de fin d'études, ELICIT, ULB, 2005-2006).

Le premier élément pertinent pour cette étude est, bien entendu, la définition même de l'image pornographique. Selon une définition étymologique, le terme renvoie à la fois à « *porné* » (prostituée) et « *graphos* » (discours/écriture). Selon une définition classique, la pornographie est « la représentation (par écrits, dessins, peintures, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public » ou encore ce qui « représente, ou évoque clairement, un aspect de la nature, ou de l'activité sexuelle d'un ou de plusieurs êtres humains. Et son effet principal (le seul parfois) est de stimuler la libido de l'usager, quelle que soit l'intention du créateur »³. Le pornographique implique donc l'obscène, « ce qui blesse délibérément la pudeur par des représentations d'ordre sexuel ». Pour Estelle Bayon, « l'obscène, l'excès est dépassement de limite, transgression de l'interdit, et de cet interdit émergent deux possibilités en lutte combattant au nom de la liberté d'expression »⁴.

La définition du terme dépend également du médium par lequel il est transmis. Dans le cadre des œuvres cinématographiques, une des clés définitoires est évidemment l'idée d'une représentation explicite. Contrairement au cinéma érotique, où la représentation de la sexualité est basée sur ce qui est montré, caché ou encore suggéré, dans l'image pornographique, tout doit être visible ; l'imaginaire est ici réduit à néant puisque de la simulation, nous sommes passés à la monstration pure. Patrick Baudry parle du pornographique comme de ce qui tient avant tout de l'explicite de la représentation d'actes sexuels réels et non simulés, évacuant le simulacre⁵. Pour Jean Baudrillard « la pornographie présente une image qui excède la représentation en ce qu'elle tente d'accéder à la présentation pure, à l'obscène, au sans-scène » ; « elle offre au regard une image qui ne fonctionne que de se supprimer »⁶. La pornographie est donc, sans conteste, une négation de la représentation. Il s'agit d'une image sans médiation, sans intermédiaire, sans détour qui vient s'imposer au regard du spectateur. Au-delà de l'explicite, c'est bien évidemment la transgression de l'interdit qui est mis en scène dans cette forme d'image ; on expose, exhibe « ce qui ne devrait pas être montré ».

La définition et les enjeux de l'image pornographique reposent donc avant tout sur une question de vision et de réception, naissant au cœur de la violence qu'exerce l'imposition visuelle de ces images vis-à-vis du spectateur. Nous sommes encore une fois au plus près de l'obscène qui « est directement vécu, pas déformé par une saisie rétrospective, qui provoque l'intensité, et la brutalité du réel, qui est pris en pleine figure, l'obscène ne laisse pas le choix ; il force le regard »⁷.

Dans une perspective historique, les images pornographiques cinématographiques doivent d'abord être envisagées comme une pratique transgressive de cinéastes amateurs, appartenant à la discrétion de tournages et de projections privées. Si l'on connaît principalement les images censurées des premiers temps du cinéma (comme celle du fameux baiser dans *The Kiss*, film primitif Vitascope de 1896), il existe, dès le pré-cinéma, des bandes de kinéscope érotiques et pornographiques, et à

³ BARON-CARVAIS A. et BERTRAND Cl.-J., *op. cit.*

⁴ BAYON E., *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 63.

⁵ BAUDRY P., *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Collin, 1997.

⁶ Jean Baudrillard cité dans LEUIL J., « In Vagina », in *Fresh Theorie II*, Editions Leo Scheer, 2006, p. 111.

⁷ ALAIN M., *Ecrire le cri*, Edition L'écarlate, 2000, p. 77.

l'avènement du cinéma dit primitif (1895-1905), des films amateurs qui s'engagent dans la représentation explicite de pratiques sexuelles, très souvent mises en scène dans des saynètes de type burlesque. Comme en témoignent certaines séances dans les festivals de films muets (notamment en Italie à Turin, en 1998, plusieurs séances sont consacrées à la projection de films pornographiques souvent non identifiés), ou le DVD *Polissons et galipettes* (sorti en 2002 sous la direction de Michel Reilhac) reprenant des productions amateurs tournées jusque dans les années trente, ces films n'ont rien à envier au caractère explicite et frontal qui s'imposera dans les années soixante-dix. Ces expériences cinématographiques, très souvent ludiques au demeurant, ne relèvent pas d'une industrie ou d'un processus professionnel ; elles sont tournées « sous le manteau » et montrées lors de séances privées, voire, dans la majorité des cas, dans les maisons closes pour faire attendre les messieurs.

Même si les fondements esthétiques du cinéma pornographique se trouvent dans ces films amateurs, il faut attendre les années soixante-dix et leur inspiration libératrice afin de littéralement mettre au jour ce « refoulé enfin émergé » selon la formule de Jean-François Rauger⁸. Au-delà de l'esthétique qui s'est déjà mise en place, c'est au travers du processus de systématisation que le genre va prendre toute son ampleur. Une véritable industrie de production se met progressivement en place au cours des années soixante. Des films pornographiques non clandestins sont commercialisés en 8 mm et Super 8 ; des films à une bobine (comme les productions du cinéaste pionnier Lasse Braun) s'articulent ensuite en longs métrages dans les pays nordiques par, entre autres, Color Climax, qui sort ses premiers films commerciaux en 1967. En 1969, intervient la libéralisation de la production au Danemark où se déroule le premier marché du film ; il intervient en miroir de l'avènement du *hard core* à San Francisco, aux Etats-Unis. Emergeant dans des réalisations essentiellement indépendantes (les emblématiques *Deep Throat* de Gérard Damiano et *Behind the Green Door* d'Artie & Jim Mitchell en 1972), le cinéma pornographique s'organise rapidement dans des circuits de production, de distribution et de projection distincts⁹.

Mais l'établissement de la pornographie va plus loin encore, entrant littéralement dans l'idée d'un genre codifié. Le processus de codification touche ainsi tous les aspects de la représentation : le contenu (selon une logique de répétition de gestes, de pratiques, d'actes répertoriés menant au coït – principalement masculin – sans défaillance),

⁸ « Mirage à 3 ; Le regard-caméra du cinéma porno », *Simulacres*, 5, septembre/décembre 2001, p. 13. Notons que Rauger ne limite pas sa discussion aux images pornographiques et l'étend également aux images basées sur une représentation de la violence.

⁹ Le cas de *Deep Throat* est assez unique et emblématique dans l'histoire du film porno. Réalisé avec peu de moyens, le film est lancé en 1972 à New York dans une salle encore « non ghettoisée » engendrant un succès sans précédent, amenant des foules où se côtoient des hommes et des femmes de tout âge et de toutes origines sociales (mais surtout de la bourgeoisie et des intellectuels au départ) – c'est l'avènement du « porno chic » et le fait même d'aller voir le film en salle s'apparente à une forme de revendication. Ce succès est dû à une nouvelle liberté proposée ; en effet, les scènes de rapports sexuels n'étaient visibles alors que dans les « *sex education films* » – le sexe est vécu comme un véritable tabou dans la société américaine des années soixante. Damiano choisit en plus de construire son film autour d'une pratique encore considérée comme illégale – la fellation.

le style (s'axant notamment sur la représentation en gros plan pornographique), la réception ou encore la systématisation d'une production : « le genre a inventé une dramaturgie, une gestuelle, une chorégraphie embryonnaire uniquement déterminée par la nécessité de faire voir ce qui, longtemps, avait été exclu, contourné, remplacé. Les sexes dressés ou ouverts, les organes emboîtés, les éjaculations doivent être immédiatement authentifiés par une visibilité *a priori* sans médiation »¹⁰.

Selon Patrick Baudry, « un spectacle pornographique est tout à la fois excitant et ennuyant (...) à force de répétition, de saturation et donc d'absence totale de surprise aussi bien que de suspense »¹¹. Le genre s'articule donc à la fois sur une répétition de gestes et la représentation explicite d'actes sexuels non simulés, sans pour autant entrer dans des cas de figures comme dans des genres comme le western ou le mélodrame¹². Il s'agit également de répétitions d'enchaînements de séquences (on parle de films entrant généralement dans une logique de récit minimaliste)¹³, une succession préétablie, sorte de *modus operandi* où viennent, chronologiquement, l'érection, l'acte sexuel et l'éjaculation, épisodes invariables du récit pornographique. Ces données narratives s'accompagnent d'un traitement stylistique particulier basé sur le morcellement des corps pratiquement sans visages, par des gros plans explicites puisque tout doit être vu, voire d'inserts – la partie pour le tout –, mais aussi une certaine fixité dans la position de la caméra. Le cinéma pornographique est synonyme de surjeu, non pas tant au niveau du visuel que du sonore (les cris de plaisir des héroïnes, comme si leur présence remplaçait l'absence de visualisation de leur jouissance, et, comme le souligne Williams, si les sons dans le cinéma traditionnel augmentent l'effet réaliste, ce n'est en aucun cas le résultat des effets post-synchronisés du cinéma pornographique). Mais surtout, il joue sur un effet particulier et recherché vis-à-vis du spectateur. En effet, si le mélodrame doit provoquer les larmes et l'horreur faire peur, le film pornographique a pour mission d'exciter son spectateur. Le genre se conçoit donc dans son rapport de réception au spectateur (principalement masculin), autant que dans ses tropes ou ses figures.

Néanmoins, les images pornographiques ne se limitent pas, dans les années soixante-dix, à une intégration dans des films de genre et selon une logique d'intégration systématique dans des produits spécifiques. Elles se retrouvent également en périphérie dans des cinématographies libérées (entièrement ou partiellement) de

¹⁰ RAUGER J.-Fr., « Mirage à 3 ; Le regard-caméra du cinéma porno », *op. cit.*

¹¹ BAUDRY P., *op. cit.*, p. 197.

¹² Les actes ont été répertoriés selon une iconographie : masturbation, sexe hétérosexuel, lesbianisme, sexe oral, triolisme, orgies, sexe anal. En principe, tous sont généralement représentés dans les films pornographiques afin d'offrir une certaine diversité (mais on évitera d'insérer des scènes homosexuelles dans un univers hétérosexuel).

¹³ Linda Williams souligne le fait que les films pornographiques, au départ, dans les années soixante-dix, sont aussi narratifs que les films « mainstream » puisqu'ils reprennent même parfois les autres genres, les imitant avec force provocation (*Sexorcist Devil*, *Flesh Gordon*, *Dracula Sucks*, etc.). Mais cette veine narrative va très vite s'amenuiser pour se diriger vers un minimalisme insupportable, rendant le récit pratiquement vide. Dans la plupart des films des années soixante-dix, la répartition entre scènes classiques et pornographiques est de 40/60%, chiffres qui vont décroître en même temps que le genre sur pellicule.

leurs systèmes de censure, que ce soit dans des œuvres auteuristes (*Change pas de main* de Paul Vecchiali en 1975, *L'ange et la femme* de Gilles Carles en 1977, *La Bête* de Walerian Borowicz en 1975) ou plus commerciales (*Caligula* de Tinto Brass en 1979 où des séquences *hard core* sont intégrées dans une version préexistante). L'accumulation des productions pornographiques et de ces œuvres engendre au sein du paysage cinématographique ce que la théoricienne américaine Linda Williams nomme la frénésie du visible.

Mais très vite, l'élan libérateur va être freiné et les productions vont définitivement être altérées. Une période de censure les circonscrit dans un circuit de salles d'exploitation estampillées « X » suite aux commissions de censure et les *obscenity trials* aux Etats-Unis sous Nixon ainsi que la fameuse Loi X de 1975 en France qui mènera à la suppression des aides de production, des systèmes de sur-taxation et de censure radicale jusqu'à la destruction par le feu de *L'essayeuse* en 1976¹⁴. Des revirements technologiques les transforment également en image vidéo puis digitale, ou encore, plus récemment, en produits disponibles sur Internet. Les images pornographiques perdent donc leur identité cinématographique (le dernier film tourné en 35 mm le sera en 1992, après un décroissement progressif de nouvelles œuvres filmiques) et s'éloignent sensiblement, comme par fatalité, des écrans commerciaux pendant plus d'une décennie.

Pourtant, les images pornographiques semblent finalement s'être affranchies de leur carcan initial, faisant leur apparition de façon explosive dans le cinéma contemporain du nouveau siècle. Se détachant du genre, devenant « pornographies », elles se démultiplient dans une pluralité de représentations esthétiques. Frontaux, pensés et assumés, les plans explicites d'actes sexuels s'affichent, utilisant certains principes de l'esthétique pornographique, comme la surexposition ou le morcellement des corps, mais délaissant le rapport particulier induit entre le genre et son spectateur. Les images pornographiques se déclinent ainsi selon des articulations diverses dans le « porno parcellaire » : sous des formes ponctuelles (*Lucia y el sexo* de Julio Medem ou *Intimacy* de Patrice Chéreau en 2001, *The Idiots* de Lars Von Trier en 1998) ou séquentielles, prétextes à provocation dans certains films en reprenant l'esthétique du genre (*Baise-moi* de Virginie Despentes, 2000) ; indicateurs de contextes et proposant une mise en abyme de la production des images pornographiques (*Le pornographe* de Bertrand Bonello en 2001, *La chatte à deux têtes* de Jacques Nolot, 2002) ou de volonté de libération de contraintes de narration classiques (*Nine songs* de Michael Winterbottom en 2004, *Shortbus* de John Cameron Mitchell en 2006) ; modes de fonctionnement répétitif chez certains réalisateurs (comme chez Catherine Breillat ou Larry Clark) ; détournement des représentations de genre/gender (chez Breillat encore ou même chez Jane Campion), toutes les perspectives semblent envisageables, s'intégrant même dans des genres très diversifiés (thriller, mélodrame, comédie, etc.) et de cinématographies extrêmement variées.

Les différences avec les productions pornographiques des années soixante-dix sont particulièrement frappantes. Si nous sommes toujours dans un rapport frontal,

¹⁴ Voir BIER C., *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'esprit frappeur, 2000 et *Rapport de la commission sur l'obscénité et la pornographie*, Paris, 10/18, 1971.

explicite et très rapproché (le gros plan), nous ne sommes plus dans la répétition du geste (qui se réduit généralement à une seule occurrence sur tout le film), ni dans un rapport au spectateur basé uniquement sur l'excitation sexuelle. Comme le note Estelle Bayon, le genre pornographique s'articule sur l'évidence du coït, où la jouissance va de soi et où l'on occulte l'aléatoire. Il s'agit ici d'un « productivisme sans manque, sans défaillance, s'inspirant de la supposition d'une plénitude sans reste »¹⁵. Ce ne sera bien évidemment plus le cas dans les films du « porno parcellaire » où la défaillance sera souvent traitée (comme dans la première séquence de *Romance X* de Catherine Breillat où l'héroïne ne parvient pas à exciter son compagnon par une fellation).

Par ailleurs, le choc visuel que représente ce plan dans un paysage qui n'est pas le sien est volontaire : il va littéralement bâtir une autre forme de narration cinématographique. En remettant en scène, ou en « copiant » les images pornographiques, le cinéma contemporain les prive de leur immédiateté, rompant la fascination, occasionnant parfois gêne et trouble. Les blocs de chair et d'organes ont été remplacés par des corps délimités dans leur identité (là où l'image pornographique, selon Patrick Baudry, « remettrait en question la distance symbolique entre les individus, c'est-à-dire tous les codes et rituels traditionnels pour maintenir les contours de l'individualité (séparation des corps) »¹⁶. La perspective d'exciter notre libido comme dans le cas du genre pornographique, s'est elle-même déplacée, laissant la place à la surprise dans notre principe d'horizon d'attente ; c'est le choc de la transgression puisque l'on passe d'un cinéma simulé (classique) à une représentation qui renvoie à des actes sexuels explicites et non simulés.

C'est dans cette transgression, dans cette surprise, que les images pornographiques (reléguées dans le genre à des pratiques répétitives et attendues, enfermées dans des rituels ou ne gardant que la mécanique) redeviennent obscènes et fondamentalement dérangeantes. On a ainsi constaté, pendant les années quatre-vingt-dix, que les polémiques ne naissent plus autour des films pornographiques, mais bien de ces films d'auteurs ou commerciaux qui utilisent les images pornographiques, comme *The Brown Bunny* de Vincent Gallo (2003), *Romance X* de Breillat ou encore *Baise-moi* de Despentès. Nous sommes au cœur de l'affront aux conventions sociales et morales, comme c'était le cas pour *Deep Throat*. Mais plus encore, les images pornographiques redeviennent obscènes aussi par leur capacité à se penser, à réfléchir sur leur propre production ; comme le souligne Estelle Bayon, « ce qui est obscène, c'est de vouloir faire réfléchir, comprendre et dépasser le simple plaisir. Gratuit (contrairement au genre porno qui est devenu un produit commercial), l'obscène n'a pas de but précis, faire jouir ou faire dépenser »¹⁷.

Il faut néanmoins nuancer ces derniers propos. Si, pendant les années quatre-vingt-dix, l'intégration de plans pornographiques dans des films du circuit commercial tient essentiellement d'une transgression et du choc, des représentations plus récentes tablent également sur un aspect plus ludique. La séquence d'ouverture d'un film

¹⁵ BAYON E., *op. cit.*, p. 63.

