

LA REPRÉSENTATION DU CONSOMMATEUR DANS LES FILMS DE FICTION ET DOCUMENTAIRES PORTANT SUR L'INDUSTRIE PORNOGRAPHIQUE

Th. Ramais

(Université d'Illinois)

Résumé. M'appuyant sur une lecture rapprochée de films de fiction, de documentaires et de productions télévisuelles, j'analyse la position singulière attribuée au consommateur dans les récentes productions cinématographiques et de divertissement « grand public » anglo-saxonnes ayant comme sujet l'industrie pornographique. De l'étude des contrastes relevés entre ces divers objets d'étude découle une réflexion sur l'ambiguïté des rapports entre l'industrie pornographique et ses clients. Se posent alors diverses questions : la représentation de l'achat et de la consommation pornographique ; la nature spécifique du secteur comme mode de production reposant sur des exigences de performance ; et la manière dont elle influence notre rapport actuel au secteur.

Avant de rentrer dans le vif du sujet de cet article, il me semble important de replacer dans son contexte académique le choix d'effectuer une étude de cas portant sur la représentation du consommateur dans les films de fiction et les documentaires ayant pour sujet l'industrie pornographique. D'un point de vue méthodologique, on pourrait dire que la « lecture » que j'ai opérée sur les objets choisis¹ est au cinéma ce que la « *close reading* » (la lecture rapprochée)

1 Mon but étant de considérer ces représentations au sein de films destinés au « grand public » (une catégorisation parfois difficile à établir vu leurs divers modes de diffusion), mon choix s'est porté sur des productions ayant à la fois été diffusées en salles (même s'il ne s'agissait que de festivals, dans le cas des documentaires) et pouvant aujourd'hui être facilement achetées via des services en ligne tels que le site Amazon. La popularité des produits telle que calculée par ce dernier a également été prise en compte. Si mon choix final s'est porté sur *Boogie Nights*, *This Girl's Life*, *The Story of X*, *Hard Trip* et *Rated X* (voir la bibliographie ci-dessous pour les références complètes), d'autres productions, comme

est à la littérature. Les films de fiction et documentaires ont été envisagés pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire avant tout des constructions dont le lien avec la réalité doit être constamment remis en question. Mon but n'a donc pas été de comparer le contenu de ces productions avec ce que l'on connaît du fonctionnement du secteur pornographique, mais de tenter d'observer comment un certain type de représentations s'organisait d'une production à l'autre et de dégager les images récurrentes pour ensuite tenter une interprétation qui, bien qu'ancrée dans les « mots » du « texte » (pour reprendre la métaphore littéraire), ne restera jamais elle aussi, il est vrai, qu'une construction supplémentaire.

Outre le fait que cette « lecture » produit des observations possiblement intéressantes, la raison pour laquelle j'ai décidé de m'y essayer est double. Tout d'abord, la prolifération des documentaires portant sur la pornographie durant ces cinq dernières années est telle qu'elle me semblait un phénomène aux origines et conséquences sociologiques intéressantes à envisager. Si on n'attend nullement de ces productions d'être les reflets objectifs de la réalité, l'analyse de certaines de leurs représentations peut nous aider à mieux appréhender leurs implications socioculturelles. D'autre part, cette étude de cas constitue aussi une opportunité de s'interroger sur une question d'ordre « académique » très actuelle, à savoir s'il est opportun d'insérer ou non les « *Porn Studies* » dans le curriculum universitaire. Certains répondent à cette question en soulignant en quelques chiffres l'importance du secteur et, dès lors, la nécessité de le considérer comme phénomène sociétal tel qu'il *doit* faire l'objet d'études. Aux États-Unis, le « porno » fait, avec plus de 10 000 nouveaux films et 800 millions de locations de vidéo par an, plus de bénéfices que tout Hollywood. Ces chiffres, comme le souligne F. Rich², ne peuvent être envisagés comme le

Larry Flint, *The Girl Next Door* et les documentaires *Girl Next Door*, *Thinking XXX*, *The Secret Lives of Adult Stars* ou encore *Pornography – The Secret History of Civilisation* ont été prises en considération. Faute de place et afin d'éviter la redondance, les considérations émanant de ces dernières (le plus souvent extrêmement proches de celles avancées ici) n'ont pas été incluses dans cet article. Mes lecteurs noteront sans doute également le caractère anglo-saxon des productions choisies, ma recherche ayant été originellement destinée à un public anglophone.

2 « Comme me le disait un des pornographes que j'ai rencontrés au cœur de l'industrie, la San Fernando Valley, « nous avons compris que, lorsqu'on loue 700 millions de films pornos par an, il ne peut pas s'agir d'un million de pervers louant chacun 700 vidéos. » »

résultat d'un accroissement de la consommation au sein d'un nombre restreint d'individus mais reflètent bel et bien une banalisation de la pornographie au sein de l'ensemble de la population, une banalisation à laquelle participent implicitement les objets de mon étude. La pornographie est un secteur qui, de plus en plus, a transformé son image de plaisir honteux en une forme de divertissement *mainstream* — grand public.

Il est primordial de reconnaître dans l'industrie pornographique un système qui fonctionne selon une série propre de codes de représentations, un système qui doit être étudié de manière transversale, car il évoque tour à tour des problématiques culturelles, économiques, sociales, audio-visuelles, légales, politiques et bien d'autres. D'abord reléguées dans la position de champ spécialisé des études féministes et ensuite des *Gender Studies*, les études portant sur la pornographie ont pris leur envol aux États-Unis sous l'impulsion des désormais célèbres *Hardcore* et *Porn Studies* de Linda Williams, et ont rapidement été incluses dans le curriculum d'une dizaine d'universités progressistes. Ce qui différencie l'approche de Williams (et des auteurs repris dans son anthologie *Porn Studies*) des études précédentes, c'est son détachement des discours féministes toujours pro- ou anti-porno des années quatre-vingts et nonante, sa volonté de considérer la pornographie comme un genre cinématographique comme un autre, avec ses codes et références propres, et son choix d'en parler pour son importance socioculturelle et non ses valeurs esthétiques ou morales³. Aujourd'hui, le monde académique lui a emboîté le pas, non, comme de nombreux médias l'ont fait remarquer, sans certains dérapages. Ces dérapages sont en fait les aléas de la nature spécifique du cinéma pornographique comme production cinématographique de *performances* (et ceci de chaque côté de la caméra) et de la difficulté évidente de distinguer les catégories de

(Rich 2001). [Note : les traductions des citations issues d'ouvrages écrits en anglais ainsi que celles des dialogues et commentaires des films et documentaires cités dans cet article ont été réalisées par moi-même.]

3 « Alors qu'hier le passage obligé était d'attaquer avec véhémence le féminisme pro-censure et anti-pornographie afin de faire valoir l'importance d'étudier ce secteur [...], aujourd'hui les études pornographiques identifient une véritable explosion de matériel sexuellement explicite dont l'étude fait vraiment défaut. Les débats féministes sur la question de l'existence même de la pornographie font tous aujourd'hui pâle figure face au simple fait que les images pornographiques, qu'elles soient fixes ou en mouvement, sont devenues des éléments à part entière de la culture populaire » (Williams 2004 : 1).

producteurs-acteurs et de spectateurs-consommateurs au sein des productions pornographiques elles-mêmes mais aussi au cœur d'autres types de production audio-visuelles qui les ont comme sujet. Cette ligne floue, entretenue par le secteur pornographique qui y voit un moyen d'accentuer la banalisation de ses produits et donc leur commercialisation, n'est pas sans effets sur ses propres systèmes de production et de représentation.

