

Emmanuel GRANDHAYE

Emmanuel GRANHAYE est normalien, agrégé de philosophie et professeur dans un lycée de la région lyonnaise.

L'image pornographique, ou le refus du mystère

Qu'est-ce que la pornographie ? Si l'étymologie grecque du mot¹ n'est guère contestée, on peine en revanche à définir avec rigueur l'objet pornographique : ni sa nature – la représentation publique explicite d'une activité sexuelle² – ni sa fonction – l'excitation sexuelle du spectateur – ne semblent suffire à en saisir la spécificité.

Dans un petit livre paru récemment³, Matthieu Dubost soutient que les tentatives de définition du phénomène pornographique doivent toutes leur insuffisance à l'absence d'analyse des médiums photographique et filmique, dont l'avènement est étrangement contemporain de la massification de la pornographie. La thèse défendue touche à la nature même de l'image cinématographique : projeter l'image filmée de corps nus, c'est mobiliser une puissance de dévoilement qui n'est pas le propre de la pornographie, mais du cinéma lui-même.

On retiendra quelques points essentiels de l'analyse. La pornographie est, avant tout, profondément animée par une volonté d'élimination radicale du mystère de la sexualité par l'objectivation des corps, réduits à leur simple visibilité. Le cinéma pornographique est en effet hanté par une quête incessante de l'hyper-visibilité (p. 24) : tout est montrable et tout doit être montré. Aucun recoin de l'intimité ne saurait échapper ni résister à l'insistance inquisitrice de la caméra. Or cette monstration intégrale et sans obstacle n'est pas incidente : le pornographe se fait voyeur parce qu'il prétend dévoiler la véritable nature de la sexualité. Il montre « *pour que les choses soient enfin révélées telles qu'elles sont réellement* » (p. 20).

Le projet pornographique se veut porteur d'une révélation salvifique : le tout de l'intimité, sa plus profonde authenticité, c'est l'évidence purement visible du sexe. Le génital absorbe sans reste l'intégralité de la nature humaine, et la caricature des corps performants et sans aspérités devient « *le modèle du réel assumé* » (p. 23). Le rapport de domination, au principe même de la pornographie, s'inscrit également dans ce mouvement : la sexualité

1. De *porné*, la prostituée, et *graphein*, acte d'écrire ou de représenter.

2. « Toute représentation publique (texte, image, etc.) d'activité sexuelle explicite n'est pas pornographique ; mais toute représentation pornographique contient celle d'activités sexuelles explicites. », Ruwen OGIER, *Penser la pornographie*, PUF, 2003, p. 24.

3. Mathieu DUBOST, *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Ellipses, 2006. Toutes les pages citées entre parenthèses dans le texte de l'article renvoient à cet ouvrage.

androcentrée se fait viol parce que seul le viol consenti saura révéler à la femme ses désirs cachés. L'hyper-visible pornographique manifeste un fantasme de l'hyper-réel.

Paradoxalement, cet hyper-réalisme conduit à une pure abstraction (p. 36) : obsédé par le visible, le cinéma pornographique dénude les corps nus, leur retire toute grâce⁴ et désincarne la sexualité⁵. Toute esthétique du montage est exclue par principe : on découpe, on abstrait, on désarticule (p. 34) les corps par des cadrages mutilant l'intégrité physique des acteurs ; la profondeur de champ et le hors-champ n'existent plus ; le récit filmique n'admet que le présent de la performance sexuelle. Au total, l'image pornographique est autarcique, sans dehors, sans autre temporalité que celle de la répétition. Tout y est visible parce que tout y est prévisible : nul besoin de la médiation du langage, rencontrer, c'est posséder.

La pornographie est donc par essence la négation de tout mystère dans la sexualité : caresses et troubles, ambiguïtés et hésitations n'ont pas leur place dans cet univers univoque d'où est exclue toute contingence⁶, où chaque coût apporte un plaisir nécessaire. Le fantasme pornographique est celui d'une réalité corrigée (p. 62), amputée de l'imprévisible altérité : « la fusion des personnes est totale, essentiellement parce qu'il n'y a plus de personnes » (p. 66).

Pour Matthieu Dubost, ce fantasme d'une maîtrise d'autrui absolument étendue est cependant plus qu'une simple dérive : « la pornographie constitue une tentation inhérente à l'image cinématographique. Par la captation photographique et animée, le réalisme cinématographique se présente [...] comme la possibilité immédiate, grandiose et dangereuse de manipuler le visible et l'humain » (p. 84). Le refus du mystère de l'intériorité serait ainsi la tentation originaire de l'image filmique. N'existant que par la photographie, le cinéma dépersonnalise comme elle, retirant leur intimité aux corps qu'il rend présents à l'image ; il fige en enregistrant et vide de toute vie les corps qu'il représente.