¹⁶ BAUDRY P., *op. cit.*

¹⁷ BAYON E., *op. cit.*

comme *Shortbus* (qui présente et caractérise l'ensemble des personnages au travers de leurs diverses pratiques sexuelles) illustre parfaitement la nouvelle donne qui concerne l'utilisation des images pornographiques dans le cinéma contemporain. Si l'explicite de la représentation est bien présent, les actes sexuels démultipliés et diversifiés présentés sous l'égide du « tout voir », l'esthétique pornographique n'est plus de mise. Les gros plans fixes, généralement longs et morcelés, des organes génitaux ont disparu au profit de plans courts de corps entiers, dans un montage parallèle qui engendre une organisation « chorale » du film. L'effet de réception est également altéré, mettant en place une autre forme de jouissance spectatorielle. En un mot, nous sommes passés d'une esthétique de genre à une esthétique où les images pornographiques jouent un rôle « parcellaire » dans une organisation complexe d'un récit cinématographique.

La question est donc de savoir comment cette image pornographique, reléguée dans un circuit autonome et dans un genre particulier, a pu revenir vers une forme de représentation *cinématographique* (là où elle est devenue essentiellement vidéo), à présent ponctuelle, ne dépendant plus d'un genre en particulier, ni d'une forme de réception recherchée et surgissant chez des cinéastes parfois peu enclins à faire ce genre de transgression. Plusieurs explications semblent possibles. L'une d'entre elles est l'idée d'une application postmoderne étendue des images cinématographiques. En effet, le postmodernisme prône l'idée d'une explosion des genres et une forme d'hybridité intrinsèque (applicable aussi au niveau des formes stylistiques de représentation). L'image pornographique, en s'insérant dans des films qui n'appartiennent plus au genre, ne se trouve donc plus aux limites de la présentation, mais bien *dans* la représentation. Il s'agit ensuite en quelque sorte de déconstruire l'image pornographique, de la décontextualiser et de la recontextualiser dans d'autres environnements qui ne sont pas à l'origine les siens : les films narratifs et les œuvres d'arts.

Cette réflexion nécessite enfin un épilogue. La résurgence de ces images pornographiques dans le cinéma contemporain permet en effet de (se) poser d'autres questions. Détachée de ses impératifs de genre, s'insinuant au plus près de la surface visible de toute image en mouvement, l'image pornographique se confronte à la possibilité, voire la nécessité d'un encadrement pédagogique. Comme le demande très justement, et très ironiquement, Peter Lehman, synthétisant une interrogation partagée par de nombreux enseignants, sur un ton humoristique et se jouant des idées préconçues : « *why would anyone with a PhD in an established discipline research teach a valueless, meaningless form that appeals to the prurient interests of presumably people, or perverts as they are commonly called ?* » Le débat qui consiste à se demander dans quel contexte, selon quelles modalités on peut, ou non, approcher cette question, existe depuis plus de vingt ans aux Etats-Unis au travers de *pro-porn feminists* telles que Linda Williams (qui a inventé l'idée du *porn classroom*), Constante Penley, Laura Kipnis, ou encore Peter Lehman. C'est dans ce cadre aussi que se situent les enjeux d'une programmation comme celle proposée en avril 2008 au Musée du cinéma (*bis*) de Bruxelles. En effet, au-delà des difficultés d'ordre pratique qui ont été rencontrées (le fait de trouver des copies pellicule des films des années soixante-dix ou même de choisir un titre permettant de traduire parfaitement l'aspect explicite des représentations et le refus d'un enfermement dans une logique de genre),

il s'agissait avant tout de rendre compte et de saisir les métamorphoses d'un format d'images, définitivement passé du refoulé à une lisibilité de plus en plus affirmée, une image « transexuelle » selon Jean Baudrillard, au sens d'une transparence du sexe, « au sens où ça n'a plus rien à voir avec l'illusion du désir, mais avec l'hyperréalité de l'image »¹⁸.

¹⁸ BAUDRILLARD J., *Le complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

QUATRIÈME PARTIE

Relations de pouvoir
et
requalifications militantes

Déconstruction du genre et justification de la pornographie dans la théorie *queer*

Juan JIMÉNEZ SALCEDO

Nous voudrions proposer dans ce texte un bref aperçu du lien existant entre pornographie et théorie *queer*, autrement dit de l'usage stratégique de la pornographie par le post-féminisme. Il faudrait tout d'abord limiter le champ d'analyse : premièrement ce que l'on entend par théorie *queer*.

Le terme « théorie » appliqué au *queer* est tout à fait conventionnel. On ne peut pas parler de système théorique bâti, complet, entre autres parce que le concept de *queer* lui-même se trouve aux antipodes de toute conceptualisation unitaire¹. Nous devrions plutôt parler de *mouvement queer*. Selon la définition de Tamsin Spargo, la théorie *queer* n'est pas un cadre conceptuel ou méthodologique systématique, mais un ensemble d'engagements intellectuels concernant les relations entre sexe, genre et sexualité. Le terme « *queer* » fait référence à un éventail de « pratiques critiques », selon la formule employée par Spargo, parmi lesquelles nous pouvons citer des lectures de la représentation du désir homosexuel dans les textes littéraires, dans le cinéma et dans l'art, l'analyse des relations politiques de pouvoir dans le discours sur la sexualité, la critique du système sexe-genre ou les analyses des processus de transsexualisation et transgenrisation et des sexualités marginales².

Il s'agirait par conséquent d'un mouvement intellectuel et politique, surgi dans les milieux lesbiens états-uniens des années quatre-vingt et opposé aux représentations majoritaires de l'homosexuel blanc, bourgeois et universitaire. Le mouvement, qui fut politique avant de s'articuler de manière théorique au sein du féminisme matérialiste dont il se détacha rapidement, contestait les politiques assimilationnistes prônées par les mouvements gays et lesbiens majoritaires aux Etats-Unis en ce sens qu'il refusait

¹ SAEZ J., *Teoría queer y psiconálisis*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, p. 126-127.

² SPARGO T., *Foucault and Queer Theory*, Cambridge, Icon Books, 1999, p. 9.

la dissolution de la « différence » sexuelle dans une sorte de masse WASP (*White, Anglo-Saxon and Protestant*) bien-pensante, sérologiquement correcte – il ne faut pas oublier que les années quatre-vingt sont marquées par la découverte du VIH –, ne souhaitant que s'égaliser au couple hétérosexuel patriarcalement constitué, ce qui, selon ce mouvement majoritaire, réglerait la question de la visibilité des homosexuels sur la scène sociale et anéantirait, par le même biais, le problème de l'homophobie³.

Le mouvement *queer* prône un autre type de visibilité. Il part à la rescousse des minorités sexuelles, mises au ban par l'intelligentsia gay assimilationniste et, dans son versant théorique, propose une conception du genre qui dépasse les binarismes masculin-féminin et sexe-genre dans lesquels étaient tombés tous les féminismes, qu'ils soient d'inspiration marxiste ou psychanalytique. La clé de voûte de la conception *queer* du genre, c'est l'idée de performativité. Le genre est performatif, voilà l'hypothèse énoncée par la philosophe états-unienne Judith Butler⁴, qui s'inspire entre autres de la théorie des actes de parole d'Austin, du concept derridien de supplément, et de la censure productive au sein du dispositif de la sexualité de Foucault. Le genre se recrée à chaque fois qu'il est mis en scène : il s'agit d'une parodie sans original, il ne représente pas, puisqu'il n'a pas d'objet à représenter. Il est lui-même l'objet à représenter et sa représentation. Le pouvoir est compris dans la théorie *queer* non pas dans le sens marxiste d'une structure fixe, mais dans le sens foucauldien de production de discours « vrais ». La performativité rompt avec les hypothèses biologiques : nul lien essentiel entre sexe et genre, le genre ne traduisant pas une quelconque réalité biologique. Le *queer* essaye par conséquent de mettre la lumière sur les mécanismes de production du genre, comme le fait Judith Butler lorsqu'elle analyse la *drag-queen* comme métaphore de la performativité, autrement dit un corps d'homme – un « bio-homme », selon la formule employée par Beatriz Preciado⁵ – qui parvient à construire une féminité sans avoir besoin d'intervenir sur son anatomie. Le mouvement *queer* s'oppose à l'utopie féministe d'un monde égalitaire d'où l'idée de pouvoir a été évacuée. Le monde au-delà de l'hétéronormativité n'existe pas parce que tout mouvement d'opposition part de cette même norme. Le *queer* ne cherche qu'à repérer, analyser et comprendre les mécanismes de production du genre. A cet égard, il opère un processus de déconstruction dans le sens derridien, autrement dit il essaye de lire entre les lignes de la performativité.

C'est le cas de la pornographie. Le mouvement *queer* entend se réclamer de la pornographie en vue de mener à bien une réflexion sur la déconstruction du genre. La pornographie, tout comme la prostitution, a été condamnée aussi bien par un certain féminisme que par des mouvements réactionnaires de droite. Et pour cause : la pornographie ferait partie de ce que Teresa de Lauretis appelle les « technologies du genre », c'est-à-dire qu'elle serait l'un des dispositifs de production de savoirs-

³ LÓPEZ PENEDO S., « La legitimación y reivindicación de las prácticas sexuales no normativas en la teoría *queer* », in GUASCH Ò. et VIÑUELAS O. (éd), *Sexualidades. Diversidad y control social*, Barcelone, Edicions Bellaterra, 2003, p. 105-123.

⁴ BUTLER J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1994 et *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993.

⁵ PRECIADO B., *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa, 2008.

pouvoirs sur le genre ⁶. De Lauretis perçoit le genre non pas seulement par rapport à la différence sexuelle « masculin/féminin », mais comme la résultat de l'action de divers produits culturels comme le cinéma ou les discours institutionnalisés. La pornographie perpétuerait une « réalité » dans laquelle la femme serait objectivée, assujettie, anéantie. Les gros plans sur un sexe masculin pénétrant un vagin – ou un anus féminin – auraient la même valeur que les planches des traités de gynécologie et de sexologie qui, depuis le XVIII^e siècle, produisent un ensemble de représentations normatives du corps de la femme. Par ailleurs, les catégories de classification de la pornographie sont à peu près les mêmes que celles qu'employaient les sexologues au XIX^e siècle pour décrire les perversions sexuelles.

La pornographie serait en définitive patriarcale, sexiste et machiste. Cette interprétation est à l'origine du mouvement WAP (*Women Against Pornography*) qui pendant les années quatre-vingt fit la guerre aux grands studios du *West End* hollywoodien. Une guerre qui déboucha sur la célèbre ordonnance Dworkin-McKinnon, du nom de ses deux rapporteuses, les avocates féministes Andrea Dworkin et Catharine McKinnon, qui réprimait le commerce et la distribution du matériel audiovisuel à caractère explicitement sexuel ⁷.

Nous ne souhaitons pas nous attarder sur des considérations relatives à la pertinence de cette analyse de la pornographie. Nous esquisserons juste deux critiques : comme il en est pour la prostitution, la lecture de la pornographie faite par un certain féminisme semble fort réductrice et ignore le grand nombre de variétés, le large éventail de possibilités de la pornographie comme expression de la diversité sexuelle. La deuxième critique que nous voudrions formuler est purement méthodologique : si l'on prône l'interdiction de la pornographie c'est parce que l'on est très sûr de ce que l'on entend par pornographie. Or, les définitions de la pornographie s'avèrent fort aléatoires, surtout de nos jours où il existe une explosion des représentations et des supports de la sexualité ⁸. Déjà en 1964, le juge Potter Stewart tranchait sur le débat autour de la définition légale de la pornographie aux Etats-Unis avec une idée qui est passée à la postérité : « Je ne sais pas définir la pornographie, mais je sais la reconnaître » ⁹.

Et le mouvement *queer* dans tout ceci ? Les activistes s'étant penchés sur la question l'ont fait d'une façon neutre, sans jugement de valeur, et cela pour une raison très simple : la pornographie est une technologie du genre au même titre qu'une comédie romantique ou une émission télévisée. Il s'agirait donc tout simplement de *queeriser* le porno, autrement dit de déceler les mécanismes de production du genre dans le dispositif pornographique pour les subvertir et créer une performance parallèle anti-genre, vidée de sa dimension genrée, dans ce que Marie-Hélène Bourcier appelle

⁶ DE LAURETIS T., *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

⁷ Pour une analyse du contenu de cette célèbre ordonnance, voir DWORKIN R., « Liberté et pornographie », *Esprit*, 10, 1991, p. 97-107 et STROSSEN N., *Defending Pornography*, New York, Scribner, 1995, p. 73-81.

⁸ En guise d'exemple, certaines publicités qui passent à la télé pourraient être considérées comme pornographiques par des esprits plus ou moins effarouchés.

⁹ Cité in OGIEN R., *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003, p. 23.

un « sexorcisme »¹⁰. A cet égard, le *queer* se situerait dans un système de contre-production de techniques corporelles et sexuelles. C'est pourquoi il s'allie à des formes extrêmes de la sexualité comme le S/M. En ce sens, la pornographie BDSM (Bondage-Domination-Sado-Masochisme) s'inscrit dans la démarche subversive *queer* parce qu'elle propose le détournement de la sexualité hétéronormative et des jeux de pouvoir qui en découlent¹¹. Que ce soit dans son versant hétérosexuel ou dans son versant homosexuel, le SM sape la mise en scène du pouvoir dans le porno hétérosexuel, ainsi que, de manière plus générale, les représentations de l'homosexuel efféminé véhiculées par les technologies du genre, notamment le cinéma hollywoodien des trente dernières années.

Deux aspects sont à notre avis essentiels pour définir cette nouvelle pornographie, que l'on appelle souvent « post-pornographie », selon la dénomination établie par Annie Sprinkle. Ces deux aspects sont la violence et la dérision. Pour ce qui est de la violence, nous proposons, suivant Marie-Hélène Bourcier¹², un premier exemple fort connu du public français. Il s'agit du roman de Virginie Despentes *Baise-moi*, adapté au cinéma par l'auteure elle-même avec l'aide de l'actrice porno Caroline Trinh-Thi. *Baise-moi* est sorti sur les écrans français le 28 juin 2000 et a été retiré des circuits de distribution le 8 juillet suite à une plainte déposée au Conseil d'Etat par l'association *Promouvoir*, dont le président est lié au Mouvement national républicain. Mais il n'y a pas que la droite qui condamne dès le début *Baise-moi*, la gauche aussi est très critique envers le film de Despentes. La preuve : les diatribes du *Nouvel Observateur*, notamment du chef de la rédaction à l'époque, Laurent Joffrin, qui publia un article intitulé « Pornographie, Violence, la liberté de dire Non » dans le numéro 1862 du 13-19 juillet 2000. Dans cet article on entrevoit le malaise que lui inspire la prise de pouvoir des femmes montrée dans le film. Parce que, somme toute, *Baise-moi* n'est que cela : une prise de pouvoir qui passe tout d'abord par la prise de parole. Le titre du film incarne ce détournement de l'insulte opéré par les activistes *queer* lorsqu'ils s'emparent d'un mot comme *queer* (« pédé » et « gouine » en anglais) pour s'en servir à des fins identitaires, comme une forme d'auto-définition, démontrant ainsi le pouvoir performatif de l'insulte tel qu'il a été expliqué par Judith Butler¹³. Un titre évocateur pour illustrer un film qui montre la descente aux enfers de deux filles qui font du crime leur *modus vivendi*. Dans cette chasse au macho patriarcale, Despentes et Trinh-Thi détournent cette sexualité où la femme est réduite à la passivité propre au dispositif pornographique. La violence du film est sans aucun doute insupportable, mais pas plus que celle de films d'action qui n'ont jamais été retirés des circuits de distribution, bien

¹⁰ BOURCIER M.-H., *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 2005, p. 157.

¹¹ Nous retrouvons deux excellentes analyses des enjeux du BDSM dans les ouvrages suivants : SAMMOUN M., *Tendance SM. Essai sur la représentation sadomasochiste*, Paris, La Musardine, 2004 et WEINBERG Th., *S&M : Studies in Dominance*, New York, Prometheus Books, 1995.

¹² BOURCIER M.-H., « Baise-moi encore », in *Queer Zones. Politique des identités et des savoirs*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 11-30.

¹³ BUTLER J., *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997.

que les meurtres des deux héroïnes du film soient d'une nature différente. L'exemple le plus connu est cette scène d'orgie meurtrière dans un club échangiste, dont le patron est obligé à marcher à quatre pattes et à grogner comme un porc, tout cela sous la menace d'un pistolet que l'une des héroïnes braque sur l'intérieur de son anus. Il va de soi qu'elle finit par tirer. L'abjection du crime est soulignée par sa dimension sexuelle. Notre civilisation ressent un dégoût absolu devant le crime sexuellement connoté : le viol et la pédophilie représentent des circonstances aggravantes de n'importe quel crime dans les systèmes juridiques occidentaux. Mais ce qui est montré dans *Baise-moi* dépasse ce dégoût pour rentrer carrément dans le tabou : deux femmes liguées pour tuer un homme de façon ignominieuse, un homme qui se retrouve de surcroît réduit à une nature animale – qui plus est celle du porc qui grogne – et se fait pénétrer à l'aide d'un pistolet.