1. L'industrie pornographique sur grand écran : *Boogie Nights* et *This Girl's Life*

En 1997, le film *Boogie Nights*, du réalisateur P.T. Anderson, créa la sensation en offrant à un public « *mainstream* » un portrait de l'industrie pornographique durant ce qu'on a appelé son « âge d'or », la fin des années septante et le début des années quatre-vingts. En se démarquant des approches moralisatrices des productions précédentes sur le sujet⁴, le film contribua de manière directe à faire du secteur un sujet d'intérêt « acceptable » auprès du grand public. *Boogie Nights* décrit le parcours du personnage de Dirk Diggler, acteur porno, et de ses collègues qui tous, malgré l'exclusion sociale dont ils sont victimes, semblent s'investir dans ce qu'ils font. S'il est possible de défendre l'idée que le but d'Anderson était de se focaliser sur la communauté d'acteurs plutôt que sur les implications socio-économiques du développement de la pornographie⁵, il est quand même surprenant de voir comment, lorsqu'il choisit de placer au centre de son film la question de la transition entre les modes de tournage en 16 mm et de la vidéo⁶, il le fait sans la moindre allusion au groupe pour qui cette transition a été enclenchée et qui en sera le plus profondément affecté, à

4 On pensera par exemple, dans le secteur des documentaires, au film de Bonnie Sherr Klein, *Not a Love Story, A Film about Pornography*, qui s'inscrit clairement dans la pensée féministe anti-porno.

5 Certains producteurs se sont eux intéressés aux questions portant sur la liberté individuelle et la censure, comme Miloš Forman dans *The People vs. Larry Flint*. Cependant, si l'approche fut différente, Anderson et Forman ont contribué à mettre le secteur du porno sur l'avant de la scène médiatique et populaire, et ceci de manière quasi-simultanée (*Larry Flint* est en effet sorti en 1996, un an à peine avant *Boogie Nights*).

6 Un tournant que beaucoup d'historiens du cinéma considèrent comme « historique » dans notre rapport à la production et à la consommation de l'image visuelle, et qui a été, comme le montre Eric Shaefer, en grande partie initié par l'industrie pornographique elle-même, tout comme, un peu plus tard, celui du choix du format VHS au détriment du Betamax. Voir Shaefer 2002.

savoir les consommateurs. S'il est vrai que *Boogie Nights* tente de donner une vision interne du fonctionnement de l'industrie pornographique à l'époque, il est frappant de constater à quel point cette dernière semble opérer en totale autarcie. Le secteur de production pornographique est une « famille »⁷ qui semble rester la plupart du temps tout à fait indifférente à l'existence d'un public et qui semble produire du sexe pour son propre plaisir⁸, comme si elle constituait son propre et ultime consommateur. Cette représentation du secteur comme auto-suffisant, coupé des préoccupations du monde extérieur et permettant tous les écarts sexuels constitue bien sûr une vision idéalisée, un « mythe » que le secteur pornographique lui-même prend d'ailleurs soin d'entretenir.

Le plus souvent (et il s'agit sans doute là d'une des forces du film), Anderson s'est efforcé de ne pas nous placer, nous les spectateurs de *Boogie Nights*, dans une position voyeuriste par rapport à son sujet, une précaution que les réalisateurs de ce type de films et documentaires ne prennent pas toujours⁹. Néanmoins, cette précaution signifie aussi que nous ne sommes pas directement invités, nous, le public du film *Boogie Nights*, à adopter, par procuration, le rôle du public du porno produit par les personnages du film. Le but de mon analyse étant précisément d'envisager les représentations de ce public, la

7 Dans *Boogie Nights*, le personnage du réalisateur, Jack Horner, est présenté très souvent comme le patriarche. Roger Ebert le décrit comme « la figure paternelle d'une étrange famille élargie d'employés de l'industrie du sexe » (Ebert 1997).

8 Il est ironique que ce mode de fonctionnement tel qu'Anderson semble nous le présenter, même s'il est dans les faits court-circuité par la nécessité économique, partage des similitudes avec le but des objets qu'il produit, à savoir l'acte masturbatoire, fonctionnant lui aussi, dans sa définition stricte, en milieu fermé et circulaire.

9 Notons à ce sujet le commentaire de Roger Ebert : « Les films grand-public utilisent le sexe comme le font les films pornographiques, c'est-à-dire pour éveiller notre désir. *Boogie Nights* abandonne l'illusion que les personnages aiment le sexe ; le film porte, dans un certain sens, sur la fabrication d'un produit de consommation » (Ebert 1997). On regrettera cependant ici que si l'aspect de fabrication est bel et bien au centre du film, celui de la distribution et de la consommation est lui, en fait, complètement absent. À lire aussi les commentaires de Kenneth Turan : « À l'inverse de la pornographie traditionnelle, le but [de *Boogie Nights*] est d'examiner, de fasciner, d'amuser, mais pas d'exciter » (Turan 1997) et de Thomas Doherty : « *Boogie Nights* se focalise sur l'ethnographie de la pornographie et non son image à l'écran » (Doherty 1998).

question qu'il faut dès lors se poser est de savoir si le film d'Anderson nous en propose, fussent-elles métaphoriques.

Il me semble que deux passages distincts peuvent nous aider à répondre à cette question. Le premier passage auquel je vais m'intéresser se situe lors d'une fête organisée dans la villa de Jack, villa qui est présentée dans le film comme la « maison de famille » des pornographes. Little Bill, qui travaille pour Jack, quitte un instant la joyeuse agitation autour de la piscine et rejoint un espace situé légèrement au-delà de la fête. Il tombe alors nez à nez avec son épouse, allongée nue, se faisant sodomiser par un inconnu alors qu'un petit groupe d'invités la regarde. Little Bill invective son épouse. Celle-ci, ainsi que les spectateurs qui l'entourent, l'invitent « à la fermer ». Cette courte scène est intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord, c'est le seul moment du film où une exhibition publique de l'acte sexuel (qu'il est possible d'interpréter comme une métaphore de la production pornographique en général) et une forme de consommation publique de celle-ci sont présentées simultanément. Il est révélateur qu'Anderson ait choisi de placer celle-ci au-delà du périmètre de la fête, derrière une large clôture en bois sombre, elle-même entourée par un massif escalier en brique : visiblement, dans le monde de la production pornographique de *Boogie Nights*, la consommation appartient à un espace extérieur ou du moins aux limites du cercle, afin que celle-ci n'interfère pas outre mesure avec les véritables « acteurs » — au sens large — de la pornographie¹⁰.

Lorsqu'on observe le public « improvisé » de cette scène (qu'Anderson choisit de montrer du point de vue des amants s'ébattant sur le sol, un choix qui n'est pas innocent si l'on garde à l'esprit la thèse que ce dernier évite délibérément de brouiller la frontière entre le public de son film et celui des films de Jack), on est frappé par sa nature passive, presque ahurie. Les personnages sont calmes et donnent l'impression d'être complètement détachés de l'intensité sexuelle du rapport dont ils sont les spectateurs : certains tiennent une bouteille de bière, d'autres ont les mains dans les poches ou fument un cigare. Ici, nous avons vraiment l'impression que le public du porno (ou, en tout cas,

10 On notera que l'épouse de Little Bill n'est pas présentée dans le film comme une actrice porno et qu'elle ne se mélange jamais avec les personnages clairement identifiés comme tels. Ceci peut sans doute expliquer pourquoi elle peut se retrouver dans une telle proximité avec une forme de public, ce qui est loin d'être le cas d'autres personnages, comme par exemple Roller Girl. Notons également à cet égard que Jack Horner lui-même n'est jamais montré comme engagé dans une quelconque forme d'activité sexuelle.

sa possible représentation métaphorique) transforme le sexe en une banalité, un produit de consommation dont la qualité esthétique importe peu. Nous trouvons, dans cette représentation de consommation de pornographie, des personnages qui, littéralement, regardent la pornographie de haut (le choix de la contre-plongée renforce d'ailleurs cette interprétation) et qui sont capables d'y accéder ou de la quitter quand bon leur semble¹¹. L'acte sexuel devient donc un simple spectacle avec lequel le public improvisé peut garder la distance qu'il désire.