Mais parce que l'animation des photogrammes donne l'illusion du mouvement, le cinéma est également « révélation d'essence » (p. 95) ; il donne à voir le monde lui-même et le dévoile à nos regards – là est sa puissance. La tentation originaire du cinéma est alors

4. « Le corps le plus gracieux est le corps nu que ses actes entourent d'un vêtement invisible en dérobant entièrement sa chair, bien que la chair soit totalement présente aux yeux des spectateurs. [...] *L'obscène* apparaît lorsque le corps adopte des postures qui le déshabillent entièrement de ses actes et qui révèlent l'inertie de sa chair. », Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1976, p. 441.

5. « L'actrice maltraitée, au prénom anonyme, n'est bien souvent plus une personne visible, mais un corps morcelé, quelques « bons morceaux » malaxés et violentés, ce qui rend la souffrance encore plus invisible et anonyme ». Voir Frédéric JOIGNOT, *Gang bang. Enquête sur la pornographie de la démolition*, Seuil, 2007, p. 78.

6. Les réalisateurs des films *gonzo* (de l'américain « dingue » : désignant à l'origine une forme de reportage où le journaliste participe à l'événement, ce terme est également appliqué à des films à petit budget, diffusés sur Internet, qui soumettent des actrices parfois non averties à des actes sexuels d'une extrême violence), coupent ainsi au montage les expressions corporelles de souffrance qui pourraient contrarier l'univocité de la scène de plaisir montrée à l'écran. Voir Frédéric JOIGNOT, *Op. cit.*, p. 25.

de donner l'image des corps nus – la sexualité devenue matière à montage (p. 104) – pour l'essence même de l'intimité ; de substituer aux corps réels l'image réelle qu'elle a capté des corps ; de réduire l'autre à sa seule visibilité sexuelle par la monstration de sa nudité. « Le corps apparaît tellement dévoilé qu'il peut lui-même laisser croire qu'il se limite à cela » (p. 115).

La tentation pornographique est celle d'une image coupée du monde, sans profondeur et sans dehors, réduisant le réel au visible. Pour un peu, on oublierait que les performances exhibées ont été bien réelles, avec leur lot de douleur et d'humiliation. La réalité vécue des corps exposés est absorbée par leur représentation : « en nous habituant à [voir] violer des femmes sur un plateau de cinéma pour obtenir des images de viol saisissantes, nous nous traitons comme si nous étions des images tout au long de la chaîne. Sans nerfs, sans chair, sans corps, sans intériorité. Sans souffrance »⁷. Image du corps et corps réel se confondent en leur commune et absolue visibilité.

Puisque « dans la pornographie se fait jour une tentative de porter à sa limite l'objectivité de la relation érotique de telle façon qu'en elle tout nous soit donné à voir »⁸, la tâche présente est de soustraire l'image du corps désirant à sa captation par la représentation pornographique. La reconquête de l'intériorité érotique et de l'intimité sexuelle doit donc passer par un discours appelant une monstration des désirs plutôt que des corps – un discours restituant à la sexualité ses ambiguïtés et ses hésitations, rappelant qu'elle est merveille, énigme et errance de la relation intersubjective.

Ce nouvel érotisme (p. 121 & sv) devra à la fois laisser sentir « une certaine impuissance de l'image », désavouant la toute-puissance du visible (p. 128), et manifester la nécessité de la médiation du langage dans l'expression du désir. La représentation artistique des désirs humains, si elle « assume l'ambiguïté et l'inconfort de la différence » (p. 130) et rétablit le temps dilaté de l'intériorité, permettra de contempler le mystère d'une sexualité irréductible à ses images – tout comme « l'icône recèle et décèle ce sur quoi elle repose : l'écart en elle du divin et de son visage »⁹.

Emmanuel GRANDHAYE

7. Frédéric JOIGNOT, *Op. cit.*, p. 63. Ou encore : « on démolit des femmes en direct, pour faire des images. On les violente, on les triture comme des images pour faire des images. [...] Maltraiter, torturer une femme devient traiter de la pellicule. Violer une femme devant une caméra ne fait plus violence : c'est un film extrême », *Ibid.*, p. 107.

8. Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Seuil, 2000, p. 315. L'auteur fait découler la réduction de la relation érotique à l'objectivité de la chose sexuelle de la mise hors-jeu, par la science moderne, de la chair au profit du seul corps : « notre chair n'est rien d'autre que cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le corps qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui. [...] Chair et corps s'opposent comme le sentir et le non-sentir. », *Ibid.*, pp. 8-9.

9. Jean-Luc MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, 1977, p. 25.