Cette analité subversive constitue l'une des représentations majeures de la post-pornographie *queer*. Dans l'ensemble d'images pornographiques, le sexe anal est véhiculé par la figure de l'homme viril qui pénètre, soit une femme soit un autre homme. La virilité de l'homme actif ne fait pas de doute. Dans le cinéma gay, il peut se faire pénétrer et devenir passif, mais c'est toujours par un autre qui est plus entreprenant, plus fort, plus costaud, parfois plus poilu que lui, autrement dit plus viril. Dans cette même perspective se situent les films du cinéaste canadien Bruce LaBruce. Dans son film *Super 8 ½*, les femmes s'emparent du pouvoir d'objectivation propre à la pornographie, un pouvoir qui est attribué à l'homme hétérosexuel dans ce genre de films, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, puisque l'univers pornographique est conçu pour l'œil hétéronormatif. Bruce LaBruce filme une scène de viol d'un homme par deux femmes qui l'obligent, pistolet à la main, à sortir de sa voiture pour le sodomiser avec un *dildo*.

Les réalisateurs *queer* contestent non seulement les représentations de la femme, dans le cinéma en général et dans le porno en particulier, mais aussi celles de l'homosexuel gentil. Fin des années quatre-vingt, début des années quatre-vingt-dix, des metteurs en scène comme Bruce LaBruce, Monika Treut et Marlon Riggs renversent cette image de l'homosexuel blanc, beau et issu des classes moyennes dont il faut chercher l'origine dans ce que Vito Russo appelle le « placard cinématographique »¹⁴, autrement dit l'absence de représentativité de l'homosexuel dans le cinéma hollywoodien qui fut « résolue » par la création de cette image – assimilationniste et agaçante pour les activistes *queer* – de l'homosexuel gentil. Treut et LaBruce y opposent des représentations hors-normes : des homosexuels pervers dont la sexualité déviante se reflète aussi bien dans leurs pratiques (crimes, tortures, performances S/M mortels) que dans leurs physiques : tatouages, piercings, scarifications, *brandings*, amputations, toutes modifications corporelles dont le caractère érotique est exploité jusqu'aux dernières conséquences, reliant ainsi ces réalisateurs à la meilleure tradition du cinéma *underground*, dont ils sont évidemment les plus dignes héritiers.

L'autre aspect qui sert à définir la post-pornographie est la dérision. Dans son entreprise transgressive, le mouvement *queer* entend défaire la gravité qui entoure

¹⁴ Russo V., *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row, 1987.

le sexe, y compris dans ses représentations cinématographiques. L'exemple d'Annie Sprinkle est à cet égard paradigmatique. Sprinkle est une activiste multimédia qui s'attaque à tous les supports : photographie, vidéo, happening, performance en direct, ateliers, etc. Elle s'intéresse notamment aux processus d'objectivation de la femme dans les industries du sexe. Ses photos, par exemple *Anatomie de la photo d'une pin-up*, sont devenues des classiques de la performativité du genre dans l'art, au même titre que les travaux d'artistes d'inspiration *queer* comme la Française Laurence Jaugey-Paget qui, dans sa série *Hollywoodn't*¹⁵, exploite l'imitation *camp*, quintessence de la post-modernité, pour montrer des représentations clichés du cinéma hollywoodien soigneusement détournées par le biais de changements dans l'orientation sexuelle et le genre des personnages. *Anatomie de la photo d'une pin-up* montre une Annie Sprinkle en guêpières et jarretelles présentant tous les accessoires de la féminité normative. La photo est accompagnée d'une légende qui explique cet attirail à caractère sexuel : « les hauts talons », « ces hauts talons me font un mal de chien », « le corset qui masque le ventre », « les très grands bas qui rendent mes jambes plus grandes qu'elles ne le sont en réalité », « les bas noirs qui font mes jambes plus fines qu'elles ne le sont », « les bottes qui sont une taille en dessous et que j'ai empruntées et qui ne seront portées que pour la photo », « le soutien-gorge trop petit mais qui fait des seins plus gros ». Chaque élément de cette légende est accompagné d'une flèche qui signale chacune de ces prothèses performatives (bas, soutien-gorge, faux-cils...), ce qui souligne non seulement leur nature artificielle, mais aussi, et surtout, leur finalité purement sexuelle¹⁶.

Nous ne voudrions pas terminer ce panorama de la post-pornographie sans faire référence à un groupe de jeunes Français qui ont exploré les voies de la dégenrification d'une manière tout à fait dérisoire. Il s'agit de *Panik Culture*, collectif qui revisite et critique la pornographie hétéronormative par le second degré. Ce collectif est composé de cinq membres se définissant comme activistes TransPédéGouines dont l'action se caractérise par le tournage de court-métrages aux titres évocateurs, comme par exemple *La culture hétéro, vous savez où je me la mets ?*, *How to Ass Ejaculate (Petit Manuel d'éjaculation anale)* ou *Le Fabuleux destin d'Amélie Putain*¹⁷.

Post-pornographie, dégenrification, performativité, déconstruction, sexorcisme... Dans ce texte nous avons essayé de présenter la pornographie sous une optique différente, celle qui construit un discours alternatif à partir de la conceptualisation post-structuraliste du genre. Nous pensons que la pornographie est un outil qui peut aider à réfléchir, par le biais de notre sexualité, sur ce que nous sommes et sur ce que nous pouvons devenir. Le mouvement *queer* met la lumière sur l'hétérosexualité, non pas comme orientation sexuelle, mais comme régime politique, comme le dirait Monique Wittig¹⁸, autrement dit elle n'est pas « hétérosexualité » mais « hétéronormativité ». Sans sortir de ce cadre hétéronormatif le *queer* essaye d'abord d'analyser les

¹⁵ BOURCIER M.-H., *Q comme Queer*, Lille, GKC, 1998, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 35-40.

¹⁷ Le site internet du groupe se trouve dans l'adresse suivante : <http://panikculture.free.fr>

¹⁸ « L'hétérosexualité est le régime politique sous lequel nous vivons, fondé sur l'esclavagisme des femmes » (WITTIG M., *La Pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2001, p. 13).

mécanismes de production de normes sur la sexualité et ensuite d'en proposer d'autres dans une démarche située bien au-delà de l'utopique abolition du genre, comme une manière de résister à l'emprise de la norme sur nos vies. La pornographie, en tant que technologie du genre, est un lieu de performativité. Dans la pornographie se trouve la réponse à quelques-unes des questions fondamentales sur la sexualité post-moderne. Posons ces questions et essayons d'y trouver des réponses.

L'écrit pornographique féminin : un acte performatif à interroger

Natacha VELLUT

Une analyse d'écrits féminins « pornographiques »

J'ai tenté d'appliquer à des textes littéraires les outils de la psychanalyse et me suis placée, dans cette perspective, dans les pas de Sigmund Freud qui a traité le savoir-faire de l'artiste, donc de l'écrivain, comme un équivalent du travail de l'inconscient. L'inventeur de la psychanalyse a placé le travail artistique et littéraire sur le même plan que le rêve, le lapsus, l'acte manqué ou le symptôme, toute cette série de formations psychiques qu'il tentait d'interpréter¹.

Je me suis donc aventurée dans une psychocritique, une lecture inspirée par la psychanalyse et empruntant ses outils d'analyse. Les questions qui m'ont guidée dans cette lecture ont été de savoir ce qui est en jeu (enjeu) dans ces écrits féminins, de quoi témoignent ces représentations particulières. De quelle sexualité, de quelles questions d'identification ou de genre, témoigne la littérature pornographique féminine ? Sachant, comme l'a écrit le psychanalyste Jacques Lacan que « la représentation de la sexualité conditionne, refoulée ou non, sa mise en œuvre »². Cette lecture critique m'a conduite à considérer ces écrits comme des actes de langage performatifs et à m'interroger sur la façon dont les féministes – en particulier américaines – interprètent ces actes performatifs énoncés par des femmes. C'est ce double mouvement : la prise en compte de ces écrits comme des actes de langage performatifs et leur réception par des mouvements féministes que j'analyse ici.

¹ Selon les mots de SOLER C., *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*, Paris, Ed. du Champ lacanien, ... In Progress, 2004, p. 9.

² LACAN J., « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine », in *Ecrits*, Paris, Seuil, p. 728.

J'ai sélectionné une série de textes qui avaient fait sensation auprès de leur public : *Baise-moi* de Virginie Despentes, paru en 1994, *Pornocratie* de Catherine Breillat paru en 2001, *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet, paru en 2001, *Putain* de Nelly Arcan paru lui aussi en 2001 et *Porno Manifesto* d'Ovidie, paru en 2002.

Des questions de définition

J'ai choisi de qualifier ces écrits d'écrits de pornographiques : pourquoi ?

La pornographie est un terme dérivé de « pornographe »³ qui signifie, étymologiquement, auteur d'écrits sur la prostitution. C'est un mot emprunté au grec *pornê* « prostituée » complété du suffixe « graphe ». Il renvoie donc, étymologiquement, à l'écriture.

Le mot pornographie aujourd'hui peut prendre deux significations :

- la représentation (sous forme d'écrits, de dessins, de peintures, de photos, de spectacles, etc.) de choses obscènes, sans préoccupation artistique et avec l'intention délibérée de provoquer l'excitation sexuelle du public auquel elles sont destinées ;
- le caractère obscène d'une œuvre d'art ou littéraire.

A la première signification correspond l'industrie et le commerce pornographiques, souvent désignés par l'abréviation familière : « le porno ». Dans les deux significations se retrouve le terme obscénité : caractère de ce qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité ; caractère de ce qui offense le bon goût par son inconvenance, son manque de pudeur ; caractère de ce qui est choquant⁴.

L'usage du terme obscène, et par extension du terme pornographie, est fortement dépendant de conditions culturelles et sociales : qu'est-ce que la pudeur ? Qu'est-ce que le bon goût ? Ce qui choque aujourd'hui choquait-il hier ? Et inversement : ce qui choquait hier, était qualifié d'obscène, offense-t-il encore la pudeur ? Pour illustrer cette dernière question, rappelons l'expérience d'Ovide, exilé par Auguste après avoir écrit *L'Art d'aimer*, en l'an 8 après Jésus-Christ. Ou le « choc » initial de la parution des écrits du marquis de Sade, et leur réédition à notre époque contemporaine dans la prestigieuse collection de La Pléiade...

Les écrits que j'ai classés sous le vocable « littérature pornographique » sont-ils pornographiques c'est-à-dire obscènes ? Choquent-ils la pudeur de nos contemporains ? Peut-il d'ailleurs exister une certitude sur le caractère pornographique d'une œuvre ?

Malgré ces doutes, je conserve néanmoins cet adjectif de « pornographique ». La difficulté d'utiliser l'adjectif « érotique » pour le sujet qui nous occupe vient de sa trop grande proximité avec le terme « amour », surtout dans ses connotations d'amour physique, d'amour charnel. Les textes analysés ne traitent pas d'amour. L'activité sexuelle décrite l'est sous un angle a-relationnel. Les Américains ont inventé l'expression *casual sex*, que nous pouvons traduire par « sexualité sans lendemain »,

³ Sauf indication contraire, toutes les définitions et citations qui suivent proviennent du *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Ed. du CNRS, 1971.

⁴ Le mot est emprunté au latin *obscenitas* : indécence, obscénité.

« sexualité sans engagement », qui décrit les activités sexuelles qui sont pratiquées sans envisager de conséquences : ni reproductives, ni relationnelles, ni amoureuses. Le sociologue Pascal Baudry distingue ainsi la sexualité « relationnelle » de la sexualité pornographique⁵.

C'est un premier argument. Un autre peut jouer en faveur de cette qualification de « pornographique » : c'est l'obscénité de l'image, du regard. Et ces écrits font un usage significatif du registre scopique, comme je le démontrerai.

Cependant, ne perdons-nous pas, dans cette manière, écrite, d'exercer son imagination érotique, l'évidence de l'obscénité ? « Ce que la danse, la photographie, la peinture, le cinéma, nous offrent de la nudité, de son évidence (...), l'écriture nous l'enlève »⁶. Car, comme le remarque l'écrivain Pascal Quignard, « il y aussitôt deux corps chez celui qui se met à parler et qui devient langage : un corps sublime posé « orthographiquement » sur un corps obscène »⁷. Là où ça parle, là où ça écrit, ça jouit mais d'une manière qui réduit la corporéité, la jouissance corporelle, donc qui réduit l'obscénité.

L'érotisme convoquerait plus les mots, la pornographie convoquerait plus le regard. La spécificité d'un écrit qualifié de pornographique serait alors de « donner à voir par l'écriture », y « prévaudrait la vision du corps jouissant aux appétits toujours renouvelés »⁸.

L'obscénité nécessite le regard

La primauté du regard frappe d'emblée dans les écrits qui nous occupent. Une de leurs grandes caractéristiques, peut-être la seule qui leur est vraiment commune, est l'importance du registre scopique. Ces textes littéraires pornographiques sont mis en image, montés en pièce de théâtre, accompagnés de photographies. L'objet regard y est omniprésent.

Baise-moi, le texte de Virginie Despentes, deviendra un film éponyme. Les meurtres sanglants de ces deux héroïnes sont traités, du point de vue de l'écriture, sur un mode visuel et cinématographique qui préfigure déjà le scénario. Quelques extraits l'illustreront à suffisance :

« Elle tire une fois, à bras tendu (...) C'est moins spectacle qu'au cinéma. La tête qui explose, il tombe en arrière. N'importe comment, on dirait qui sait pas comment s'y prendre. C'est pas pareil qu'au cinéma »⁹. « Les yeux de la femme se refusent à croire ce qui lui arrive (...) Changement de tableau. Les yeux intacts surplombent un carnage de visage (...) Ouais, ben c'est comme quand le film était bon... »¹⁰. « Ça fait mauvais trucage, le sang en gerbe derrière (...) Putain, on a pas le sens de

⁵ Lors du colloque *Pornographie, société et langage*, organisé par MARZANO M. et LAUGIER S., Paris, CNRS, Institut de recherche sur les sociétés contemporaines, 18 juin 2002.

⁶ WILDER F., *Un provocant abandon*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 38-39.

⁷ QUIGNARD P., *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1994, p. 145.

⁸ VINCENT-BUFFAULT A., « Erotisme et pornographie au XVIII^e siècle : les dispositifs imaginaires du regard », *Connexions, Erotisme et transgressions dans les productions culturelles contemporaines*, 87, Paris, Eres, 2007, p. 102.

⁹ DESPENTES V., *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 2000, p. 72.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

la formule, on a pas la réplique au bon moment »¹¹. « En tombant, il renverse un panier plein de bonbons (...) Nadine se surprend à regretter que cette image ne passe pas au ralenti (...) Elle sait qu'elle a photographié la scène, et qu'elle pourra en profiter calmement plus tard. Des camaïeux de rouge, des attitudes grotesques »¹².

Finalement, le texte de Virginie Despentes, « [c]'est spectacle, merde, ça fait plaisir à voir »¹³.

Catherine Millet fait également beaucoup référence aux images dans son ouvrage, *La vie sexuelle de Catherine M.* Elle indique au cours d'une interview qu'une des choses que le livre lui a apprises est à quel point les images ont de l'influence sur sa libido¹⁴ : « Les images ont un rôle tellement dominant dans ma vie, alors que l'œil me guide plus que tout autre organe, dans l'acte sexuel, au contraire, je m'aveugle »¹⁵. Son texte sera monté en pièce de théâtre au théâtre Fontaine à Paris en novembre 2003. Un ouvrage intitulé *Légendes de Catherine M.* de Jacques Henric, son compagnon, paraît quasiment en même temps que *La vie sexuelle de Catherine M.* et contient un choix de photographies, de préférence nue, de la romancière¹⁶.

Catherine Breillat est cinéaste. Son livre *Pornocratie* deviendra le film *Anatomie de l'enfer*, sorti sur les écrans en janvier 2004. Dans *Pornocratie*, Catherine Breillat raconte la rencontre d'une femme qui paye un homme pour qu'il la regarde : « Approchez-vous pour voir, [dit la femme] c'est pour cela que je vous paye »¹⁷. Catherine Breillat écrit que ce « désir de montrer ce qui est caché est le premier principe répugnant de la culpabilité des femmes, leur indignité première »¹⁸. L'homme, dans son récit, devient une sorte de regard-instrument à la disposition de la femme qui veut se montrer dans ce qui serait toute son horreur.

Toujours à propos de regard, il est intrigant de noter que *Pornocratie* de Catherine Breillat est une réécriture de *La maladie de la mort* de Marguerite Duras. Dans ce bref récit, édité en 1982, Marguerite Duras contait la rencontre d'un homme qui paye une femme pour pouvoir la regarder¹⁹. Édité vingt ans plus tard, le récit plus long de Catherine Breillat conte à l'inverse la rencontre d'une femme qui paye un homme pour qu'il la regarde. L'enjeu de la rencontre, dans les deux romans, est extrêmement modifié par cette inversion de qui paye qui, pour regarder qui : l'auteure a réécrit cette rencontre en modifiant un des paramètres essentiels de ce face à face. C'est la femme qui paye dans *Pornocratie*, car

« [le] seul remède serait le regard d'un homme honnête et scrutateur qui n'aurait pas peur de dire la vérité de ce qu'il voit. La vérité épouvantable aux hommes (...)