Une autre particularité dans la représentation de ce groupe est la volonté flagrante d'Anderson de lui conférer l'anonymat. À l'exception d'une femme sur le balcon et de Little Bill, tous les personnages portent des lunettes noires. Ce choix d'Anderson peut être interprété de deux manières. La première consiste à le lire comme une référence directe au choix d'anonymat généralement privilégié parmi les consommateurs de pornographie. En effet, si *Boogie Nights* présente comme normale la production massive de fantasmes sexuels sous forme de films, il n'en reste pas moins que le « monde extérieur », particulièrement à cette époque, continuait à envisager sa consommation comme un secret qu'il fallait garder pour soi. L'autre analyse — plus révélatrice — de ce passage consisterait à interpréter ces lunettes noires non pas comme un moyen pour ce public de ne pas être vu, mais plutôt comme un moyen pour nous de ne pas devoir le regarder dans les yeux. Cette absence d'identité refléterait le souhait d'Anderson de ne pas aborder de trop près des problématiques liées au public et à la consommation. J'ajouterais en effet qu'aucun de ces personnages-spectateurs, à l'exception du caméraman, ne réapparaît plus tard dans le film. Le public dans cette scène est rendu anonyme et est, dès lors, minimisé : il ne semble pas le bienvenu dans le cercle constitué par les personnages principaux du film, ou dans le film *Boogie Nights* lui-même¹².

Mon second exemple est une scène dans laquelle Jack, le réalisateur interprété par Burt Reynolds, est conduit à travers la ville à bord d'une limousine

11 Cette liberté est également illustrée à travers l'attitude du caméraman de Jack qui, lorsqu'il termine sa conversation avec Little Bill, rejoint le petit groupe de spectateurs de manière tout à fait nonchalante.

12 On pourrait ajouter que cette métaphore du public est en outre davantage limitée du fait que les personnages ne sont, en fait, pas particulièrement représentatifs de monsieur et madame tout le monde. Le groupe est constitué d'amis de Jack, de personnes liées, de près ou de loin, au secteur de la pornographie.

aux côtés d'une Roller Girl hyper-sexuelle, et veut « *marquer l'histoire du cinéma* » en invitant — littéralement — l'homme de la rue à venir rejoindre Roller Girl dans le cadre de sa caméra. Cet exemple offre sans aucun doute une métaphore plus adéquate encore pour le public, mais ses implications sont, elles aussi, problématiques. Jack apparaît ici tout à fait prêt pour la première (et dernière) fois dans le film à placer face à face la pornographie et ses consommateurs. Cependant, il apparaît rapidement qu'il est bien plus fasciné par le potentiel « expérimental » de cette innovation que par le fait que celle-ci puisse lui permettre de faire un pas vers le consommateur, une entité que les personnages du film semblaient avoir plutôt ignorée jusqu'alors. Néanmoins, les implications de cette scène ne peuvent être uniquement interprétées comme un « échec » du seul personnage de Jack.

En invitant dans cette voiture, au hasard, un jeune homme qui admet consommer de la pornographie, Jack (et, à travers lui, Anderson) transforme une rencontre jusque-là virtuelle en une rencontre bien réelle. Après un moment de reconnaissance maladroite (l'homme reconnaît Roller Girl, car ils fréquentaient le même lycée), reconnaissance que Roller Girl refuse d'accepter (et son refus anticipe clairement l'échec à venir de cette « rencontre »), Jack l'invite à faire l'amour à l'actrice pendant que la caméra tourne. Celui-ci accepte (et la caméra de *Boogie Nights* devient alors celle de Jack¹³), mais sa façon de manipuler le corps de Roller Girl devient vite agressive, presque animale. De la même façon que ses vêtements ordinaires contrastent avec le côté « glamour » de Jack et « porno-chic » de Roller-Girl, ses actions semblent également décalées, inappropriées et rapidement indésirables. Avec une chemise qui bloque l'image, un pantalon à moitié baissé, l'homme agit comme il pense devoir agir (notons son commentaire, « laisse-moi faire mon truc, vieux, je sais ce que je fais »), mais apparaît vite comme une caricature, une version grotesque des personnages masculins que Jack construit dans ses films. La

13 Il est difficile de déterminer avec certitude si Anderson nous invite ici à endosser le rôle du spectateur ou celui du réalisateur, mais il me semble malgré tout que le choix du cadrage (les très larges bandes noires qui entourent l'image, réduisant ainsi son impact), la thématique de la scène (Jack en plein acte de création « artistique ») et surtout le caractère brouillon et « non monté » du produit (les mouvements de caméra sont brusques, la voix de Jack omniprésente sur la bande son) semblent pointer plutôt vers la deuxième possibilité. Cette possibilité d'adoption de l'angle du pornographe possède une lourde charge idéologique que l'on retrouve dans certains documentaires comme *Rated X*.

confrontation est violente, « inesthétique » (en tout cas selon la vision de Jack) et lorsque le jeune homme reproche à Roller Girl d'avoir l'air aussi peu naturelle que lui et s'exclame qu'« elle l'a fait bander et que la moindre des choses aurait été de le faire jouir », et que « ce n'est pas cool de le laisser comme ça avec la gaulle », son personnage exprime la frustration d'un public placé dans la situation paradoxale d'être invité à prendre part à la pornographie sous la seule condition de réprimer complètement son côté commun et naturel. En outre, les séquences suivantes, où Jack et Roller Girl passent le jeune homme à tabac, sont hautement problématiques en cela qu'elles fonctionnent comme de puissantes métaphores d'une industrie qui répugne à regarder son public dans les yeux et souhaite le détruire¹⁴ (un souhait qui, étant donné les liens économiques qui unissent les deux parties, ne pourra pourtant jamais être réalisé). En présentant de la sorte la relation entre l'industrie et son public, ce passage — que le critique de film Peter Lehman interprète de manière quelque peu simpliste comme « la vision horrible d'une performance de sexe amateur abusif et incontrôlé » (Lehman 1998) — renforce malheureusement le sentiment qu'à l'intérieur du cercle des personnages fictifs du film et celui du film lui-même, la référence à un public voyeuriste et masturbateur est indésirable¹⁵.

L'une des particularités de mon deuxième exemple de film de fiction, *This Girl's Life*, sorti en 2003, est le fait que, tout comme *Boogie Nights*, ce film

14 Il est intéressant de noter, en outre, la dimension quasi nostalgique et étrangement romantique insufflée dans cette scène par Anderson pour expliquer les raisons de cette violence. Le film semble en effet vouloir justifier leurs actions (auxquelles aucune suite ne sera donnée) par le fait que le public « salit » d'une certaine manière un idéal esthétique pornographique dont Jack serait le garant. Si on peut admettre qu'Anderson ait voulu faire ressentir à son public la dimension tragique de l'idéalisme quelque peu dépassé de Jack, il reste néanmoins pour le moins perturbant de voir le rôle très peu flatteur qu'Anderson décide de donner au représentant du public dans la mise en question de cet idéalisme (qui lui-même semble bel et bien idéalisé au sein de *Boogie Nights*), un rôle caricatural qu'Anderson ne nuancera pas par la suite.