¹¹ *Ibid.*, p. 120-121.

¹² *Ibid.*, p. 159-160.

¹³ *Ibid.*, p. 152. Quant à Ovidie, elle ne s'est pas contentée d'écrire *Porno Manifesto*, elle est elle-même actrice et réalisatrice de films pornographiques.

¹⁴ WILDER F., *Un provocant abandon*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 55.

¹⁵ MILLET C., *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, France Loisirs, 2002, p. 153.

¹⁶ HENRIC J., *Légendes de Catherine M.*, Paris, Denoël, 2001.

¹⁷ BREILLAT C., *Pornocratie*, Paris, Denoël, 2001, p. 60.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ DURAS M., *La maladie de la mort*, Paris, Ed. de Minuit, 1982.

Parce que vous qui n'aimez pas les femmes, vous pouvez justement me regarder. Je veux dire avec impartialité

– de quoi s'agit-il ?

– de cela.

Me regarder par là où je ne suis pas regardable »²⁰.

Pour Catherine Breillat, c'est du regard des hommes qu'est constituée l'obscénité des femmes. En cela elle se rapproche des féministes « anti-porno », ce qui est un paradoxe pour cette artiste qui revendique les mêmes droits d'expression pour les femmes que pour les hommes.

Dans ces écrits comme dans d'autres expériences artistiques, « les corps de la femme sont racontés par les femmes pour la renvoyer comme expérience spéculaire qui transforme le regard »²¹.

Cette idée d'une expérience spéculaire, cette volonté de « tout montrer » de la jouissance féminine, du corps de la femme, nous évoquent les performances d'Annie Sprinkle (Ellen Steinberg), artiste américaine, ancienne prostituée et actrice de films pornos, grande pionnière du féminisme pro-sexe qui, dans les années 1990, proposait aux spectateurs de regarder à l'intérieur de son vagin à l'aide d'un spéculum et d'une lampe de poche. Ce faisant, aux yeux de certaines féministes américaines proches du mouvement *queer*, elle se réappropriait tout. C'était un phénomène de re-signification, un phénomène de déplacement. Elle décontextualisait et c'était là toute la différence entre sa performance et les films pornographiques. Elle conférait une autre valeur à la pornographie en en démontant les mécanismes. Dans la mesure où il n'existe, pour le mouvement *queer*, que des fictions, que des productions de vérité, à propos de la sexualité comme à propos du genre, A. Sprinkle était productrice d'une autre vérité, d'un autre discours. Elle modifiait le regard porté sur le corps de la femme.

Par une suite d'association d'idées – règle *princeps* de la psychanalyse – les performances d'Annie Sprinkle évoquées par le registre scopique et le régime de visibilité de ces écrits pornographiques, évoquent en retour ces écrits féminins que nous analysons.

La démonstration écrite d'une performance

La performance de Catherine Millet, ou plus exactement du personnage de Catherine Millet, est une totale disponibilité du corps et de l'esprit. Cette disponibilité est « indispensable pour surpasser les limites imposées par les circonstances, le nombre des partenaires, leurs qualités physiques et morales, et [même pour dépasser] son propre dégoût et arriver à ce que l'auteur appelle « baiser par delà toute répugnance » »²². Dans sa pratique sexuelle, l'héroïne de Catherine Millet est fière de pouvoir vérifier « que la taille ne constitue pas un obstacle. Le nombre non plus n'en est pas un »²³. Dans ce contexte de performance, « on peut comprendre pourquoi les témoignages de

²⁰ BREILLAT C., *op. cit.*, p. 26-28.

²¹ WATTEAU D., « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls », *Savoirs et clinique*, 7, *Art et psychanalyse*, Paris, Editions Erès, octobre 2006, p. 37.

²² RADOILSKA L., « La sexualité à mi-chemin entre l'intimité et le grand public », *Cités* n° 15, *Politiques de la pornographie*, Paris, PUF, 2003, p. 41.

²³ MILLET C., *op. cit.*, p. 32.

l'extrême contentement des partenaires, pour la plupart d'ailleurs anonymes, jouent un rôle si important dans le récit de C. Millet. Ces témoignages ont incontestablement le statut de preuve, mais aussi celui de récompense, du fait qu'une maîtrise de son propre corps a été effectivement atteinte »²⁴.

Ainsi de ce jugement d'un ami que Catherine Millet cite avec orgueil : « Catherine, dont la tranquillité et la maniabilité en toutes circonstances sont dignes des plus grands éloges »²⁵.

La psychanalyste Françoise Wilder note que le livre de Catherine Millet est rédigé avec une abondance de verbes d'action, l'agent et l'action sont toujours identifiables. Le livre est comme le montage d'une exposition, une monstration. Les sensations de son corps sont décrites comme des espaces, des tableaux. Son corps se déplie. L'amour physique est associé à une conquête de l'espace.

Cette performance, dans le fond (la totale disponibilité du corps) et dans la forme (la description écrite, sans tabou ni mystère, comme une démonstration spatiale), s'adresse aux lecteurs dans une volonté de Catherine Millet de démystifier la sexualité. Son projet était de « dire la vérité de tout ça ». Elle en avait assez d'entendre les puritains et les hédonistes. Elle est ravie d'avoir démystifié la sexualité féminine : « à deux ou trois reprises, j'ai vu, dans des journaux où Sollers était amené à évoquer mon livre, qu'il disait, sous une forme ou une autre : « Eh bien oui, le livre de Catherine Millet devrait apparemment nous éclairer sur ce qu'on a appelé le continent noir de la sexualité féminine et finalement on s'aperçoit que ce continent noir, ce n'est pas aussi extraordinaire que ça, qu'il n'y a pas grand chose à découvrir... », je me suis dit qu'il avait compris qu'en effet il n'y a pas, devant nous, de mystère à découvrir »²⁶.

Pour le personnage de Nelly Arcan dans *Putain*, la prostitution est synonyme de « l'exigence d'être ce qui est attendu par l'autre... ». Chaque fois que le corps se met en mouvement, c'est qu'un autre l'a ordonné. Elle décrit ainsi les femmes comme « l'inertie et la faiblesse, toute cette souplesse qui sent la nausée... »²⁷. Cette disponibilité peut s'inverser en son contraire et la femme se révéler indifférente parce que si bien repliée mentalement au fond d'elle-même qu'elle commande son corps comme un marionnettiste commanderait sa marionnette²⁸.

Pour Catherine Breillat, la performance serait la totale disponibilité du corps au regard : il faut tout montrer de l'horreur de la femme : « la chair est corrompue, il faut l'ouvrir, la rompre, la faire saigner ». ²⁹ Il faut montrer l'intérieur de l'horreur, que tout soit à nu, visible.

Une performance serait donc visée dans ces mises en scène littéraires d'une sexualité répétitive, d'une sexualité commandée par l'autre où la totale disponibilité du corps prime, d'une sexualité sans voile ni semblant où le régime de visibilité doit être à son maximum. De quelle performance s'agirait-il ?

²⁴ RADOILSKA L., *op. cit.*, p. 41

²⁵ MILLET C., *op. cit.*, p. 42.

²⁶ WILDER F., *op. cit.*, p. 62-63.

²⁷ ARCAN N., *Putain*, Paris, Seuil, Points, 2001, p. 15, 17, 20, 58 et 129.

²⁸ MILLET C., *op. cit.*, p. 190.

²⁹ BREILLAT C., *op. cit.*, p. 43.

Une performance de genre, un acte de langage performatif

Le terme de performance est utilisé par des mouvements homosexuels, transsexuels, etc. pour désigner des actions dans lesquelles le genre est envisagé comme une performance et l'identité considérée comme performative. Cette notion d'identité performative s'adosse à la théorie des actes de langage développée par le philosophe anglais John Austin, qui est à l'origine de la distinction entre actes de langage constatatifs et actes de langage performatifs.

John Austin³⁰ distingue dans un énoncé l'aspect locutionnaire (c'est-à-dire le contenu de l'énoncé, ce qui est dit ou représenté), l'aspect perlocutionnaire (c'est-à-dire les conséquences, aléatoires, de l'action réalisée par l'énoncé) et l'aspect illocutionnaire (c'est-à-dire l'action réalisée par l'énoncé, l'aspect « actif » du discours, la logique de l'acte avec ses conséquences logiques, nécessaires). Les actes de langage constatatifs sont différenciés des actes de langage performatifs. Les premiers décrivent une situation donnée ou un événement qui peuvent être vérifiés dans la réalité et être qualifiés de vrai ou de faux. Par exemple : « demain c'est Noël » et c'est... faux (avec un peu de chance vous ne lirez pas cet article la veille de Noël). Les performatifs sont des énoncés avec « effet de loi », ce sont des énoncés exercitifs. Les performatifs sont ces actes de langage qui produisent l'événement auxquels ils se réfèrent et qui ne sont ni vrais ni faux mais réussis ou ratés. L'énoncé « je vous déclare mari et femme » par exemple, s'il est proféré par les personnes autorisées dans le contexte approprié, effectue dans la réalité la relation qu'il nomme. Un autre exemple nous est donné par les travaux du psychanalyste américain Robert J. Stoller. L'annonce du sexe par les médecins y est considérée comme performative : dès l'annonce du sexe de l'enfant (déjà né ou à naître), les parents adopteront un comportement spécifique, ils élèveront l'enfant en fonction du sexe d'assignation, en fonction de cette annonce du sexe. Les actes performatifs sont donc des formes de paroles d'autorité où le pouvoir opère à travers le discours. Ils peuvent être des affirmations, des promesses, des ordres, des insultes...

La transformation du mot *queer* est révélatrice de cette théorie des énoncés comme actes de langage. *Queer*, en anglais : pédé, pédale, étrange, bizarre, toqué, timbré, était une injure qu'on pouvait adresser aux gays et aux lesbiennes, et c'est devenu le vocable par lequel ils se désignent eux-mêmes. Le mouvement nommé *queer* s'est donné pour objectifs de critiquer la primauté de l'hétérosexualité, de critiquer les processus de construction identitaire autour des questions sexuelles, de refuser la concordance genre/sexe. Ce mouvement *queer* revendique non pas deux mais trois sexes : être une femme, un homme, ou même ni l'un ni l'autre³¹ puisque ces réalités

³⁰ AUSTIN J. L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1991.

³¹ Cette idée de l'existence de plus de deux sexes trouve, pour exemple, une illustration en Thaïlande où des personnes que l'on nomme *kathoe*y (nom issu de la langue khmère qui semble difficilement traduisible) sont considérées comme des personnes d'un troisième sexe. Ces personnes auraient la possibilité d'inscrire sur leur papier d'identité deux identités : l'une masculine, l'une féminine. Petite anecdote : une équipe de volley-ball uniquement composée de *kathoe*y et d'homosexuels a gagné le championnat national en 1996 mais s'est vue interdite de championnat international de peur de nuire à l'image de la Thaïlande. Une autre illustration pourrait être les « A », les « asexués » auxquels *Le Monde 2* consacre une enquête (*Le Monde 2*,

seraient avant tout produites par la faculté du sujet à se désigner lui-même comme tel dans une sorte de déclaration auto-réalisatrice. Par cet acte, qui peut être qualifié de « performance », l'individu est susceptible de s'approprier librement les signes qui jusque-là le définissaient passivement ou le discriminaient. Une représentante du mouvement *Queer* en France, Marie-Hélène Bourcier³² interpelle : « Ce sont eux – les homosexuels, les bisexuels, les transsexuels, bref tous les *queer* – qui sont les experts de ce qu'ils sont. Qui peut, mieux qu'eux, dire ce qu'ils vivent ? ». « La possibilité même du travestissement constituerait la preuve que le genre n'est que fiction ou performance (au sens théâtral et linguistique du terme) »³³. Elle parle ainsi de « fiction hétérosexuelle ».

Dans cette perspective, le genre ne serait donc qu'une fiction ou une performance. Il n'y aurait que des représentations, que des productions de « régimes de visibilité ».

Etre homme ou être femme serait une performance culturelle, artistique, psychologique voire médicale dans le cas des opérations transsexuelles. C'est dans une performance, à travers une performance, que l'on pourrait se dire femme ou homme, que l'on pourrait s'assigner une position, un rôle sexué. Aussi, depuis le *Body Art* des années soixante, des artistes jouent sur les représentations, les stratégies de l'apparence, les images, pour se désigner, pour se signifier. Ainsi d'Annie Sprinkle, déjà citée, qui appelle ses performances « le *Porn Body Art*, un art corporel pornographique »³⁴ et qui produit à partir des signifiants du porno, une autre vérité, un autre discours sur le corps et sur l'identité féminine. Des femmes, des militantes « pro-sexe », des artistes contemporaines s'emparent de ces formes de représentations pornographiques du sexe.

Ces expressions, ces représentations de la sexualité par des femmes, bousculent les féministes qui interprètent différemment l'expression pornographique de la sexualité.

Les féministes et les actes performatifs pornographiques

Les « pro-sexe »

Un courant constitué aux Etats-Unis par la philosophe Judith Butler, les mouvements gays et lesbiens, les mouvements bisexuels, et plus généralement les représentants du mouvement *queer*, défend la liberté d'expression et est favorable à une pornographie et à un érotisme féminins. Cette prise de position recouvre d'autres thèmes de débat : aux Etats-Unis comme en France, la bataille s'est engagée en même temps sur les terrains de la pornographie, de la prostitution et de la reconnaissance de la notion juridique de harcèlement.

74, édition du 16 juillet 2005). Les « A » luttent pour la reconnaissance d'une, non pas troisième, mais quatrième identité sexuelle à côté des homosexuels, hétérosexuels et bisexuels. Dans ce cas, c'est la pratique sexuelle, ici la non-pratique, qui permettrait de définir l'identité sexuelle.

³² M.-H. Bourcier est maître de conférences en sociologie à la faculté de Lille. Elle a dirigé l'ouvrage *Queer Zone, politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.

³³ *Ibid.*, p. 166.

³⁴ WATTEAU D., *op. cit.*, p. 25.

Pour Judith Butler, le discours pornographique n'est pas illocutoire, ce sont les effets perlocutoires (c'est-à-dire les conséquences aléatoires de l'action réalisée par l'énoncé) de la pornographie qui dégradent les femmes, et ces effets dépendent des réponses des interlocuteurs. Elle affirme le caractère ambigu de tout discours, la relativité du contexte qui fait qu'un même mot peut être insultant dans un contexte et érotique dans un autre.

Pour elle, il est préférable de jouer sur les retournements possibles et les réappropriations positives. Elle essaie, à partir de la théorie des actes de langage, de construire une politique du performatif³⁵ qui table avec optimisme sur la puissance d'agir polyvoque du langage, sur ce que nous pouvons inventer avec les mots, sans demander la garantie de l'État, qui risque toujours de figer ce que l'on peut dire et ce que l'on peut faire. Dans cette perspective, la transformation du mot *queer*, que nous avons évoquée, est révélatrice. Le courant *queer* en reprenant par dérision cette appellation à son compte, se réapproprie cet énoncé performatif. C'est aussi cette dimension performative qui est présente dans l'idée de *gay pride* : je suis *gay*, d'accord, mais je remplace la honte par la *pride*, la fierté. Cette fierté, cette visibilité s'affirment dans et par La Marche des fiertés lesbiennes, gay et trans qui a lieu en France en juin de chaque année depuis 1995.

En France, toujours à propos de la pornographie, Marie-Hélène Bourcier estime que quand on articule la conception de la pornographie sur la révélation, le montré, le caché, le dévoilement, on essaie de faire croire qu'il existe une vérité et qu'on la révèle. Ce serait l'idée qu'il y a d'un côté la réalité, et de l'autre la représentation. Or, pour elle, il n'y a que des représentations, que des productions de « régimes de visibilité ». Le discours pornographique n'est rien d'autre qu'un discours de vérité sur le sexe : c'est-à-dire une mise en scène contrôlée du corps féminin, où celui-ci est découpé et construit pour un regard masculin. Mais la pornographie n'est pas condamnée à être nécessairement cette pornographie dominante assenée depuis plusieurs siècles. Une post-pornographie peut accompagner une post-modernité, ce serait l'enjeu de l'émergence d'une pornographie féminine voire féministe, comme *Baise-moi*, le film de Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi, en serait l'exemple.

Film dont Catherine Breillat prendra la défense en évoquant la liberté d'expression et de pensée. Le 22 juillet 2000, *Le Monde* publie le point de vue de la cinéaste hostile à l'interdiction du film *Baise-moi*. Il ne s'agit pas « d'enrôler le film au service de la lutte féministe, mais de revendiquer à cette occasion la légitimité de l'érotisme et/ou de la pornographie au cinéma en tant que participant, plus généralement, de la « liberté de pensée » ». Catherine Breillat estime que « le cinéma désire ne plus se priver du droit à la représentation physique de la sexualité, comme d'un aspect somme toute commun de la condition humaine »³⁶.

La pornographie est l'un des modes d'expression, l'une des représentations de la sexualité. A ce titre, elle est un discours, une fiction, un énoncé performatif, dont chacun/chacune peut s'emparer pour se l'approprier, le détourner, le faire sien.

³⁵ BUTLER J., *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Amsterdam, 2004.

³⁶ HEINICH N., « Les contradictions actuelles du féminisme », *Esprit*, 273, *L'un et l'autre sexe*, mars-avril 2001, p. 209.

Les « anti-porno »

J'ai nommé « anti-pornos » un courant antagoniste au courant « pro-sexe ». Ces groupes féministes qui sont devenus d'importantes organisations nationales aux Etats-Unis³⁷ militent pour l'interdiction de la pornographie. En dénonçant les scènes de dominations sexuelles de la pornographie, elles ont plus généralement affirmé que l'hétérosexualité était construite sur le modèle de la domination et de la violence des hommes sur les femmes.

Le débat s'installe sur le terrain juridique car, dans leurs luttes pour interdire la pornographie, ces féministes se sont heurtées au fameux Premier Amendement de la Constitution des Etats-Unis qui garantit la liberté d'expression.

Pour contourner cet obstacle, elles ont trouvé deux solutions.

- La première solution consiste à limiter la liberté d'expression parce que ce n'est pas une vraie liberté. Ainsi, pour la féministe Andrea Dworkin³⁸, seuls les hommes sont libres puisqu'ils dominent. De sorte que la liberté d'expression n'est alors qu'un instrument de pouvoir permettant aux hommes de faire ce qu'ils veulent aux femmes.
- La seconde solution, et nous allons retrouver ici la théorie des actes de langage, consiste à dire que la pornographie ne relève pas seulement de l'expression mais est aussi une action. Pour la juriste Catharine MacKinnon³⁹, la pornographie est un acte discriminatoire et non un simple discours. « La pornographie est en fait un acte de langage déclaratif et directif en même temps qui aurait le pouvoir en lui-même (c'est-à-dire le but et la force illocutionnaires) non seulement de définir mais de produire réellement l'identité de la femme comme être inférieure, soumise aux désirs des hommes »⁴⁰. Dire c'est faire. Catharine MacKinnon affirme que les images pornographiques agissent directement sur les personnes qui les consomment, qu'elles affectent leur construction de genre de manière à produire et à reproduire domination et soumission, dans une société où les hommes sont dominants et les femmes soumises. Elle dénonce le pouvoir performatif de l'expression pornographique : la pornographie n'est pas seulement une représentation ou un discours, c'est un acte et un acte qui porte atteinte aux femmes. La pornographie est « la réalité sexuelle » elle-même et cette réalité est conditionnée par la domination des femmes par les hommes.

Ce type de position peut avoir pour conséquence inattendue de défendre la « pornographie » quand celle-ci sert les femmes...

Ainsi, en France, en juillet 2000, Florence Montreynaud, fondatrice du collectif féministe *Les chiennes de garde*, « appelle à manifester contre l'interdiction de

³⁷ WAP (pour *Women Against Pornography*) et WAVPAM (pour *Women Against Violence in Pornography and Media*).

³⁸ DWORKIN A., *Pornography : Men Possessing Women*, New York, E.P. Dutton, 1979.

³⁹ MCKINNON C., « Not a Moral Issue ? », in *Feminism and Pornography*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

⁴⁰ CHABROL C., « La pornographie est-elle soluble dans le discours féministe grâce à la théorie des actes de langage ? », *Connexions*, 87, *Erotisme et transgressions dans les productions culturelles contemporaines*, Paris, Eres, 2007, p. 82-83.

diffusion en salles du film *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi. [Son] appel est lancé non pas au nom de la liberté d'expression ou du refus de la censure en général [comme c'était le cas pour Catherine Breillat], mais sur la base d'un soutien spécifique à ce film, qualifié de « féministe », avec des « scènes de sexualité crue mais sans gratuité ni complaisance comme dans la pornographie », et que Florence Montreynaud a perçu comme une « revanche de femmes dans un système machiste qui utilise la sexualité pour humilier et blesser »⁴¹.

Ainsi, l'idée d'une « pornographie féminine » serait une aporie : une représentation pornographique ne pourrait être que masculine.

Cette position suppose que la sexualité se définit dans et par un rapport de domination. Pour les féministes anti-pornographie, l'homme serait défini par sa position dominante dans la sexualité et la femme par sa position dominée. Ce serait donc la domination qui produit le genre. Il ne s'agit pas seulement de la sexualité, mais du genre, de la masculinité et de la féminité, dont les définitions reposeraient entièrement sur la domination.

Pour Catharine McKinnon, les hommes ont le pouvoir, les femmes ne l'ont pas. En faisant alliance avec Andrea Dworkin, McKinnon en est venue à décrire les hommes comme étant invariablement en position dominante, comme ayant la domination pour seul objectif, et la domination pour seul objet de leur désir sexuel. En envisageant la sexualité féminine « comme un champ de bataille ravagée par la domination masculine [... les féministes radicales] appellent les femmes à réinventer la sexualité selon leurs corps et leurs désirs. Ce faisant, elles adoptent parfois la vision rousseauiste d'une bonne nature sexuelle infantile, présente également dans les discours masculins. L'enfant, la petite fille, dont la sexualité polymorphe n'est ni génitale, ni orientée sexuellement, pourrait montrer la voie à suivre, la voie à retrouver »⁴².

La femme prendrait ainsi peu à peu le statut de l'enfant : un enfant polymorphe « innocent », et non « pervers » comme le définissait Sigmund Freud.

Une conclusion psychanalytique

Après avoir considéré les interprétations féministes de la pornographie, envisageons quelle lecture psychanalytique nous pourrions faire de ces écrits.

Ces récits décrivent des performances sexuelles comme des rituels obsessionnels dans des mises en scène répétitives. S'agit-il de démystifier la sexualité féminine ? S'agit-il d'affirmer un genre féminin ? De proclamer une identification sexuelle ? S'agit-il de vérifier le fonctionnement de la libido ? De tester l'efficacité du fantasme ? De démonter ou remonter la fiction d'un rapport sexuel qui appairerait un sexe à l'autre ?

Considérer le genre comme une performance est certes une façon de pointer les puissantes capacités de transformisme du moi, mais cela limite le genre à des identifications, soit à des images, des images porteuses de sens. D'où l'importance accordée à la visibilité, au registre scopique, et la reprise de ces thèmes de l'identité

⁴¹ HEINICH N., *op. cit.*, p. 208.

⁴² CHAPERON S., « Contester normes et savoirs sur la sexualité », in *Le siècle des féminismes*, Paris, Les Ed. de l'Atelier/Ed. ouvrières, 2004, p. 343.

performative et de l'exhibition de jouissance par des artistes « du visible » : des peintres, des performers, des cinéastes ou vidéastes⁴³. La revue *Art-Press* a publié en mai 2004 un hors-série intitulé « *X-elles* », qui témoigne du phénomène⁴⁴ : « Tout montrer, tout voir, est devenu un métier – une mode dans l'art contemporain. Les femmes s'emparent de leur image par le regard pornographique et par l'effraction »⁴⁵.

Nous passerions d'une culture de la transgression de l'interdit de jouissance au défi de réussir sa jouissance et de « performer » son genre, de montrer et démontrer son identité sexuelle. « Tant d'écrivains ont fait blason de la profanation, de la transgression dans les écrits de la jouissance. Aujourd'hui, l'interdit généralisé ne dit plus rien de singulier »⁴⁶. Quel serait le propos singulier de nos romancières ? Ces écrits pornographiques féminins ne seraient-ils pas le témoignage qu'il s'agit désormais pour chacun d'aborder l'autre sexe en s'autorisant de lui-même⁴⁷, c'est-à-dire en ne s'autorisant que de lui-même ? Ce serait l'enjeu de pouvoir en cause.

La pornographie illustrerait cette « révolution culturelle et sociale », ce renversement de l'ordre symbolique, en se situant du côté de la négation, du dépassement de l'interdit, et non plus du côté de la transgression, et en proposant des performances sexuelles où la visibilité est primordiale.

Il existerait ainsi une déstabilisation de l'ordre symbolique fondé sur le fantasme de complémentarité des sexes, c'est-à-dire sur le fantasme de l'existence de deux sexes se complétant. La toute-puissance imaginaire du phallus, qui réglait ce fantasme, serait remise en cause.

Pour la psychanalyse, cette remise en cause du semblant phallique, couplée à une levée de l'interdit de jouissance, favorise de nouvelles confrontations non pas à un interdit mais à un impossible : « l'inexistence d'une loi universelle qui apparierait l'homme et la femme : il n'y a pas d'écriture du rapport sexuel »⁴⁸. Le rapport sexuel est impossible : il est impossible que « s'écrive, pour l'être humain, un rapport d'harmonie ou de proportion entre les sexes qui soit comme l'instinct animal ou une loi scientifique d'attraction des sexes et qui permette à chacun de se fonder comme homme ou femme grâce à ce rapport »⁴⁹.

Écriture coléreuse, revendicatrice, meurtrière, ou lisse et neutre, toutes les manières seraient convoquées par nos romancières pour écrire ce qui ne s'écrit pas. Elles donneraient à lire cette « rage impuissante devant l'impossibilité du rapport sexuel »⁵⁰.

En effet l'interdit voilait un impossible, de structure, au cœur des jouissances : leur non-congruence, leur non-complémentarité. Les jouissances ne font pas « rapport ». L'interdit voilait le non-rapport sexuel. La levée de cet interdit, la proximité probable

⁴³ WATTEAU D., *op. cit.*

⁴⁴ « *X-elles*, le sexe par les femmes », *Hors-série Art Press*, mai 2004.

⁴⁵ WATTEAU D., *op. cit.*, p. 27.

⁴⁶ WILDER F., *op. cit.*, p. 161.

⁴⁷ L'expression est de la psychanalyste G. Chaboudez.

⁴⁸ MOREL G., *Ambiguïtés sexuelles. Sexuation et psychose*, Paris, Anthropos, 2000, p. 30.

⁴⁹ MOREL, G., *La loi de la mère. Essai sur le sinthome sexuel*, Paris, Economica-Anthropos, 2008, p. 53.

⁵⁰ ANDRÉ S., *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, Points Essais, 1995, p. 234.

de ces romancières avec un réel de jouissance, les exposerait dans un face-à-face avec l'impossible. D'où ces tentatives pour faire exister de nouveaux semblants, de nouvelles fictions, ou pour faire revivre le semblant phallique, à travers des créations, des écritures, des performances. La promotion d'un registre scopique et la volonté de performance tenteraient – via une sur-réalité de l'imaginaire – de définir des identités sexuelles tout en voilant l'impossible du rapport sexuel et la non-congruence des jouissances.

Catherine Breillat, Catherine Millet, Nelly Arcan ou Virginie Despentes, dans l'horreur, la complaisance ou la fureur, seraient-elles les auteurs parodiques d'une fonction phallique dont elles auraient la nostalgie⁵¹ ? Elles joueraient « dans l'humour et le désespoir des fictions de rédemption identitaire »⁵².

Ces romancières, dont les écrits sont teintés d'une mélancolie du semblant phallique, seraient confrontées à un deuil impossible. Elles tenteraient de « remonter » la parodie sexuelle démolie. Après avoir démonté la parodie sexuelle dans les années soixante, à la façon d'Annie Sprinkle, les récentes expressions pornographiques de la sexualité auraient pour fonction de ranimer cette parodie sexuelle.

Cependant, l'efficace de la littérature pornographique féminine, attestée par sa réception passionnée par le(s) public(s), serait qu'elle fait entendre, au-delà du plaisir, au-delà des images, au-delà des identifications et des performances, au-delà de l'imaginaire donc, la voix d'une jouissance c'est-à-dire d'un réel du corps.

⁵¹ Voir LALVÉE B. lors de l'Atelier *Evolutions dans l'amour* du 2^e Congrès d'Espace analytique, Paris, 5-7 mars 2004.

⁵² WATTEAU D., *op. cit.*, p. 33.

La mise en scène des relations homme/femme dans le carnaval martiniquais : les cadres sociaux de la censure

Patrick BRUNETEAUX et Véronique ROCHAIS

Le carnaval est traditionnellement associé à l'idée d'une mise entre parenthèse des normes établies¹. Cependant, à l'opposé des carnivals européens, plus centrés sur la parade de personnages imaginaires, ceux de la Caraïbe ou de l'Amérique du Sud accentuent beaucoup plus l'affichage des corps dénudés, voire promeuvent partiellement certaines expressions d'une obscénité burlesque². Si le carnaval ne se réduit jamais à la « liberté sexuelle », il intègre aussi cette dimension transgressive, le plus souvent sous l'aspect de l'inversion sexuelle³. De fait, la question des limites du cadre transgressif se pose. Jusqu'où est-il possible d'aller, dans un milieu donné, dans l'étalage public d'une sexualité tabou confinée au royaume de la bulle privée ? Comment les acteurs du carnaval composent-ils avec les nécessités d'un ordre social qui se rappelle toujours dans ses manifestations, même les plus attentatoires aux normes établies ? Entre la licéité du désordre toléré et les censures que le groupe s'impose lors du rituel partagé de la transgression, comment penser la genèse et les différenciations des cadres de l'obscénité « pornographique » légitime ?

En s'appuyant sur l'observation du carnaval martiniquais, il est possible de postuler l'existence de « cadres du désordre acceptable ». Loin d'être un désordre

¹ BAROJA J., *Le carnaval*, Paris, Gallimard, 1979, p. 417 ; FEUILLET M., *Le carnaval*, Paris, Cerf Edition, 1991, p. 124 ; PEREIRA DE QUEIROZ M. I., *Carnaval brésilien. Le vécu et le mythe*, Gallimard, 1992, p. 244.

² Mais le thème de l'inversion sexuelle est peu présent dans la littérature sur le carnaval. Citons l'article récent de ROLLE W., « Petites notes sur les travestis du carnaval martiniquais », in *Le carnaval. Sources, tradition, modernité, Les Cahiers du Patrimoine*, Conseil régional de Martinique, décembre 2007, p. 149-155.

³ AGIER M., *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Paris, Editions Parenthèses, 2000, p. 253.

sans normes, ce type de festivité rituelle obéit à un ensemble de règles qui a pour effet de limiter la part des censures externes. Autrement dit, recourir au concept de cadrage revient à parler d'auto-censures plus que de censures, d'autocontraintes plus que d'interventions policières ou plus généralement de règles politiques, de formes maîtrisées de la transgression reconnue davantage que de défoulements chaotiques imposant une intervention externe.

En premier lieu, on montrera que la transgression sexuelle existe bien dans le carnaval martiniquais, dans une tension entre un registre assez conventionnel de l'exhibition sexuelle carnavalesque (ambivalence des hommes déguisés en travestis *makoumè*) et les formes résiduelles dénoncées comme pornographiques.

En second lieu, on montrera que ces dimensions transgressives sont relativement contrôlées par les principaux organisateurs et acteurs (la police sociale des responsables des groupes à pied et l'auto-censure des carnavaliers isolés) au point qu'il est possible de parler d'une dénonciation résiduelle de l'obscénité pornographique résiduelle (formes provocatrices qui font débat) : c'est dans la mesure où le cadrage conventionnel et les auto-censures sont relativement fortes que les jugements sociaux eux-mêmes minimisent la portée « provocatrice » d'un carnaval reconnu néanmoins porteur de « marges » encore trop « pornographiques ».

De l'inversion sexuelle conformiste des travestis *makoumè* aux expressions obscènes de la sexualité

Si la période carnavalesque débute dès l'Épiphanie pour prendre fin le mercredi des Cendres, les temps forts durent essentiellement quatre jours : du dimanche gras au mercredi des Cendres. Le carnaval est toujours porteur de thématiques définies mais variables selon les jours gras : le lundi gras est consacré aux mariages burlesques, le mardi gras, aux diables rouges et le mercredi des cendres, aux couleurs noir et blanc, jour d'incinération de Vaval⁴, entouré de diablesses qui pleurent sa mort. Au cœur de ces grands thèmes, une variation de figures va être mise en scène. Vont défiler des groupes à pied de danseurs et danseuses costumés, des orchestres de musiciens, ainsi que des personnages symboliques comme la Marianne lapofig, la Karolin zandoli, la diablesse, le nègre gros sirop. Tous ces personnages sont intégrés aux groupes à pied. Seules les figures de l'obscénité sexuelle procèdent de l'initiative individuelle, que ce soient les « malpropres » qui associent déjections et sexualité ou le spectre des travestis dits *makoumè*, hommes déguisés en femmes. Ces derniers sont ostensiblement présents tout au long de la période carnavalesque et se rapprochent d'une théâtralité de la rue.

Le déguisement sexuel des hommes qui a exclusivement lieu lors de la parenthèse carnavalesque de janvier et février, entre l'Épiphanie et le Carême, ne peut se comprendre sans être relié au passé esclavagiste dans la lignée duquel il s'enracine. Il s'inscrit dans une continuité socio-historique marquée par une période coloniale de quatre siècles qui a fortement défini la nature des relations inégalitaires entre les

⁴ Grand mannequin, roi du carnaval, symbolisant une personnalité de l'année ou un événement. En 2006, Vaval symbolisait un colon écrasant la loi de la honte sur le rôle positif de la colonisation. Durant les jours gras, le Vaval est promené sur un char dans tout Fort-de-France.