15 Notons aussi le commentaire de Lehman à propos de l'absence de représentation du plaisir masturbatoire dans le film d'Anderson : « *Boogie Nights* ne représente pas cet aspect de la diffusion de la pornographie : il ne montre ni les salles de projection des productions de Jack Horner ni l'environnement privé où est diffusé le nouveau porno en vidéo. Le film élide purement et simplement cet aspect de la pornographie, préférant montrer la façon dont la pornographie est créée ou la pornographie projetée sur des écrans de manière isolée de tout public réel. »

essaie d'offrir une description du secteur pornographique « de l'intérieur ». Son jeune réalisateur, Ash, tente d'y parvenir en épousant les contours du format du « faux documentaire » et en faisant d'une actrice porno, Moon, jouée par Juliette Marquis, le personnage central et la narratrice à la première personne du film. Cette dernière s'adresse en effet souvent directement au public du film et est suivie dans la majorité des scènes par une ou plusieurs caméras. Moon déclare au début du film que « chacun de ses mouvements est transmis en direct vers une webcam porno accessible 24/24 h » et montre sa petite « caméra personnelle » grâce à laquelle « on peut la voir où que l'on soit ». Alors qu'elle se déplace à travers l'agence et joue avec ces webcams, nous, le public de *This Girl's Life*, sommes bombardés de divers plans censés représenter les différentes images envoyées par ces mêmes outils de désir voyeur. Comme dans le cas de *Boogie Nights* et à de très rares exceptions près, le public de Moon est donc toujours distant, virtuel et sans visage.

Si on met de côté pour un instant cette brève introduction, le film offre en fait très peu de descriptions de la façon dont Moon interagit avec les consommateurs de ses « performances ». Dans le cadre de cette étude de cas, *This Girl's Life* reste néanmoins intéressant à analyser, entre autres parce que le film propose continuellement ce qu'Anderson s'était efforcé d'éviter dans *Boogie Nights*, à savoir placer son public dans la position du public de la pornographie. S'il semble évident que ce choix est surtout économique, ses implications restent néanmoins pertinentes. Lorsque le film nous montre Moon en train de caresser une webcam en déclarant « voilà mon audience », pour nous offrir ensuite un plan rapproché de son visage pris par cette même webcam, Ash nous place de manière très explicite dans la position relativement artificielle du voyeur et donc, par extension, du consommateur. Les premières scènes nous invitent à penser que la caméra « cinématographique » (celle du faux-documentaire et, à travers elle, celle du film, *This Girl's Life*) qui suit Moon alors qu'elle s'adresse à nous est différente des caméras à destination des internautes (caméras qui ne sont que des « objets » dans le scénario). On réalise cependant vite que, comme le montrent ces changements de perspectives, elles sont en fait identiques. Graduellement, celles-ci se mélangent de plus en plus et, lorsque Moon se déshabille en vue d'une performance, nous devenons *de facto* tout aussi voyeurs que les personnages imaginaires qui sont censés la regarder à travers la webcam qu'elle tient en main. Pendant un bref moment, l'image

se divise même en quatre, offrant une vision multipliée semblable à celle d'un écran d'ordinateur en mode multitâche. Un peu plus tard, alors que Moon donne un show diffusé via internet, elle s'adresse à nous, public du pseudo-documentaire, mais aussi de la performance, dans un mélange troublant de discours journalistique et de soupirs de plaisir. Le film perd définitivement sa crédibilité en tant que description pseudo-objective de l'industrie pornographique lorsque son utilisation de plans plus explicites devient confuse et sans aucune relation avec les réalités imposées par son scénario. Ainsi, les plans parfois très suggestifs de la « caméra espion » sont utilisés de manière croissante, même dans des situations où le scénario ne devrait pas le permettre.

L'agenda voyeuriste de *This Girl's Life* n'est pas un problème en soi à partir du moment où on admet que la manipulation des spectateurs vers cette position se fait, vu le caractère ouvertement aguicheur de ce type de production, généralement avec leur accord tacite. On ne s'étonnera donc pas outre mesure lorsque, plus tard dans le film, la rencontre entre Moon et un garagiste dont elle doit tester la fidélité (je passerai ici les détails d'une intrigue assez pauvre et dont le développement importe peu pour mon analyse), s'opère dans une scène manquant de naturel et dont les angles de caméras rappellent ceux des films X et ne servent aucune finalité narrative. Le caractère « contagieux » de la forme pornographique est ici parfaitement illustré : le film dans son ensemble a rapidement épousé les contours imposés par l'industrie qu'il est censé observer. Dans *This Girl's Life*, la frontière entre Moon comme personnage « réel » dans la fiction (c'est-à-dire l'actrice porno qui nous raconte son histoire dans un pseudo-documentaire) et Moon comme personnage « fictionnel » dans la fiction (c'est-à-dire l'actrice porno dans son rôle d'actrice porno) est donc sans cesse rendue floue. Cette confusion met en lumière une perméabilité des frontières qu'il faut noter et sur laquelle je reviendrai.

Cette partie du film offre aussi un parallèle intéressant avec la scène de la limousine de *Boogie Nights*. La première fois que le garagiste rencontre Moon, il lui demande avec insistance « est-ce que je ne t'ai pas déjà rencontrée quelque part ? », signalant ainsi qu'il est un consommateur de ses performances. Lorsque Moon fait mine d'être sexuellement attirée par lui, le garagiste, obsédé par la pénétration, est représenté d'une manière très négative, grotesque, caricaturale et, comme son équivalent dans *Boogie Nights*, il adopte les traits et l'attitude d'un amant maladroit, inadéquat et agressif. Comme Roller Girl,

l'actrice porno le repousse et apparaît dégoûtée par le contact qu'elle a été forcée d'établir avec lui. Les implications de cette scène sont ici aussi problématiques. Dans *This Girl's Life*, tout comme *Boogie Nights*, le consommateur de matériel pornographique est représenté comme une personne qui ne semble apparemment pas comprendre « les règles » de l'acte sexuel même si, visiblement, il ne fait qu'essayer de mettre en pratique les représentations sexuelles que l'industrie pornographique a créées pour lui. De la même manière que le jeune piéton dans *Boogie Nights* reproche à Roller Girl de le « laisser avec la gaulle », le garagiste de *This Girl's Life* crie à Moon qu'elle lui est « redevable » quand celle-ci s'enfuit. La représentation de chacun de ces personnages consommateurs exprime implicitement un sentiment de frustration de la part d'un public qui comprend qu'il n'est pas reconnu par l'industrie pornographique comme un « partenaire » adéquat, un état de chose qu'aucun des deux films n'interroge réellement¹⁶.

2. L'approche documentaliste : *The Story of X*, *Hard Trip* et *Rated X*

Le documentaire est également une forme intéressante à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'analyser les représentations des relations entre l'industrie pornographique et son public. Le terme « représentation » est, selon moi, toujours d'application, l'objectivité annoncée dans ces documentaires restant une illusion. Une fois de plus, mon but n'est pas de démontrer ce mirage et de pointer les failles de cette façade d'objectivité, mais bien de m'interroger sur la possible signification de certains choix opérés au sein de leurs représentations.

Dans cette deuxième partie de mon analyse, j'aimerais me pencher sur trois documentaires portant sur l'industrie pornographique, *The Story of X*, *Hard Trip* et *Rated X*. Le premier, *The Story of X*, dont le réalisateur est un proche

16 D'autre part, on remarquera également que les autres personnages-spectateurs dans *This Girl's Life*, quand ils ne sont pas simplement ignorés (dans le cas des spectateurs internet) ou avilis (dans le cas du garagiste), manquent cruellement de réalisme. Ainsi, le chauffeur de taxi qui reconnaît Moon lui avoue de manière peu convaincante que son épouse partage avec lui une admiration pour l'actrice. Le petit ami de Moon, lui, représente une forme de « non-public ». Il ne reconnaît d'abord pas Moon et, une fois la révélation faite, demeure extrêmement confus quant aux tenants et aboutissants de son métier. Il représente une sorte d'antithèse du chauffeur de taxi, mais ne reste pas moins un personnage tout aussi caricatural.