« Blancs » et les « Noirs »⁵ comme, chez les « Noirs », entre les hommes et les femmes⁶. La séparation raciale entre le carnaval des Blancs colons et le carnaval créole, au début du siècle, a permis l'affirmation de cette identité sexuée fragmentée à l'intérieur du carnaval devenu, à partir des années 1940, un carnaval uniquement « noir ». Tandis que, de manière générale et y compris en Caraïbe, les carnivals « blancs » imposent des personnages neutralisés⁷, les carnivals « noirs » ou créoles (métissés) sont souvent l'occasion d'une expression sociale d'une domination refusée. Tout se passe comme si le carnaval caribéen représentait, beaucoup plus qu'aucun autre carnaval européen, un double du réel où se jouaient les conflits, les contradictions ou les souffrances sociales. L'inversion sexuelle, si fréquente dans ce type de rituel⁸, s'adosse à ce « passé qui ne passe pas », le carnaval mettant en scène des règlements de compte entre hommes et femmes sans que l'on puisse vraiment savoir s'il est possible d'y trouver une « fonction thérapeutique ». Si, à la Martinique, la scène carnavalesque « conventionnelle » est occupée de manière équitable entre les carnavaliers hommes et femmes, en revanche, les démonstrations sexuelles carnavalesques sont exclusivement interprétées par les hommes. Si affirmation identitaire⁹ il y a, elle ne saurait être pensée sans voir que, au delà de la célébration ludique, folklorique ou politique du « peuple » anciennement opprimé, il existe aussi une monopolisation « machiste » du rituel. Autrement dit, l'inversion sexuelle constitue autant une manière pour les hommes de prendre possession de leur masculinité bafouée¹⁰ que de revendiquer

⁵ OUDIN-BASTIDE C., *Travail, capitalisme et société esclavagiste*, Paris, La Découverte, 2005.

⁶ L'interdiction pour l'esclave noir d'être le père d'un enfant (article 12 du Code noir, voir SALA-MOLINS L., *Le code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987, p. 292), le viol régulier de la femme noire par le colon blanc (*béké*) et l'interdiction de la sexualité pour les hommes noirs ou, à tout le moins, la sexualité fugace ou commandée par le maître ont engendré une structure des relations sociales marquée par la nette séparation des hommes et des femmes d'une part et, d'autre part, l'éloignement permanent de l'homme lorsque la femme devient une mère. Voir ANDRÉ J., *L'inceste focal dans la famille noire antillaise*, Paris, PUF, 1987, p. 396. De nombreux auteurs ont décrit ce phénomène, soit dans le registre du « multipartenariat » de l'homme sans foyer stable, soit dans celui de la « matrifocalité » de la mère, « poteau mitan » qui repousse ou instrumentalise l'homme. BURTON R., *La famille coloniale. La Martinique et la mère patrie. 1789-1992*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 308.

⁷ Le carnaval de Venise représente la figure idéal-typique du carnaval sans enjeu social, pure expression stylistique d'une noblesse patricienne aménageant son espace ludique. A l'opposé, le carnaval de Bahia a été l'objet d'une lutte d'appropriation d'un territoire symbolique par les « Noirs » dominés évincés des festivités jusqu'au début des années 1970. AGIER M., *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Editions Parenthèses/Institut de Recherche pour le Développement, 2000, p. 253 ; RIBARD F., *Le carnaval noir de Bahia. Ethnicité, identité, fête afro à Salvador*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 511.

⁸ FABRE D., *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992, p. 160.

⁹ MULOT S., « La trace des masques. Identité guadeloupéenne entre pratiques et discours », *Ethnologie française*, XXXIII/1, 2003, p. 111-122.

¹⁰ La sexualité muselée des anciens esclaves se répète, dans une structure socio-raciale maintenue, sous la forme d'une agressivité quotidienne de nombre d'hommes à l'égard des femmes. L'homme des classes populaires prétend affirmer sa toute-puissance avec une représentation guerrière de l'acte sexuel associée à la violence du travail sur les plantations

de manière vitaliste, en contrepoint du passé des descendants d'esclaves africains, la force du groupe des mâles « noirs ». Cela revient à dire que, dans un cadre néo-colonial persistant, l'identité collective des Martiniquais dominés par la Métropole s'affiche à partir de mises en scène de corps vigoureux¹¹ qui occupent le territoire. C'est en ce sens que l'inversion sexuelle des hommes est éminemment conventionnelle, au delà de l'aspect formel des déguisements burlesques. La remise en cause de l'ordre sexuel ordinaire – à savoir des hommes masculins et des femmes féminines d'une part et, d'autre part, la vie sexuelle hors de l'espace public – correspond en fait à une fausse inversion sexuelle : les hommes travestis exhibent une toute-puissance masculine tout en invalidant la femme assujettie à la seule fonction de réceptacle de la puissance masculine. L'inversion sexuelle telle qu'elle est jouée par les *makoumè* dans la rue est un discours circulaire de l'homme dominant sur la femme offerte jusqu'à la caricature. D'une certaine façon, la femme y est absente, les hommes ne jouant que leur propre fantasme dans une mise en scène épurée où il n'est question que de leur sexualité sans entrave.

La célébration sexuelle des hommes peut exister dans un type de carnaval relativement informel, un des moins organisés qui soit dans la Caraïbe, rituel populaire où l'initiative est reine. Les déguisements sont peu codifiés et tout le monde peut provoquer la foule en se travestissant à sa guise. C'est dire que l'obscénité, toujours convoquée à titre individuel ou par des petits groupes informels, côtoie les formations collectives organisées des carnavaliers (orchestres de rue et groupes à pied) que l'on retrouve dans toute la Caraïbe et en Amérique du Sud. Dans ce cadre d'initiatives individuelles, la transgression sexuelle trouve une place mineure mais bien réelle car très visible.

L'auto-censure du travestissement sexuel

L'investissement dans le rôle du travesti répond à une logique collective diffuse autant qu'à une expression ciblée dans le défilé. En effet, le déguisement en femme se porte par toutes les classes d'âge dans l'espace urbain de la fête. Mais seulement quelques dizaines d'hommes en font un show à l'intérieur même du carnaval. Ainsi, même si les formes les plus exemplaires des *makoumè* se dévoilent sous le prisme de l'initiative individuelle ou de micro-groupes informels, les acteurs n'en respectent pas

de canne à sucre : « koké » (baiser), « coupé » (couper), « krasé » (écraser), « dékalé », « bat fanm la » (battre la femme). D'autres métaphores langagières dévalorisantes sont également employées : « coucoune pa ni comptèr » (il n'y a pas de compteur au sexe d'une femme), « coucoune-jarre » (le sexe d'une femme est comme une jarre), etc. (ANDRÉ, J., *op. cit.*, p. 71). En résumé, conquêtes, actes sexuels et grossesses sont les signes d'une virilité exaltée que l'homme doit toujours affirmer au risque sinon d'être traité de la pire des insultes : « makoumè » (ce terme s'il est parfois associé au pédé désigne plus globalement l'homme qui n'assume pas, c'est-à-dire qui n'a pas plusieurs maîtresses, qui ne s'affiche pas auprès de ses pairs, qui ne possède pas une grosse voiture, etc. Tous ces codes sont interprétés comme étant la manifestation de la virilité).

¹¹ D'une certaine manière, les groupes à pied ressemblent à un ballet muet où des régiments en marche soudés par le tambour, symbole polysémique de la résistance noire, emporteraient momentanément le pouvoir.

moins un canevas qui se rejoue année après année. La répétition temporelle ainsi que l'actualisation d'un répertoire relativement homogène matérialisent l'existence d'un cadre de la transgression. La mise en forme codifiée du défoulement sexuel procède de deux logiques : soit l'homme se travestit en femme, soit il exhibe directement les signes de sa puissance sexuelle. Dans tous les cas, on peut parler d'une obscénité scénique qui s'oppose à la pornographie classique : l'homme se déshabille mais n'est jamais nu. Il se déguise en femme pour la parodier, pour s'afficher virilement ou pour assumer une homosexualité autrement cachée : mais l'habit dissimule toujours les organes sexuels uniquement suggérés. Le simulacre d'une inversion sexuelle s'inscrit dans un espace public où la sexualité est interdite : entre l'intimité de la vie sexuelle et l'interdit qui frappe certaines formes d'expression publique ou privée de la sexualité – le non-consentement (viol, torture) et les tabous fondamentaux (inceste) –, la mise en scène carnavalesque respecte les cadres majeurs de la vie sociale.

Second cadrage : à l'opposé des carnivals brésiliens ou guyanais qui font davantage apparaître la nudité partielle ou la drague féminines¹², les femmes martiniquaises ne s'exhibent presque jamais, sauf lors des mariages burlesques, mais en ce cas, elles sont correctement habillées. Par le jeu d'un contournement de censure, ce n'est pas l'ordre établi qui est remis en cause mais, en réalité, il est renforcé par le déploiement d'une obscénité mesurée qui dévoile une transgression exclusivement masculine. Le carnaval est une zone de prolongation du réel au sens où il dramatise le droit de l'homme à débrider sa sexualité dans un carnaval qui va servir de support à cette prolongation.

Troisième cadrage : l'obscénité n'est pas le propre de tous les hommes déguisés en femmes. Une grande majorité, parmi les quelques dizaines d'hommes qui se risquent dans la rue, se contentent de s'affubler d'un vêtement féminin sans trop se dénuder, sans mimer des scènes pornographiques. Contrairement aux « groupes à pied » qui sont structurés et dont le thème vestimentaire est défini par des organisateurs en fonction de thématiques précises, les travestis donnent libre cours au choix de leur déguisement. Beaucoup de carnavaliers masculins mettent à l'honneur le travestissement *makoumè* qui incarne l'inversion symbolique de la relation d'ordre en affichant l'érotisme et l'obscène, une obscénité reposant sur le grossier par la caricature. La figuration de ce rôle consiste toujours à revêtir des parures féminines souvent peu raffinées, en s'appliquant à caricaturer la femme martiniquaise ainsi mise en dérision.

Trois catégories de *makoumè* peuvent être isolées, chacune d'entre elles étant toujours jouée par un homme adulte (ni jeune ni vieux).

Le *makoumè* respectable est généralement un père de famille très discret. Il emprunte les vêtements de sa femme ou ceux de ses sœurs. Son déguisement ne peut être qu'un simple détail : une perruque, quelques bijoux, une jupe. Il entre peu en interaction avec le public préférant rester à proximité de sa famille. On peut le voir au

¹² Dans ses recherches sur le carnaval guyanais de Cayenne, M.-J. Jolivet explique que les *touloulous*, lors du bal nocturne « paré-masqué », sont toujours des femmes déguisées et entièrement camouflées. Leur rôle consiste à inviter un partenaire à danser et à le provoquer par des attitudes sexuelles : enserrement, danse obscène imitant l'acte sexuel. JOLIVET M. J., « Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », *Cahier des Sciences Humaines*, 30/3, 1994, p. 531-549.

sein des cortèges avec un enfant sur les épaules ou accompagné de sa conjointe qui conserve son rôle de femme. Le plus souvent, son rôle alterne avec celui de spectateur. De même, de nombreux jeunes se contentent de se présenter aux abords du défilé en arborant un signe discret de féminité, sans danser ni mimer un rôle quelconque.

Les deux autres catégories de *makoumè* représentent les travestis de spectacle. On peut identifier le *makoumè* hyper-féminisé dont le déguisement consiste à ressembler le plus possible à un véritable travesti. Les plus perfectionnistes vont se raser (fesses, pubis, jambes, bras, visage). Ils portent une robe moulante ou une mini-jupe, un corset ou une chemise à dentelles, accentuant leur féminité par un string ou des bas résilles, des talons aiguilles ou des bottes de drag queen, un sac-à-main, une ombrelle. A ces accessoires s'ajoute un grand renfort de détails faciaux : faux cils, postiche, perruque, maquillage (rouge à lèvres, fard à paupières, poudrage des joues), bijoux, lunettes excentriques, larges chapeaux et de redoublement d'accessoires pour accentuer les détails anatomiques : fesses, sein, ventre, sexe. Par exemple, le soutien-gorge est bourré de coton, de mouchoirs ou de papier, des poils synthétiques vont dépasser du string. La mise en valeur des seins et des fesses est primordiale : ils doivent être visibles car ils incarnent l'identité féminine, la beauté et l'érotisme.

Cette catégorie de travestis s'efforce généralement de paraître très sexy dans sa gestuelle et dans son accoutrement en imitant exagérément les manières du sexe opposé. Cette gestuelle comprend la manière d'occuper l'espace, de se poser, de se mouvoir ainsi que les jeux du regard et parfois la féminisation de la voix. Il peut aussi pour l'occasion se donner un nom féminin en transformant son prénom masculin. S'adressant à l'un de nous : « Bonsoir chéri doudou, d'habitude je m'appelle Eddy







mais pour toi ce soir je suis Edith ». Ce type de personnage mimera la sexualité féminine soumise et passive et si le résultat n'est pas toujours esthétique, il doit être toujours provocateur. Par ailleurs, il est fréquent de changer de tenue chaque jour : « Ce soir tu vois, je suis habillé avec un body avec des seins, une perruque afro, un collant noir avec par-dessus un string rouge. Demain, je serai habillé en infirmière. Ma tante qui est chef infirmière en France m'a envoyé ma tenue par colis ». Il est probable qu'une large partie de ces travestis soient homosexuels ¹³. A la Martinique, cette réalité sociale est extrêmement taboue. Le carnaval autorise sinon un temps de brouillage sexuel, tout au moins une période d'accalmie dans la rigueur morale.

Le « *makoumè* burlesque » porte une robe moulante, un short très court ou même un string, mais il conserve sa démarche d'homme et certains autres traits masculins que son langage corporel exprime. Ce type de travesti visibilise ses attributs masculins : on devine ses organes génitaux à travers des tenues moulantes, il laisse apparaître la pilosité de son torse, ne rase pas ses poils de jambes, il peut porter une moustache, être tatoué, avoir des baskets aux pieds. Exhibant ses muscles saillants ou son embonpoint, il ne feint aucune sensualité (pas de jeux de battements d'yeux, ou de jeu de langue,

¹³ Suite à la publication d'un petit ouvrage sur le carnaval à la Martinique, nous sommes passés sur les ondes radiophoniques et à la télévision. A la suite de quoi des homosexuel(le)s nous ont contactés, notamment certain(e)s travaillant à RFO, afin de préciser, ce que le livre ne mentionnait pas, que le carnaval représentait aussi un lieu destiné à braver les interdits sociaux très prégnants dans l'île.

pas d'aguichage des hommes). Sa voix reste grave et son rire gras, il défilera une canette de bière à la main ou fumera une cigarette, etc.



Ce *makoumè* s'exhibe généralement en petits groupes bruyants, allant et venant d'un groupe à pied à l'autre. Si les fesses sont largement montrées au travers de culotte sexy ou de string, le pénis ne l'est jamais. Sa féminité s'arrête à l'endossement de vêtements et de parures de femme associés à des attributs masculins (poils, muscles mis en valeur...). Il s'agit d'un homme qui affiche une masculinité telle qu'elle rend dérisoire le rôle pseudo-féminin. A la question : « ça vous fait quoi d'être pris pour une femme par des femmes ? », la réponse était : « Tu te trompes complètement. Regarde un peu, est-ce que tu m'as bien vu ? Je reste un homme. C'est pour ça que je garde mes poils aux jambes et ma moustache. Et surtout, je montre ce qu'il faut (en mimant avec l'avant-bras et le poing fermé, le geste d'une érection) ». De façon discrète, ce travesti peut provoquer le spectateur qui s'entendra par exemple dire : « Tu es libre ce soir doudou ? », « veux-tu toucher ma coucoune ? », « je caresserais bien ce beau lolo », etc. Parfois, l'exhibition peut aussi être parfois l'occasion de déployer des stratégies de drague auprès des femmes : « On va te dire pourquoi on est travesti, ça marche hyper fort avec les filles. Elles viennent se coller à toi. Il y en a plein qui laisse leur numéro de portable. Et parfois elles demandent si elles peuvent te caresser le sexe », et l'un de ses copains de rajouter : « Moi, quand elle me demande ça, je leur dis si tu me touches, je te touche aussi ».

La primauté des hommes à monopoliser l'affirmation sexuelle la plus sexuelle atteste du fait que leur déguisement en femme ne constitue pas une inversion sexuelle mais surexpose leur virilité. Ce sont moins les gros seins ou les jupes courtes qui font sens que les cuisses musclées mises en valeur par les bas résilles ou les appareils génitaux surexposés sous des vêtements moulants féminins. Cette sur-virilisation dévoile *a minima* une quête de reconnaissance statutaire liée aux rapports sociaux de sexe ; au pire elle trahit une faiblesse des hommes martiniquais qui mettent en scène un désir de pouvoir sur des femmes peut-être inaccessibles dans la vie quotidienne. Tout se passe comme si l'inversion sexuelle signifiait une intention de prendre corps dans le territoire féminin, comme pour résoudre un espace conflictuel résorbé dans une fusion conquérante.



Plus généralement, le carnaval est un lieu de rencontres et de passages à l'acte. Les agents de prévention du sida rencontrés affirment que le nombre des naissances s'accroît fortement neuf mois après cette période, d'où leur présence préventive lors du carnaval. La sexualisation de cette parenthèse festive se donne à voir au sein du *vidé*¹⁴ où tous les carnavaliers sont enserrés, dansent et se balancent corps sur corps.

Tout le jeu interactif érotique entre le *makoumè* et son public ou parmi les carnavaliers qui défilent en « horde » dans les *vidés* atteste de stratégies pour transgresser les règles sociales sans entrer dans un registre pornographique. L'inversion sexuelle demeure, dans ce cadre, relativement acceptée et réunit le père de famille comme le jeune isolé dans la foule.

Des expressions pornographiques minoritaires dans le carnaval

En revanche, le carnaval est aussi l'occasion de mises en scène parfois proches du registre pornographique. Ces attitudes se manifestent le plus souvent dans la troisième catégorie, celle des *makoumè* burlesques.

Le coït dans l'espace public interroge le sens de l'inversion sexuelle. Est-ce l'occasion de ridiculiser la femme en mimant de manière grotesque un rapport sexuel rendu encore plus obscène avec les attributs démesurés (gros seins généralement, fesses énormes) ? Plutôt que le ridicule, c'est une instrumentalisation du ridicule afin de livrer un message corporel : celui de la définition du corps féminin selon les travestis « obscènes ». Certains *makoumè* miment les actes sexuels en simulant certaines positions : missionnaire, levrette, sodomie. Ces postures du corps du travesti

¹⁴ Grand rassemblement de carnavaliers suivant un char diffusant de la musique ou un groupe de musiciens particuliers. Tout le monde marche en cadence et reprend en créole des refrains de chansons modifiés tout en sautant ensemble.

offrent une représentation quasi pornographique de la femme : jambes écartées, reins cambrés, fesses bombées, etc. Sous forme de mise en dérision, le corps de la femme est mis en spectacle et offert comme une marchandise. On la voit souvent réduite aux parties sexuées démesurées : seins, fesses, sexe. Le *makoumè* met alors en scène une femme passive, simple réceptacle du plaisir masculin. L'homme se transforme en femme pour dire de manière masculine à la femme qu'elle doit être un objet disponible et consommable, « une féminité sans limite, lieu d'accueil de toutes les inventions »¹⁵. Ainsi marchandisé, le corps féminin est une matière première. Comme dans les films pornographiques, le plaisir féminin est absent, hors de propos ; les caresses et la tendresse n'existent pas dans ce contexte. Si le plaisir des femmes est présent, c'est uniquement dans le registre de l'abandon aux attentes du mâle. Comme dans la pornographie, les mots utilisés sont dévalorisants, souvent injurieux. Cette mise en dérision/dégradation de la femme ne renvoie pas seulement, comme l'affirme M. Agier, à une démonstration machiste de la domination masculine. Elle signifie aussi, de manière complexe et entrecroisée, un aveu d'impuissance qui se dévoile dans l'usage généralisé de l'insulte parodique.



Mais le pornographique déborde largement le groupe des travestis pour se retrouver sur de multiples scènes du carnaval. C'est d'ailleurs cet éparpillement des sites qui déclenche un rejet à l'égard de festivités dont la dimension obscène est trop « visible », trop « répandue », hors du cadre strict des travestis.

L'obscénité pornographique est travaillée au moyen d'objets substitutifs qui prolongent le corps (vêtements féminins, organes génitaux en plastique). Certains carnavaliers arborent dans l'entrejambe des fétiches sexuels démesurés symbolisés par de longs bouts de bois dont l'une des extrémités est peinte en rouge. Ils imitent

¹⁵ SAADA S., « La tension ambivalente », *Alternatives théâtrales*, 92, *Le corps travesti*, Bruxelles, 1^{er} trimestre 2007, p. 81-83.

le gland et le pénis en érection avec deux noix de coco pendantes représentant les testicules. Affublés de la sorte certains travestis simulent une masturbation en se caressant ou en se faisant masturber par une bande de copains jusqu'à l'éjaculation (avec un système de pompe à eau). D'autres se promènent avec des baigneurs (poupées) « surmembrés ». Parmi les accessoires dévalorisant les femmes, la poupée gonflable apparaît de temps en temps sous les visages de personnalités féminines, comme si une femme au pouvoir se devait d'être rabaissée, offensant le pouvoir des mâles. La ministre Rachida Dati a défilé dans le cortège, représentée par une poupée gonflable avec de gros seins, bouche et sexe ouverts et offerts, portant bas résilles et jarretelles. Elle tenait un écriteau disant : « C'est moi Rachida Dati, je veux travailler plus pour gagner plus ».



Il peut s'agir aussi d'affiches, de photos-montage ou de pancartes. Par exemple, il est fréquent que des carnavaliers, travestis ou non, exhibent des banderoles, des pancartes où l'on peut lire par exemple, lors du carnaval 2006 : « reine de la liposuçon », « miss sodomie », « miss univers fellation », « miss cunilingus », etc. visibilisant des pratiques sexuelles ordinairement jugées contre nature dans les familles antillaises. En 2008, le mariage de Carla Bruni avec Sarkozy a été l'occasion pour les carnavaliers de le tourner en dérision à travers l'humiliation sexuelle de son épouse. Sur des pancartes on pouvait lire : « Pran Car la pendant 4 jours pour 3 euros » (il faut souligner au passage le jeu de mot entre le prénom Carla et le langage créole avec une publicité pour la compagnie de transport urbain Mosaïk : pran car la veut dire « prend le car »), ou encore : « prenons l'exemple de notre glorieux président, suçons nos

salopes ». Sur une autre pancarte qui représentait C. Bruni, on pouvait voir quelques photos de femmes nues à la pose érotique.



Les chansons carnavalesques empruntent à la langue créole un vocabulaire déjà chargé de connotation sexuelle (*bonda* (cul), *coco* (pénis), *coquer* (baiser),...). Les chansons grossières sont à l'honneur tout au long du *vidé*. Par exemple le refrain « Alé koké manman » (« va baiser ta mère ») durant le *vidé* est très populaire. Les vieilles chansons populaires antillaises sont aussi déformées et réduites à leur plus simple expression sinon détournées en injures et autres leitmotives obscènes.

Les *bwadjak*, vieilles automobiles démontées, trafiquées et taguées, portent aussi des inscriptions pornographiques sous formes de textes, de photographies ou de peintures représentant des corps de femmes offertes. Elles représentent souvent un accessoire du *makoumè* qui déambule à côté ou s'expose dessus. Parfois, on peut voir sur le capot de la voiture une poupée gonflable exhibant un sexe de femme à côté de jeunes filles en tenue sexy, mises en vitrine, se laissant véhiculer.

Certaines sculptures imposantes peuvent avoir un caractère pornographique « par destination ». Par exemple en 2007, un animal géant métallique était paré d'organes génitaux gigantesques. Cette gigantesque sculpture était exposée sur le front de mer de Fort-de-France et personne ne pouvait échapper à sa vision.



Une autre figure carnavalesque polémique est représentée par le « malpropre » qui, sans être pornographique, n'en est pas moins devenu obscène. Dans la tradition des « Anciens »¹⁶, la transgression du corps propre suivait un protocole de la « souillure » proche du burlesque. Il détenait un pot de chambre avec du chocolat fondu en aspergeant les passants. Ce personnage a presque totalement disparu et

¹⁶ Entretiens menés avec des dirigeants âgés de groupes carnavalesques, Bibas, Tambour Bo Kanal, OMDAC, Plastic System Band.

laisse place à un nouveau déguisement, un homme déguisé en femme (ou parfois en nourrisson) porteur de serviettes hygiéniques usagées.

À la Martinique, ce type d'entrepreneur isolé est fréquemment dénoncé comme obscène, y compris par des sociologues¹⁷. On le voit toujours apparaître, année après année, figure solitaire qui heurte profondément les consciences chrétiennes à la Martinique. Le malpropre semble terminer le travail du travesti obscène. À la soumission pornographique succède la dégradation de la femme, comme le reconnaissent un couple reconnu d'organisateur : « Nous, nous considérons que chez eux, il n'y a plus rien à voir avec le carnaval. Cette image dégradée de la femme, c'est vulgaire et ça nuit au carnaval. Une serviette hygiénique entre les jambes ! Dans les malpropres, il y a de l'agression, ce n'est plus nos traditions avec le pot de chambre et le chocolat... ».



Des auto-censures collectives et individuelles aux jugements contre les dérives « pornographiques »

Les limites à la transgression sexuelle : une logique sociale d'auto-censure

S'il est bien vrai que le carnaval martiniquais constitue un détournement de la censure ordinaire qui affecte l'affichage de la sexualité dans l'espace public, peu d'auteurs ont remarqué que, au cœur même de la remise en cause de cette censure, la

¹⁷ OZIER-LAFONTAINE L.-F., *La société vulnérable*, Martinique, Gondwa Editions, 1999.

mise en scène carnavalesque de la sexualité demeure encadrée par un régime du visible et de l'invisible, du permis et de l'interdit. Il existe ainsi des formes d'autocensure qui définissent un répertoire repérable année après année. Autrement dit, si, dans un premier temps, le carnaval brise une censure, sous les deux registres de l'homme déguisé en femme « aguicheuse » et de l'exhibition des organes ou du mime de l'acte sexuel, simultanément il réinstaura une censure historiquement déterminée en définissant les frontières d'une mise en scène autorisée de la sexualité.

Certes, à la Martinique, il n'est pas possible de parler de censure. Il n'existe pas d'instance politique ou administrative chargée de réglementer le carnaval¹⁸. Pendant les festivités, sur cinq années d'observation, aucune autorité n'a sanctionné un carnavalier¹⁹. Cependant, il revient aux organisateurs des groupes à pied de contrôler les comportements de leurs propres carnavaliers. Par définition, les débordements n'ont pas lieu d'être puisque le défilé s'organise autour de parades promouvant des déguisements « culturels », qu'ils soient folkloriques ou identitaires. Cette auto-censure interne, propre à chaque groupe, signifie que le dévouement carnavalesque est très contenu hormis les rixes éventuelles provenant des *vidés*. Cependant, du point de vue des normes morales, la question ne se pose jamais dans les formations de groupes à pied. Les corps dénudés, comme les *Neg Gwo Siro* qui simulent l'esclave ancestral, ou les danseuses en tête de groupe, ne révèlent pas de partie sexuelle alors qu'au Brésil, le corps est beaucoup plus dénudé. On peut dire que la question de la sexualité est totalement évacuée dans les formations officielles du carnaval martiniquais. De ce fait, même s'ils provoquent la foule, les travestis *makoumè* se situent hors de la norme du désordre officiel. Ils balisent un hors-norme dans le hors-norme, créditant dans son ensemble un carnaval traditionnel et officiel dont la transgression s'arrête finalement au seuil de la morale ordinaire. Bien plus, le carnaval des groupes se veut pédagogique, orienté vers la promotion de la culture créole. Les petits groupes dispersés de *makoumè* s'exhibent dans un cadre général qui légitime globalement le carnaval.

Cette police sociale des comportements de chaque groupe à pied se prolonge sous la forme d'une auto-censure collective. Les carnavaliers des orchestres de rue ou des groupes de parade assument aussi une fonction de contrôle social plus général dans le carnaval. D'une part, au cœur des manifestations festives, ils peuvent intervenir ponctuellement pour neutraliser un individu dont ils estiment qu'il outrepassa le « droit du carnaval ». Un dirigeant du groupe historique Tambou Bo Kannal rapporte

¹⁸ Il n'existe aucune rubrique, dans les Archives départementales, faisant état d'une quelconque intervention du pouvoir local, après 1900. Il existe uniquement, dans le *Bulletin Outre-Mer*, quelques décisions proscrivant le port de tout déguisement dans les années 1830, jusqu'en 1842. Par exemple, la décision n° 530 du 7 février 1831 interdisant « le port de masque et de tout déguisement pendant le carnaval ». Il n'existe aucun mémoire ni aucune thèse recensée sur le thème du carnaval.

¹⁹ Le pouvoir municipal intervient promptement pour organiser le service d'ordre et mettre au point, avec les responsables des groupes à pied, le parcours retenu ainsi que la place de chaque formation dans le défilé. Mais son rôle s'arrête à ces décisions de procédures et d'organisation, lesquelles comprennent les modalités de la remise des prix du meilleur déguisement de l'année (sélection des membres du jury, date de la remise des trophées...).

qu'il y a des limites à ne pas dépasser du point de vue éthique : « Nous on a fait le choix du culturel, de la mise en valeur du tambour, du patrimoine. On a fait la rupture, on choisit d'éduquer notre peuple par rapport à notre patrimoine. Nous avons un service de sécurité dans notre groupe. Personne ne rentre en porno. On ne peut pas tolérer des scènes obscènes devant des enfants. Ce sont des limites obligatoires. Le gars nu, c'est une limite à ne pas franchir. Il y en a qui se mettent nu oui, il y en a qui ont des rapports sexuels dans le carnaval ». *Vous êtes déjà intervenu ?* « Un gars est rentré en vespa devant nous. Il est rentré. Mais le gars est sorti par les airs !!! Nous, on intervient. Nous avons des danseuses qu'il faut protéger ».

D'autre part, les organisateurs entendent assurer un rôle de régulation générale dans toutes les phases du carnaval. Ils occupent les médias en répétant continuellement les « valeurs » du carnaval martiniquais, sans s'en prendre directement à tel ou tel comportement. Ce que E. Glissant appelait la logique du « détour » se vit aussi dans la logique d'un rituel où il n'est pas possible de s'en prendre trop directement à quelqu'un. Sur une île petite « où tout le monde est cousin », où la pression de l'auto-contrainte éliasienne, sur un territoire sans anonymat ou escapisme possible, force aux compromis, les carnavaliers subissent autant l'auto-censure que les pressions informelles de la famille et du voisinage. « C'est nous qui essayons de mettre une sorte d'équilibre, de pousser les gens à faire du beau, à respecter les traditions. Les *makoumè*, ce sont un peu des épiphénomènes par rapport au global. Nous savons quand même que les gars qui se déguisent en femme ont un minimum de vêtements sur eux, mais c'est la marge. Ils sont visibles mais c'est la marge. Il n'y a rien qui leur interdit de faire ça, les paroles licencieuses. Mais d'un commun accord, on ne fait jamais une attaque directe. On ne dira pas « Marie-Jeanne est un voleur ». On trouve une manière de dire... On dira qu'il est un compère lapin. Il y a donc une auto-censure pour les choses extrêmes. Mais il n'y a pas de censure spéciale. Il y a un ordre moral quand même, c'est la population qui se met ses propres limites en groupes, par commune. Les Malpropres, on les voit partout, ils ne sont pas licencieux. Mais en terme de communication, on ne veut pas de ça dans le carnaval, non. Nous on le dit mais il n'y a rien qui dit « ne le faites pas ». On discute, on dit : « essayons d'éliminer ça ou de marginaliser ça » et on essaie de le mettre en pratique. Mais ça reste quand même marginal. Quand tu fais le compte des *makoumé*, ça ne fait pas un nombre de personnes important. Je n'ai jamais vu un *vidé* entier de *makoumè* dénudés. Mais pour revenir aux images porno, il y en avait beaucoup il y a 5 ou 6 ans. Il y en avait systématiquement. Moi j'ai parlé dans la radio, dans les réunions, mais je ne l'ai pas dit sous l'angle de la censure. J'ai dit que ce n'est pas intéressant »²⁰.

Cependant, si l'indulgence des principales formations de carnavaliers est attestée par ce sens pédagogique dans la dénonciation de la transgression « immorale », en revanche, les spectateurs et surtout les non-participants sont nombreux à la Martinique. Ils s'en prennent à un carnaval qui a connu quelques épisodes délinquants par le passé mais qui est, selon beaucoup, dégénéré depuis la banalisation des images et comportements « pornographiques » ou « obscènes ».

²⁰ Président de l'OMDAC.

Une censure formelle résiduelle

Si le défolement sexuel s'inscrit dans un ensemble de cadres globalement acceptés, le carnaval fait toutefois l'objet, par certains organisateurs proches du pouvoir métropolitain, de procédures de disqualification résiduelles dans la presse. Historiquement, la première prise de parole contre l'obscénité dans le carnaval remonte à 1967, dans la colonne du courrier des lecteurs du quotidien *France-Antilles*. Grazielle Bontemps, présidente, à l'époque, du Comité actif du carnaval protestait contre l'arrivée des « malpropres » : « Ecœurement. Aujourd'hui, à côté de chars et de groupes à pied qui ont défilé dans la joie et la dignité, beaucoup ont déploré le passage de groupes dont le spectacle immoral et avilissant ont fait trembler des parents et ont étonné des touristes. (...) J'estime que le carnaval peut se passer de ces manifestations de malpropreté collective, de ces gestes immondes et de ces déformations de nos vieilles chansons créoles. (...) C'est un peu trop d'avoir à craindre pour ses enfants le déploiement de bestialité et de mots crus qu'ils sont amenés à reposer. C'est véritablement un attentat aux bonnes mœurs et à la pudeur ».