de l'entreprise *Playboy*, offre — et nous ne nous en étonnerons pas — une version extrêmement partisane de l'histoire des images pornographiques. Je ne m'attarderai pas sur cette faiblesse. Ce qui m'a intéressé ici, c'est que, contrairement aux films sur lesquels je me suis penché jusqu'à maintenant, ce documentaire semble vouloir offrir dès ses premières images une représentation du public du porno. Dans cette scène, une caméra déambule parmi un groupe de jeunes adultes amassés devant les portes d'un cinéma projetant *Antique Smut*, une collection de films pornographiques du XIX^e siècle. Cette file semble être constituée d'un mélange éclectique de consommateurs et le documentaire prend un plaisir évident à interviewer des femmes. Une d'elles s'exclame « il sera intéressant de comparer tout cela avec les films pornos contemporains », pendant que son mari se moque gentiment d'elle, assurant que sa femme « en sait probablement plus à propos de ce sujet que lui ». Visiblement, alors que la personne du consommateur était représentée de manière particulièrement négative dans *Boogie Nights* et *This Girl's Life*, elle semble prendre ici une dimension banale, nonchalante, presque joyeuse. Plus tard dans le documentaire, la caméra se balade dans les allées d'une convention réunissant des personnes intéressées par les films de « *sexploitation* ». Des enthousiastes acceptent d'être interviewés et décrivent ces films comme « frais et naturels ». Cependant, lorsque le documentaire nous déplace au cœur d'une réception organisée par la *Motion Picture Academy* et que le producteur italien Bernardo Bertolucci est interviewé, nous réalisons soudainement que tout ce « public » de porno est en fait hautement stylisé et extrêmement limité. Au fil du documentaire, on apprend en effet que les spectateurs de *Antique Smut* sont en fait des étudiants en communication à la recherche d'un sujet à débattre, que les membres de la convention sont des collectionneurs bien plus intéressés par la rareté du matériel qu'ils s'échangent que par sa qualité, et les invités à la réception des critiques de film et des réalisateurs. Ainsi, il semble que la seule forme de « spectateurs » que ce documentaire consente à représenter est un public de collectionneurs ou d'intellectuels peu intéressés par le potentiel purement érotique du cinéma pornographique¹⁷. Le consommateur « moyen » est exclu du cadre de la représentation, et, dès lors, de la discussion.

17 On retrouve d'ailleurs une représentation similaire dans le documentaire *Thinking XXX*, où les stars du porno ne semblent trouver grâce auprès d'un certain public intellectuel qu'après avoir été « muséifiées » (je pense ici à une partie du documentaire dédiée à la mise

The Story of X se termine en glorifiant d'une part une forme de public anti-féministe et « intellectuel » et, d'autre part, la propagande quasi « larryflintienne » d'anti-censure par l'annonce de l'ouverture du premier *Hall of Fame* du porno durant un salon érotique. Le documentaire alterne alors de courtes images du show avec de longs passages montrant des strip-teaseuses sur scène, pendant qu'une foule de spectateurs applaudit et prend des clichés. Le moment est présenté comme l'ultime rencontre de l'industrie et de ses fans. Contrairement à ce que le documentaire aimerait nous faire croire, pourtant, ce mélange éclectique reste une métaphore discutable des consommateurs du porno. Tout d'abord, il est impossible d'y distinguer professionnels du secteur et simples consommateurs. Ensuite, il semble que le documentaire tente précisément d'éviter de nous confronter directement à un groupe de consommateurs « purs » en laissant penser que, d'une certaine manière, ces « consommateurs » peuvent tous se transformer en « producteurs » et devenir ainsi « membres de la famille » — pour reprendre l'imagerie de *Boogie Nights*. En effet, l'immense majorité des personnes dans cette salle photographient et filment la strip-teaseuse et, comme s'il y avait besoin que son message soit encore plus clair, le documentaire alterne ces scènes de tournage improvisé avec l'interview d'un directeur de compagnie exultant à propos des compilations de films amateurs qu'il produit, films où « les gens font des choses vraies les uns avec les autres, puis ils nous envoient tout simplement leur cassette ». Il est révélateur de constater que la vidéo de cette série présentée par le documentaire implique des pratiques sadomasochistes extrêmes, pratiques qu'il reste délicat de décrire comme « grand public ». Quoi qu'il en soit, il semble bien qu'une fois de plus, l'image de l'homme (et de la femme) de la rue, du consommateur moyen, « réel » et masturbateur, est prudemment mise à l'écart.

Le reportage *Hard Trip*, produit en 2003 par Xenon Pictures, offre une alternative à *The Story of X*. Ce qui frappe ici en premier lieu, c'est l'effort du documentaire pour rester relativement concret et éviter tout sensationnalisme, mais surtout pour envisager d'une manière différente l'autre extrémité du secteur, les consommateurs. La première observation que l'on peut faire à propos de *Hard Trip* est le soin apporté à ne pas placer son public dans une position voyeuriste, position sur laquelle *The Story of X* construisait au contraire toute

en place et à l'inauguration d'une exposition de photos grandeur nature de ces mêmes stars par l'artiste Timothy Greenfield-Sanders).

sa structure. Le potentiel érotique des images plus explicites y est systématiquement réduit. Ainsi, lorsqu'apparaît l'image de l'actrice Raylene lors d'une séance photo, cette image, après une fraction de seconde de nudité, bifurque vers le flou. Il ne s'agit pas ici, je pense, de censurer la représentation explicite, mais plutôt de s'assurer, en neutralisant le sujet érotique suffisamment tôt, que notre intérêt se porte sur ce que le photographe et l'actrice ont à dire plutôt que sur ce que le documentaire aurait eu le pouvoir de montrer. Plus tard, lorsque l'actrice est filmée dans une scène lesbienne, la caméra du documentaire, placée au-dessus de la pièce, offre une vue continuellement parasitée par de longues bandes noires (les poutres au-dessus de la scène), pendant que la partie visible du plateau se contente de dévoiler des parties de corps tronquées et le groupe de techniciens qui les entourent. Via ces derniers, le reportage nous offre une représentation d'une forme de « réel » (les contingences techniques du tournage) entrant dans le cadre de la scène fictionnelle. On retrouve dans les œuvres du photographe Ken Probst un court-circuitage similaire, que ce dernier considère « comme un moyen d'évoquer et de détruire simultanément le désir¹⁸ ». C'est bien de cela qu'il s'agit également ici.

Hard Trip présente une image du consommateur fort différente de celle offerte par les films de fiction et documentaires précédemment cités. Au sein d'une section assez longue, sa caméra déambule dans un magasin de vidéos pour adultes, se frayant un chemin parmi de jeunes et de moins jeunes consommateurs, offrant gros et moyen plans de ces derniers. L'homme de la rue est montré ici dans un moment à la fois un peu maladroit et très « vrai » d'achat pornographique. *Hard Trip* n'essaie pas de présenter ces futurs acheteurs comme des intellectuels détachés ou des pervers, mais comme des gens à l'apparence « normale » avec lesquels les spectateurs à l'esprit suffisamment ouvert peuvent s'identifier. Plus tard, le documentaire offre même un plan subjectif d'un client s'appêtant à empoigner une cassette, un plan qui se transforme ensuite en une vue du client présenté dans sa totalité. Cette transition est rapide, comme si *Hard Trip* avait voulu nous inviter à nous identifier avec la personne du consommateur tout en voulant s'assurer ensuite de nous permettre de garder une distance suffisante face au sujet et en évitant, contrairement à *The Story of X*, de simplement nous faire consommer les produits qu'il consomme. Cette section du film pose néanmoins problème quant à sa gestion de son

18 *Thinking XXX*.

rapport au consommateur. En effet, la voix *off* durant cette scène est celle de Paul Maurer, membre de la Coalition Contre la Pornographie, clamant haut et fort que la pornographie est « mauvaise » et « ment ». Il est troublant que dans la partie du documentaire où nous nous trouvons enfin face à face avec les consommateurs « moyens » de l'industrie, le message latent soit que le porno est quelque chose dont il faudrait avoir honte. On regrettera aussi qu'aucun client n'ait droit à la parole.