Aujourd'hui, l'affichage de l'inconvenant, de l'impudeur, de l'exhibitionnisme et de l'obscénité semble, pour certaines personnes (carnavaliers, spectateurs, organisateurs), d'autant plus choquante que ces parades leur paraissent prendre plus de pouvoir. « Notre carnaval est totalement dénaturé et il est de plus en plus loin de nos traditions. C'est pathétique, on ne voit plus que de la vagabondagerie, du vulgaire », relate un spectateur. Beaucoup de critiques émanant des spectateurs, des carnavaliers, mais aussi des croyants et de certains intellectuels²¹ s'attardent sur le caractère obscène de ces travestis : « Il y a trop de sexe dans le carnaval » ; « Je trouve que le carnaval est tombé dans la vulgarité, le sexe prend trop d'importance ». Selon certains carnavaliers et non participants interrogés, le carnaval risque de devenir une menace pour la moralité sexuelle de la collectivité. Les adeptes des nouvelles religions (Témoins de Jéhovah, adventistes, évangéliques pentecôtistes), largement implantées à la Martinique, dénoncent, notamment lors des sermons pastoraux qui jalonnent les jours gras, la participation sacrilège à un carnaval qu'ils jugent dépravé et diabolique²². D'autres carnavaliers rejettent le rituel transgressif à cause des *makoumè*, manifestant clairement leur homophobie : « Je n'aime pas les pédés, c'est sale » ; « Ce sont tous des anormaux ». Alors que pour d'autres participants le carnaval est identifiable à la Gay Pride : « C'est fou ce que la Martinique compte de gays... ou d'exhibitionnistes adeptes de travestissement de plus ou moins bon goût qui envahissent les rues... sans crainte et surtout de plus en plus sans pudeur aucune. Ce qui me fait dire que cette période est notre Gay pride à nous ». De leur côté,

²¹ Outre le sociologue L. F. Ozier-Lafontaine qui émet une critique du carnaval dans l'un de ses ouvrages, déjà cité (*La société vulnérable*, Martinique, Gondwa Editions, 1999), on peut relever celle d'un autre sociologue, A. Lucrèce dans *Souffrance et jouissance aux Antilles*, Martinique, Gondwa Editions, 2000.

²² Une anecdote rapportée par un carnavalier donne à voir une scène précise de dénonciation entre les deux mondes : à Fort-de-France, aux abords du parcours, est implantée une Assemblée évangélique. Les adeptes vocifèrent, lors du passage des carnavaliers, des sermons contre les « diableries ». De leur côté, en réaction, les fidèles de la transgression se moquent des croyants fondamentalistes en jurant et en invoquant les esprits maléfiques.

certaines organisateurs du carnaval ont tenté en 2001, dans le cadre de la fédération du Carnaval martiniquais (FECAMA), créée en 1988, de promouvoir une charte de qualité culturelle. Dénommé « Projet Protocole d'accord des Carnavaliers martiniquais », ce projet entend proposer aux acteurs de « ne pas provoquer exagérément la population par des appels à la violence ou à la pornographie explicite ». Mais l'effet pratique de cette charte est encore insignifiant.

En dépit du poids des groupes religieux dans la société martiniquaise, le carnaval n'en demeure pas moins un phénomène social important largement suivi par la population. Dans un cadre social qui banalise la sexualité, les débordements pornographiques ou obscènes sont de plus en plus intégrés dans les représentations sociales de la sexualité légitime : « Ce n'est pas tout le monde qui a ce besoin d'injurier et de chanter *malélivé*, mais ça fait partie d'un ensemble, on ne peut pas dénigrer l'ensemble au complet en se focalisant sur les particularités. Pour le peu de jours que ça dure, on peut se permettre un peu de tolérance envers la diversité. Les gens se sentent libres, ils s'expriment comme ils le veulent » explique un carnavalier, tandis qu'un autre participant donne le point de vue suivant : « Vu que le carnaval c'est l'inversion, on peut bien montrer le sexe à ce moment-là. On le voit de toute façon à la télé ou dans les journaux et on ne critique pas pour autant. Les DVD pornos sont bien autorisés, tu peux aller dans n'importe quel magasin acheter un film porno ».

Conclusion

Le carnaval des travestis sexuels constitue une apparente inversion sexuelle dévoilant, comme un effet grossissant, la réalité des rapports sociaux de sexe à la Martinique. L'obscénité pornographique est le point d'orgue d'une trans-figuration du réel où il est question de cette quête encore non assouvie de re-prise sexuelle sur la femme dans une structure sociale où la domination masculine est hésitante, agressive, contrariée par une forte autonomie des femmes²³. Autrement dit, l'inversion sexuelle ressemble par bien des côtés à une plainte, non de ce que l'homme n'a pas comme le croit W. Rolle (organes sexuels, enfantement), mais d'une relation perturbée entre hommes et femmes appelant un désir social ambivalent de dégradation et de rapprochement. Le carnaval porterait, dans le langage codé de la transgression, le message de cette déformation autant que l'aspiration à la refondation des rapports sociaux de sexe.

La mise en scène carnavalesque d'une obscénité conformiste ne s'épuise pas à rendre plus prégnante la place des hommes dans la société martiniquaise. Si les hommes semblent accaparer l'exhibition de la virilité, y compris sous les attraits de femmes qui conservent toujours leur moustache et dévoilent leurs muscles saillants, c'est que les hommes, ainsi rassemblés en groupes soudés, expriment aussi une vitalité collective qui ne peut trouver un débouché dans l'ordre social. Entre obscénité conformiste et auto-censure, la sexualité agressive des hommes se définit comme une pornographie sociopolitique qui mime en fait une reconquête d'un territoire imaginaire. Par le corps, les anciens nègres esclaves ne se contentent pas de singer

²³ William Rolle parle à juste titre du rôle « castrateur » de la « mater poto-mitan », *op. cit.*, p 153.

leur propre réhabilitation identitaire. Ils tentent aussi de donner à voir ce que M. Agier appelle, en reprenant le concept « d'espace utopique » à M. de Certeau, « une lecture en double des hiérarchies socioraciales en même temps qu'une lecture immédiate de ses propres créations »²⁴. L'exaltation de la vie sexuelle, par delà les logiques de domination masculine, exprime aussi un « lâcher-prise », une liberté *collective* du corps, en corps constitués, lesquels métonymisent la liberté politique, le véritable affranchissement non osé dans le langage proprement politique. On pourrait en ce sens, dans le langage des Tourainiens, dire que l'émeute ou le carnaval sont à l'ordre social ce que l'infra-politique est à la lutte collective organisée.

La sexualité n'est qu'un élément dans la dimension structurelle de la vivification du peuple noir, celle-ci fonctionnant dans le carnaval sous de multiples formes : l'affichage d'une inversion sexuelle prétexte à l'affirmation de la virilité bafouée, y compris dans le temps présent ; le rassemblement des habitants de l'île qui sont essentiellement les descendants d'esclaves : la force du collectif s'incarne notamment dans les *vidés*, lesquels ressemblent à des charges ou, mieux, des « décharges » de la foule ; la saturation auditive (cris des *vidés*, bruits infernaux des voitures dénommées *Bwadjak* dont les pots d'échappement sont « trafiqués »...) ; la mise en avant de la résistance « nègre » à travers le groupe toujours présent des *nèg gwo siro*²⁵) permet de mettre en scène les nègres marron fugitifs représentant les héros libérateurs, autrement dit, la partie valorisante d'un passé honteux. Tous ces éléments s'imbriquent dans le carnaval martiniquais et offrent de ce fait l'image d'une troupe homogène, pacifique, mais occupant symboliquement un territoire qui, le statut indépendant des îles voisines le rappelle, n'est qu'un département « ultra-marin » dans le langage de l'Union européenne. En ce sens, la véritable censure ne situe pas là où on l'attend le plus.

²⁴ AGIER M., *op. cit.*, p. 9.

²⁵ Nègres gros sirop, Martiniquais enduits de suie et de mélasse sélectionnés pour leur force physique et qui se situent toujours en tête du cortège, donnant à voir le Noir congo, le noir africain dont sont originaires tous les créoles. La négritude est affirmée par le jeu accentué des couleurs.

Liste des auteurs

Valérie ANDRÉ est maître de recherches du FNRS et enseigne l'histoire de la littérature française à l'Université libre de Bruxelles. Spécialiste des XVIII^e et XIX^e siècles, elle est l'auteur d'ouvrages consacrés aux philosophes et écrivains des Lumières, ainsi qu'à l'histoire des idées.

Muriel ANDRIN est chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles et auteur d'une thèse publiée sous le titre *Maléfiques. Le Mélodrame filmique et ses héroïnes (1940-1953)* (Peter Lang, 2005). Ses recherches concernent les genres et la représentation des femmes au cinéma, le cinéma contemporain, et les variations syncrétiques entre le cinéma et les autres arts.

Patrick BRUNETEAUX est chercheur CNRS au Centre européen de sociologie et de science politique (Université Paris1/EHESS). Il travaille sur les violences sociales et politiques en Europe (maintien de l'ordre, camps, sous-prolétariat, colonialisme, mobilisations altermondialistes).

Jean-Paul CAMPILLO, professeur agrégé à l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, membre du groupe de recherche des contemporanéistes à l'Université Paul Valéry de Montpellier (centre de recherche ETOILL), travaille sur l'œuvre littéraire de l'écrivain espagnol Felipe Trigo.

Pascal Manuel HEU est doctorant à Paris I. Il est l'auteur du « *Temps* » du cinéma : *Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique* (2003), d'études sur la cinéphilie, sur des films et des personnalités du cinéma, de notes de lecture,

bibliographies et inventaires, parus sur Internet et dans *1895, Cinémas, Jeune cinéma, Histoires littéraires*, etc.

Thomas HOCHMANN écrit une thèse sur le négationnisme en droit comparé à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, sous la direction du professeur O. Pfersmann. Il a codirigé avec Ludovic Hennebel un ouvrage intitulé *Genocide Denials and the Law*, à paraître en 2010 chez Oxford University Press.

Stéphane MAZURIER est docteur en histoire, agrégé d'histoire et professeur en classes préparatoires aux grandes écoles au lycée Camille Jullian (Bordeaux). Sa thèse a été publiée sous le titre *Bête méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982)* (Paris, Buchet-Chastel, 2009).

Jean-Matthieu MÉON est maître de conférences à l'Université de Metz et membre du CREM. Ses travaux portent sur le contrôle public des médias, les politiques culturelles ainsi que sur certaines formes et pratiques culturelles (musique amateur, bande dessinée, pornographie), notamment dans leurs rapports à la légitimité culturelle.

Adrien MINARD, diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris et agrégé d'histoire, travaille actuellement à une thèse consacrée à la lutte contre les maladies vénériennes en France au XX^e siècle. Il est l'auteur, avec Michaël Prazan, de *Roger Garaudy. Itinéraire d'une négation*, Paris, Calmann-Lévy, 2007.

Sonny PERSEIL est ingénieur au Laboratoire d'innovation, de prospective stratégique et d'organisation (Lipsor) du Conservatoire national des arts et métiers (Cnam), docteur en science politique de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a étudié la politique roumaine, la drogue, la prostitution et les déviances.

Sylvie PERAULT est docteur en ethnologie, spécialisée dans les arts et techniques du spectacle. Elle est chargée de cours à l'École nationale des Arts et Techniques du Théâtre (Lyon) ainsi qu'à l'université Paris VIII, UER d'études théâtrales. Elle est responsable du CERPCOS (collectif d'études et de recherches pluridisciplinaires « corps et costumes de scène »).

Véronique ROCHAIS est doctorante en anthropologie sociale à l'EHESS Paris. Elle travaille actuellement sur les souffrances sociales à la Martinique et les stratégies de résistance. Par ailleurs, elle travaille, avec Patrick Bruneteaux, sur le carnaval martiniquais.

Denis SAINT-AMAND est aspirant FNRS à l'Université de Liège. Spécialisé en littérature française du XIX^e siècle, il a consacré plusieurs articles à Arthur Rimbaud et au Cercle zutique. Il est également membre du comité de rédaction de *COntEXTES*, revue de sociologie de la littérature.

Juan JIMÉNEZ SALCEDO est enseignant-chercheur à l'Université Pablo de Olavide de Séville (Espagne). Spécialiste de la littérature française et espagnole du XVIII^e siècle, il a publié des articles dans des revues en Belgique, en France, en Espagne, en Angleterre et aux Etats-Unis.

Mathieu TRACHMAN est doctorant en sociologie (IRIS/EHESS), allocataire de recherche (Institut E. du Châtelet). Il travaille sur la production pornographique hétérosexuelle en France.

Natacha VELLUT est psychologue, ingénieure CNRS au Centre de recherche Médecine, Sciences, Santé, Santé mentale et Société. Ses thèmes de recherche s'articulent autour des représentations du féminin et du maternel : l'écrit pornographique féminin, les grossesses de femmes addictives, les infanticides...

Table des matières

Introduction	
Jean-Matthieu MÉON	7
Propos liminaires	
Valérie ANDRÉ.....	17

PREMIÈRE PARTIE

Les définitions et leurs frontières : les fondements juridiques des (dis)qualifications

La répression de la pornographie en droit comparé : appréciation du législateur et prévisibilité de la loi	
Thomas HOCHMANN	25
Le cadrage de la prostitution : le cas de la pornographie	
Sonny PERSEIL.....	43
La syphilis est-elle obscène ? <i>Les Avariés</i> d'Eugène Brieux et la censure théâtrale en France à la Belle Epoque	
Adrien MINARD	71
Des profits illégitimes. Classification pornographique et régulations marchandes dans la France des années soixante-dix	
Mathieu TRACHMAN.....	87

DEUXIÈME PARTIE

Des mises en scènes illégitimes : les enjeux culturels des (dis)qualifications

Une réception chahutée : le <i>Sonnet du trou du cul</i> de Rimbaud et Verlaine	
Denis SAINT-AMAND.....	105

L'enquête du journal <i>Nuestro Tiempo</i> sur les romans érotiques (1911), une entreprise de censure ? Jean-Paul CAMPILLO.....	117
Illégitimité culturelle et censure de la pornographie Le contrôle des bandes dessinées et des romans « pornographiques » en France depuis 1970 Jean-Matthieu MÉON	127
L'indistinction comme distinction, la qualification comme disqualification : le porno, genre cinématographique par excellence Pascal Manuel HEU	143

TROISIÈME PARTIE

Que peut-on montrer ? De la censure au contenu

Du scandale au banal. Montrer et voir la nudité féminine sur scène : des planches du XVII ^e siècle aux music-halls parisiens Sylvie PERAULT	157
<i>Hara-Kiri</i> et <i>Charlie Hebdo</i> : des journaux pornographiques ? Stéphane MAZURIER	167
<i>Sexplicit</i> : de l'évolution d'une esthétique cinématographique et de ses modes de production Muriel ANDRIN	179

QUATRIÈME PARTIE

Relations de pouvoir et requalifications militantes

Déconstruction du genre et justification de la pornographie dans la théorie <i>queer</i> Juan JIMÉNEZ SALCEDO	189
L'écrit pornographique féminin : un acte performatif à interroger Natacha VELLUT.....	197
La mise en scène des relations homme/femme dans le carnaval martiniquais : les cadres sociaux de la censure Patrick BRUNETEAUX et Véronique ROCHAIS.....	211
Liste des auteurs.....	231
Table des matières.....	235

Fondées en 1972, les Editions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections et directeurs de collection

- Commentaire J. Mégret (Comité de rédaction : Marianne Dony (directeur), Emmanuelle Bribosia (secrétaire de rédaction), Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Laurence Idot, Jean-Paul Jacqué, Henry Labayle, Fabrice Picod)
- Aménagement du territoire et environnement (Christian Vandermotten)
- Education (Françoise Thys-Clément)
- Etudes européennes (Marianne Dony)
- Histoire (Eliane Gubin et Kenneth Bertrams)
- Philosophie et société (Jean-Marc Ferry et Nathalie Zaccai-Reyners)
- Quête de sens (Manuel Couvreur et Marie-Soleil Frère)
- Science politique (Pascal Delwit)
- Sociologie et anthropologie (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- Religion, laïcité et société (Monique Weis)
- Statistique et mathématiques appliquées (Jean-Jacques Droesbeke)
- UBlire (collection de poche)

Elles éditent trois séries thématiques, les *Problèmes d'histoire des religions* (direction : Alain Dierkens), les *Etudes sur le XVIII^e siècle* (direction : Bruno Bernard et Manuel Couvreur) et *Sextant* (direction : Eliane Gubin et Valérie Piette).

Des ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles figurent sur le site de la Digithèque de l'ULB. Ils sont aussi accessibles via le site des Editions.

Founded in 1972, Editions de l'Université de Bruxelles is a department of the Université libre de Bruxelles (Belgium). It publishes textbooks, university level and research oriented books in law, political science, economics, sociology, history, philosophy, ...

Editions de l'Université de Bruxelles, avenue Paul Héger 26 - CPI 163, 1000 Bruxelles, Belgique

EDITIONS@admin.ulb.ac.be

<http://www.editions-universite-bruxelles.be>

Fax +32 (0) 2 650 37 94

Direction, droits étrangers : Michèle Mat.

Diffusion/distribution : Interforum Benelux (Belgique, Pays-Bas et grand-duché de Luxembourg) ; SODIS/ToThèmes (France) ; Servidis (Suisse) ; Somabec (Canada).

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celui-ci est reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mise en ligne par les Bibliothèques; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici.

Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (EDITIONS@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

1. les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
2. l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.