Enfin, j'aimerais commenter une des scènes clefs du documentaire, le tournage d'un film de *gang-bang* avec l'actrice Candy Apples. Ce qui est intéressant dans cette partie du documentaire est le fait que l'actrice *et* le documentaire présentent les « acteurs » de cette scène comme des « monsieurs tout le monde », des consommateurs moyens, des hommes que l'on a été chercher dans la rue. Il est pertinent, je pense, d'analyser cette représentation comme une métaphore de cette fusion entre producteurs et consommateurs dont j'ai parlé un peu plus tôt. Ici, de manière très littérale, les consommateurs moyens sont présentés en train de *pénétrer* une icône de l'industrie dont ils sont les consommateurs. Contrairement à ce qui se passe avec les personnages fictionnels de Roller Girl et de Moon face à leurs poursuivants, l'actrice Candy Apples, et à travers elle, une partie de l'industrie, est représentée alors qu'elle accepte littéralement en elle ses consommateurs, elle reconnaît leur présence comme partie intégrante et active du processus pornographique et ne les abandonne pas « avec la gaule » (pour reprendre les termes utilisés dans *Boogie Nights*). Hors plateau, ces « hommes de la rue » observent la scène comme des spectateurs temporaires, avant de s'y avancer pour un bref moment de production. Nous sommes, en tant que public, à la fois invités à nous identifier à eux et à garder une certaine distance (aucune vue subjective n'est d'ailleurs proposée, un piège dans lequel il aurait été pourtant facile de tomber) et nous sommes amenés à nous interroger sur cette relation complexe que ces consommateurs entretiennent avec un matériel pornographique qu'ils sont ici — et c'est une image cruciale — sur le point de *produire et consommer* de manière tout à fait *simultanée*¹⁹.

19 Notons au passage que ce type de productions, dans lesquelles la figure de l'homme (ou de la femme) de la rue devient, pour un instant, un acteur à part entière, connaît bien entendu de multiples variations au sein même du genre pornographique. On pensera par exemple aux nombreuses productions de type « amateur » ainsi que la catégorie « gonzo »

Cette perméabilité des frontières entre consommateurs et producteurs est au centre du dernier reportage que j'aimerais évoquer, *Rated X – A Journey Through Porn*, de Dag Yngvesson. Dès le début de son reportage, Yngvesson se place dans la position du consommateur (il parle entre autres des films qu'il visionnait adolescent), un consommateur cherchant aujourd'hui à comprendre l'industrie à travers une sorte de *road movie*, une « quête » censée l'amener progressivement jusqu'au cœur de cette industrie. Ce qui est particulièrement étonnant dans ce reportage, c'est l'incroyable mouvement que Yngvesson va opérer entre son statut de *spectateur* face à l'industrie et son statut de *producteur* dans cette même industrie. Au fil des rencontres, Yngvesson semble se lier en effet de plus en plus d'amitié avec les membres du secteur, s'insérant de manière croissante dans le cadre de l'image de ses interviews (et prenant visiblement beaucoup de plaisir à le faire), mélangeant son image à celle des autres techniciens présents sur les plateaux, adoptant régulièrement un angle se rapprochant de plus en plus du leur.

Le tournant s'opère lorsqu'un producteur en panne de cameraman demande à Yngvesson de l'aider. À ce moment, le documentariste, fils d'anthropologue, se transforme en spectateur-producteur, se donnant même un « nom d'acteur », brouillant de manière définitive les cartes du point de vue en devenant son propre objet d'étude. Si l'argument d'Yngvesson est de vouloir ressentir les choses « de l'intérieur », le plaisir évident qu'il semble en retirer, le processus d'identification qui s'opère (Yngvesson « se retrouve dans le personnage de Jeff », le pornographe bien réel du documentaire) ainsi que celui d'inversion des rôles (*Rated X* contient, par exemple, une interview de Yngvesson par un membre de l'industrie), tout cela doit nous pousser à analyser ce moment comme une véritable *absorption*. S'il s'agit là d'un résultat possible d'une telle approche ethno-méthodologique, son intérêt est particulièrement amplifié de par la nature performative du secteur étudié. La figure du spectateur, un temps incarné par Yngvesson, se retrouve une fois de plus dans l'obligation de se transformer pour être acceptée par la « famille » porno²⁰. À l'image de

popularisée par l'acteur Jon Jeremy. La frontière entre amateurisme réel et professionnalisme y est cependant bien plus marquée qu'il n'y paraît et le caractère « commun » de l'acte sexuel le plus souvent le résultat d'un jeu d'acteurs professionnels.

20 Une métaphore renforcée d'ailleurs par la description de l'actrice Jeanna Fine comme « la maman » du tournage et l'abondance soudaine de clichés des membres de

la dernière scène du documentaire où la caméra passe de main en main entre Yngvesson, Jeanna Fine et son fils, il semble donc que le message latent soit que la qualité de producteur de film pornographique peut-être investie en chacun de nous. Plus encore, comme j'ai essayé de le montrer, revêtir cette qualité semble en fait être un passage obligé dans la représentation du consommateur pour que celle-ci soit tolérée. Nous avons vu que ceux qui échouent lors de ce passage sont indésirables.

3. Le nouveau genre de la « porno-réalité » : *The Girls Next Door*, *Porno Valley* et *Family Business*

Enfin, mon intérêt s'est également porté sur un autre produit de divertissement visuel prenant la pornographie comme thème, à savoir les programmes de télé-réalité. Avant de conclure cet article, j'aimerais mentionner quelques observations quant à cette catégorie relativement nouvelle de production télévisuelle et aux choix pris par ses producteurs lorsqu'il s'agit d'y représenter le rapport entre l'industrie pornographique et ses consommateurs. Il apparaît en fait très rapidement que les choix opérés confirment et souvent renforcent les modes de représentation tels que je les ai décrits précédemment. L'intérêt de prendre en considération ces productions très récentes dans cette étude de cas tient entre autres au fait qu'elles sont destinées à un public plus large encore et semblent s'exporter avec beaucoup de facilité et de succès²¹, rendant leur impact socioculturel (présent et à venir) d'autant plus important.

Si l'entreprise *Playboy* a su, depuis sa création, rentabiliser les fantasmes créés autour de la « *mansion* » de Hugh Hefner à travers de nombreuses productions érotiques, utiliser cette même résidence comme toile de fond d'une série de télé-réalité visant le grand public — je fais référence ici à la série *The Girls Next Door* — est un phénomène nouveau et constitue un exemple frappant du désir de l'industrie de s'immiscer dans les ménages comme un mode de divertissement respectable et même presque banal. La similitude entre la manière de représenter la vie dans cette *mansion* bien réelle et celle de la villa imaginaire de *Boogie Nights* est évidente et ceci à plusieurs égards. Les trois

la famille de diverses actrices qu'Yngvesson a rencontrées, photos sur lesquelles se clôt le documentaire.

21 Ainsi, à ce jour, trois des shows mentionnés sont accessibles en Belgique francophone : *Porno Valley* (PlugTV), *Sexy Girls Next Door* (PlugTV) et *The Girls Next Door* (E! Entertainment, via Belgacom TV).

personnages féminins du show semblent y vivre dans l'autarcie la plus complète (et rarement remise en question) et la villa devient vite une sorte de prison dorée où le contact avec le monde extérieur est évité. Si les jeunes femmes sortent certes parfois de leur isolement, elles ne le font jamais sans que le show ne mette en évidence leur inadéquation et leur maladresse face aux réalités de monsieur et madame tout le monde et le retour à la *mansion* est systématiquement décrit comme un soulagement, un retour à un environnement quasi « familial » où Heffner joue à la fois le rôle du père et de l'amant. S'ils se plaisent parfois à présenter sans détour le travail de modèles érotiques des jeunes femmes dans l'enceinte de la *mansion*, les réalisateurs du show, comme Anderson dans *Boogie Nights*, abordent très peu les conséquences socio-économiques de ce travail, à l'image de cet épisode où, après la séance de photographies érotiques, la représentation du processus de production est coupée net et l'existence d'une couverture représentant les modèles, dévoilée un peu plus tard au sein même de la villa, semble se suffire à elle-même. La dimension économique de cette production érotique est donc complètement mise à l'écart et, bien entendu, les consommateurs de ses productions une fois de plus imaginés comme une vague entité quand ils ne sont pas, l'immense majorité du temps, simplement ignorés.

Porno Valley, une série qui combine télé-réalité et approche pseudo-journalistique (chaque épisode étant présenté comme un « reportage »), s'intéresse au secteur *hardcore* de l'industrie et en particulier à l'entreprise Vivid. Ici encore, si le fonctionnement des tournages et le mode de vie des acteurs et actrices est au cœur des discussions (avec une propension à en montrer toujours plus qu'il n'en faut, contrairement à l'approche adoptée dans *Hard Trip*), les discussions sur les modes de distribution et les acheteurs sont soigneusement évitées. Une exception confirmant la règle est celle du tout dernier épisode où, à la manière des héros de *Boogie Nights*, les stars et producteurs se congratulent lors d'une séance de remises de récompenses aux accents plutôt incestueux. Malheureusement, tout comme dans le cas des « spectateurs » de *The Story of X*, nous sommes ici face à un public averti constitué surtout de professionnels et lorsque, en marge de l'événement, les modèles se prêtent au jeu des dédicaces, le passage dédié au public est minimaliste et l'émission préfère se concentrer sur les tribulations triviales des actrices. Autre exemple de spectacle de télé-réalité exposant, jour après jour, la vie de membres du secteur de la production

pornographique, *Family Business*, centré sur le réalisateur Adam Glasser, invite son public, comme son nom l'indique, à voir dans la production de ses films une « entreprise familiale » comme une autre²². Glasser, à l'inverse de Heffner, n'est pas représenté comme un dandy difficilement atteignable, mais comme un bon père de famille occupant simplement un emploi inhabituel. Le but est bien sûr ici de rendre l'identification du public à son personnage la plus facile possible tout en conservant une dimension de mystère et de désirabilité. Si les rencontres avec le public se limitent le plus souvent à la signature d'autographes de modèles avec leurs fans ou encore de participation à des émissions de radio, elles sont néanmoins toujours représentées comme spontanées (une spontanéité qu'il faut bien sûr considérer avec précaution vu les modes de production et de montage de telles émissions) et, de par le fait que les réactions diffusées sont toujours teintées de bonne humeur et d'admiration plutôt que de gêne ou d'opprobre, elles constituent systématiquement un renforcement de cette dimension de respectabilité et d'accessibilité que l'industrie tente de plus en plus d'imposer²³. En outre, ce qui est révélateur dans *Family Business*, c'est une fois de plus son incapacité à ne pas représenter, comme dans le cas du documentaire *Rated X*, un personnage endossant progressivement le costume de producteur. Ainsi, « Cousin Stevie », membre de la famille responsable de la dimension « administrative » de l'entreprise, et Bishop, normalement simple monteur, s'y retrouvent petit à petit à briguer la place de réalisateur pour finalement réaliser leurs propres films. Dans les deux cas, l'accession au poste de réalisateur du produit pornographique est représentée comme une victoire, le passage au rôle d'acteur (au sens large) au cœur même de la production est décrit comme un but qui confère plaisir et sentiment d'appartenance au

22 L'introduction du show manipule d'ailleurs les attentes des spectateurs et leurs représentations de l'entreprise familiale « classique » et « respectable » et, à travers le personnage de Brady (le jeune fils de Glasser), tente, dans une utilisation de la figure de l'enfant, de gagner la sympathie et le soutien des spectateurs. On notera en outre le style très proche de la vidéo familiale amateur du générique de début (Glasser y est présenté enfant, puis adolescent, dans des poses tout à fait stéréotypées) et l'insistance de ce dernier, via une voix *off*, qu'il est, au fond, « monsieur tout le monde » (« *I'm a pretty average guy* »).

23 Ainsi, si l'isolement des héroïnes de *The Girls Next Door* semble aller dans la direction inverse, le fait d'offrir une représentation de la *mansion* de l'« intérieur » (même si elle se fait de manière hautement contrôlée, scénarisée et idéalisée) peut-être interprété comme le symbole d'une volonté d'ouverture.

groupe. Le moment rappelle bien entendu le passage similaire d'Yngvesson derrière la caméra pornographique. Visiblement, la promotion de la perméabilité de ces frontières fait partie du « programme » mis en avant par le secteur pour séduire un public toujours plus large. On ne s'étonnera donc pas de voir dans mes deux derniers exemples, les émissions *Sexy Girls Next Door* et *My Bare Lady*, mélanges (très à la mode) de jeu et de télé-réalité, une tentative de faire de cette perméabilité leur seul sujet. Ainsi, *My Bare Lady* joue la carte du rapprochement de la pornographie avec les arts considérés comme plus « respectables » en invitant les participantes, toutes des actrices de porno, à se transformer, d'émission en émission, en actrices de théâtre (un rapprochement des deux secteurs particulièrement révélateur, étant donné leur nature performative), pendant que *Sexy Girls Next Door* invite les téléspectatrices intéressées à concourir pour devenir mannequin pour *Playboy*, un scénario de jeu « grand public » sans doute inimaginable il y a à peine dix ans, mais rendu possible aujourd'hui par la respectabilité croissante du secteur pornographique auprès du public et particulièrement des adolescents et des jeunes adultes. Une fois de plus, cependant, la représentation du consommateur « pur », c'est-à-dire non-producteur ou non-acteur, est soigneusement évitée dans chacune de ces émissions.

4. Conclusion

Si le spectacle pornographique est, à l'image d'une production théâtrale, ancré dans la dimension performative, il invite bien plus encore, de par sa nature primaire et pulsionnelle, à l'identification. S'il est en effet facile pour le grand public d'admettre ne pas être versé dans l'art dramatique, il est plus difficile pour ces mêmes spectateurs de concéder être des amants possiblement « inadéquats »²⁴ (le terme d'« adéquation » étant bien sûr ici une notion subjective et construite par la pornographie elle-même sur la base de ses propres règles) et donc plus facile pour l'industrie de placer la performance pornographique

²⁴ On se rappellera ici la réaction du garagiste dans *This Girl's Life* et son insistance à vouloir manipuler Moon de la même manière que les acteurs observés sur son écran. Parallèlement à cet exemple fictionnel, on mentionnera aussi la multiplication récente des ouvrages « *self help* » rédigés par des acteurs et actrices du secteur, comme *How to make Love like a Pornstar* de Jenna Jameson ou encore *How to have a XXX Life* rédigé par des modèles du groupe Vivid. Les exemples sont nombreux et illustrent la volonté du secteur de s'imposer comme le miroir d'une sexualité prétendue adéquate et souhaitable.

du spectateur lui-même comme condition d'appartenance au « groupe » et, plus généralement, le simple désir d'en faire l'expérience comme argument de vente, comme le montre l'avènement des styles « *gonzo* » et « amateur » dans l'immense majorité des productions des quelques dernières années²⁵. Ces dernières sous-catégories du genre pornographique (où l'amateurisme est parfois réel, mais le plus souvent de façade²⁶), tout comme la réutilisation de ces représentations de ces sous-catégories au sein même des documentaires précédemment cités (qui nous invitent à envisager l'amateurisme comme vérifiable) présentent des statuts de représentations certes différents, mais illustrant à chaque fois l'hypothèse selon laquelle, dans le secteur pornographique ou celui des productions le prenant comme sujet, la nature de l'interaction avec le public est presque systématiquement idéalisée en devenant participative. Plus que toute autre production cinématographique, la pornographie interroge implicitement les qualités performatives de son public tout en se posant comme unique modèle et crée dès lors en lui un désir d'implication plus fort que dans la plupart des autres formes de divertissement. Au vu des résultats de cette modeste étude de cas, il semble bien que les films de fiction, documentaires et émissions de télé-réalité portant sur cette industrie entretiennent implicitement cet état de choses en évitant soigneusement la représentation d'un public purement masturbateur et en préférant donc mettre en avant les cas de figure où le public passe, littéralement, à l'acte²⁷, mais en suivant les

25 Richard Dyer, après avoir abordé le sujet des productions de télé-réalité, commente sur le sujet, « Un exemple des plus surprenants de [l'effondrement de la distinction entre réalisme et divertissement] est la popularité croissante du genre porno amateur » (Dyer 2002 : 178). La visibilité grandissante des productions alliant à la fois la pratique de la télé-réalité et la participation d'amateurs à la production pornographique, productions dont j'ai donné précédemment quelques exemples, renforce encore un peu plus, si besoin est, son argument.

26 Williams note à ce propos, « Bien entendu, une fois que les amateurs deviennent un bien de consommation via un système de valeur d'échange, il devient difficile de faire la différence entre amateurs et professionnels. Cette difficulté de faire la différence semble être une caractéristique importante de ce type de production pornographique » (Williams 1999 : 336).

27 Cette invitation du public et donc d'une certaine forme de « réel » dans le cadre de la caméra pornographique n'est pas sans provoquer, comme on a pu le voir, une certaine schizophrénie au sein du genre. Si le spectateur est parfois accueilli comme nouveau personnage « type » de sous-catégories de productions pornographiques, certaines de ses

règles établies par le secteur (comme illustré *a contrario* par la scène du passant dans *Boogie Nights*).

Enfin, il est indéniable que ce phénomène d'évitement, ce passage obligé par la métamorphose *observateur-producteur/acteur* influence aussi, dans notre monde réel, le rapport entre le secteur de la pornographie et ceux qui désirent s'y intéresser sur un plan académique. Ainsi, lorsque la figure de proue des *porn studies*, Linda Williams, déclare qu'elle n'aurait probablement pas pu devenir célèbre si elle n'avait pas été une femme, elle reconnaît implicitement l'existence d'un système où s'intéresser à la pornographie revient à la consommer et où la consommer comprend le « risque » d'en produire. Dans ce processus, une femme, culturellement, éveille moins de soupçon qu'un homme²⁸. Les récents scandales qui ont secoué le monde académique outre-Atlantique concernent précisément des professeurs qui, comme Yngvesson, ont pensé que pour comprendre la pornographie, il fallait non seulement en consommer, mais aussi en produire²⁹. D'autres ont argumenté que le visionnage de produits pornographiques dans ces séminaires universitaires était déjà

caractéristiques participant à son réalisme s'y retrouvent transformées. Ainsi, les producteurs de genres « gonzo » et « amateur » se trouvent dans la position délicate de devoir être à la fois réalistes et créateurs de fantasmes. Andrew Ross note à ce sujet, « À l'inverse des modes de divertissements réalistes, où un film peut être critiqué parce qu'il est "trop irréaliste" ou tiré par les cheveux, la pornographie peut être critiquée pour un surplus de réalisme qui fait se rapprocher un peu trop le monde fantasmé et celui du spectateur » (Ross 1989 : 280). On retrouve au sujet de la même problématique les récentes résistances du secteur pornographique, pourtant toujours désireux de s'emparer des dernières technologies, à adopter les formats vidéos haute-définition, un mode de diffusion enclin à accentuer le réalisme des scènes présentées. Voir Richtel 2007.

28 Williams souligne cependant l'importance de permettre aux hommes hétérosexuels de s'exprimer sur le sujet : « Il sera crucial pour le développement des études portant sur la pornographie que ce groupe continue à trouver des moyens d'exprimer un intérêt pour la pornographie qui ne soit pas marqué par une attitude défensive » (Williams 1999 : 21).

29 La position de Linda Williams est sur ce point très claire : « Aujourd'hui, je pense que ce n'était pas une bonne idée de laisser mes étudiants relever le défi de construire de meilleures pornographies que celles existantes, comme lorsque j'ai permis à certains d'écrire leurs propres scénarios. Si j'encourage mes étudiants dans tous les autres cours à "s'essayer" au mode ou genre que nous étudions, il serait une erreur pour un professeur en pornographie de faire la même chose dans le climat [politique] actuel. Un tel professeur prendrait le risque de se voir accusé d'encourager les étudiants à devenir eux-mêmes des pornographes [...] et sa décision pourrait lui donner ainsi qu'à son institution une très mauvaise publicité. » (Williams 2004 : 21).

inapproprié, car synonyme de consommation et donc, dans la logique évoquée précédemment, de participation au système. Il est à prévoir que la question de la représentabilité du divertissement pour adultes dans le paysage académique restera au cœur des débats pour un bon moment. On s'étonnera dans tous les cas de la manière dont la pornographie réussit à pénétrer et brouiller de la sorte les catégories de fiction, représentation et réalité même dans les esprits les plus ouverts et, comme j'ai essayé de le montrer, la manière dont les films de fiction et les documentaires sur la question épousent cette dynamique de confusion sans jamais vraiment l'interroger.

Bibliographie

1. Films

Boogie Nights, Dir. P.Th. ANDERSON, DVD (Platinum Series Edition), New Line Home Entertainment, 2000.

Family Business — The complete First Season et The complete Second Season, Dir. A. MARSH & J. BLUMENFIELD, DVD, Showtime Entertainment, 2004–2005.

Hard Trip, DVD, Xenon Entertainment, 2003.

My Bare Lady, Television show, Fox Reality, 2006.

Not a Love Story – A Film about Pornography, Dir. B.S. KLEIN, NFBC, 1982.

Porno Valley, Television show, Dir. A. BROCKA & D. HILLS, World of Wonder, 2004.

Rated X – A Journey through Porn, Dir. D. YNGVESSON, DVD, Pathfinder Home Ent., 2005.

The Girls Next Door — Season One et Season Two, DVD, 20th Century Fox, 2006–2007.

The People vs. Larry Flint, Dir. M. FORMAN, DVD, Sony Pictures, 1997.

The Story of X, DVD, Playboy Home Video, 2002.

Thinking XXX — Extended Cut, DVD, HBO Home Video, 2006.

This Girl's Life, Dir. ASH, DVD, Hart Sharp Video, 2005.

2. Ouvrages et articles

Th. DOHERTY (1998), « *Boogie Nights* », dans *Cinéaste*, 23, 3, p. 40–41.

R. DYER (2002), *Only Entertainment*, 2^e éd., New York, Routledge.

R. EBERT (1997), « *Boogie Nights* », dans *Chicago Sun Times*, 17 octobre.

P. LEHMAN (1998), *Will the Real Dirk Diggler Please Stand up?*, dans *Jump Cut*, 42, p. 32–38.

Fr. RICH (2001), *Naked Capitalists*, dans *The New York Times*, 20 mai.

- M. RICHTEL (2007), *In Raw World of Sex Movies, High Definition Could be a View too Real*, dans *New York Times*, 22 janvier.
- A. ROSS (1989), *No Respect : Intellectuals and Popular Culture*, New York, Routledge.
- E. SHAEFER (2002), *Gauging a Revolution : 16 mm Film and the Rise of the pornographic Feature*, dans *Cinema Journal*, 41, 3, p. 3–26.
- R.C. SICKELS (2002), *1970s Disco Daze : Paul Thomas Anderson's Boogie Nights and the Last Golden Age of Irresponsibility*, dans *Journal of Popular Culture*, 35, 4, p. 49–60.
- K. TURAN (1997), « *Boogie Nights* », dans *Times*, 17 octobre.
- L. WILLIAMS (1999), *Hard Core : Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, expanded edition, Berkeley, University of California Press.
- (2004), *Porn Studies*, Durham – Londres, Duke University Press.

