Une approche phonétique de la mise en scène pathémique dans les dialogues pornographiques

A phonetic approach to the fabrication of emotion in pornographic dialogues

Francois Perea et Fabrice Hirsch

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/4239>

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2016

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Francois Perea et Fabrice Hirsch, « Une approche phonétique de la mise en scène pathémique dans les dialogues pornographiques », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 66 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/4239>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

Une approche phonétique de la mise en scène pathémique dans les dialogues pornographiques

A phonetic approach to the fabrication of emotion in pornographic dialogues

Francois Perea et Fabrice Hirsch

1. Éléments d'introduction et de cadrage

- 1 Si les linguistes constituent largement leurs corpus sur le net, ils ne peuvent, sauf au prix d'un rejet moral ou d'un déni caractérisé, manquer de remarquer la présence massive des productions pornographiques en ligne telle que Martin y voit « aujourd'hui un fait social massif » (2003 : 10). Si les chiffres varient, ils confirment cependant l'ampleur du phénomène : le magazine *Sciences Humaines*¹ affirme en 2002 que les sites du genre avaient capté 25 % du trafic mondial, tandis que des chercheurs de l'université de Californie-Berkeley (Stark *et al.*, 2007) observent que la pornographie occupe des centaines de millions de pages accessibles depuis les moteurs de recherche.
- 2 Cette importance quantitative conduit à la banalisation du phénomène, parfois nommée *pornographisation*. Le discours pornographique essaime alors dans d'autres champs médiatiques. Dans la publicité (*pornochic*), la littérature grand public (*50 nuances de Grey*) ou encore les éditoriaux des magazines, comme le rappelle Deleu :

Dans les journaux, les rubriques du cœur sont de plus en plus crues : la page s'appelle « Sex appeal » dans *Cosmopolitain* [...] dans le magazine masculin *Max*, « Le courrier du cul » a remplacé le courrier du cœur [...] les magazines jeunesse de sont pas épargnés « Nous vous dévoilons comment lui mettre la fièvre », annonce Isabelle Catelan dans l'édition de *Jeune et Jolie*.
(Deleu, 2002 : 34-35)
- 3 Dès lors, rien d'étonnant à ce que les discours circulent, quittant les menus des sites pornographiques pour se retrouver dans la rue.

- 4 Le phénomène est ordinaire et intéressant à observer en raison de ses résonances médiatiques dialogiques mais aussi, dans le champ de l'étude des médias, *per se* puisque « le « sexe » est souvent le « genre débutant » : dès la naissance (ou presque) de chaque nouveau média, l'érotisme et la pornographie participent au décollage du média », écrit Ibanez Bueno (2004 : 96). Deleu ajoute que « toute nouvelle technique, tout nouveau média, est colonisé par l'imaginaire sexuel » (2002 : 141).
- 5 Pourtant, à quelques exceptions près dans le champ francophone (notamment Maingueneau, 2007 ; Paveau, 2013 ; Perea, 2012 ; Paveau et Perea, 2014), les linguistes ont laissé le champ de l'investigation aux sociologues, philosophes, littéraires en particulier.
- 6 C'est que la captation pornographique est généralement associée aux images (Baudry, 1997 ou de Sutter, 2009). Les auteurs soulignent la fragmentation du corps, les stratégies de gros plan ou le développement du *gonzo*, qui désigne en pornographie le principe de cadrage subjectif mettant le spectateur dans la peau de l'acteur.
- 7 Pourtant, ses images se présentent rarement nues :
 - un ensemble d'éléments textuels est présent dans l'interface (menu « catégories » des sites, légendes des vignettes, nuages de tags...) et guide l'internaute pornophile vers des niches commerciales (Williams, 2004 : 2) ;
 - un ensemble de discours fait partie du film pornographique, et particulièrement les dialogues auxquels nous nous attachons ici.
- 8 Ces textes participent d'une mise en scène à dimension pathémique (Charaudeau, 2000) ou émotive (Rinn, 2008 ; Plantin, 2011 par exemple) constitutive de l'entreprise de captation médiatique par provocation sensible et maintien de l'attention. Cette dimension passe particulièrement par une exposition des affects censés être ressentis et exprimés par les partenaires des actes sexuels et avoir quelques répercussions sur le spectateur par contagion ou accordage.

2. Une approche phonétique

- 9 Nous choisissons, dans cette étude exploratoire, de mettre l'accent sur une approche de la voix des acteurs, en ce qu'elle participe de cette dimension pathémique.
- 10 Pour Zei :

La voix, parce qu'elle est le produit acoustique d'un comportement sensori-moteur, porte l'empreinte des trois systèmes (respiratoire, phonatoire, articulaire) impliqués dans sa production. Or, le fonctionnement de ces systèmes est influencé par l'état émotionnel du sujet. C'est pourquoi l'isomorphisme voix-émotion est presque parfait. [...] À tout moment, la voix reflète l'état d'âme du locuteur, car elle est à la fois dedans et dehors
(1995 : 102).
- 11 Ces indices vocaux sont particulièrement vecteurs d'affects.
- 12 Chacun a pu observer, par exemple, les variations vocales produites par l'émotion, ressentie, évoquée et/ou feinte.
- 13 Scherer et Zei, qui ont également collaboré avec Ekman, considèrent la voix comme un « *indice affectif* » (1989). Cet indice apparaît précocement : de nombreuses études ont montré son importance dans les communications précoces, et dans les accordages. Ainsi, B. de Boysson-Bardies constate que le « *motherese* facilite l'interprétation des

émotions. La voix transporte l'émotion des parents et, à travers elle, l'enfant apprendra à les interpréter et à y répondre » (1998 : 24).

- 14 Il n'est pas surprenant, alors, que la voix soit la première affectée par les émotions du sujet parlant : elle chevrote sous lorsqu'apparaît l'émotion, gronde et tempête lorsque la colère nous emporte ou devient fluette lorsque le chagrin nous étreint. Chacun le sait même s'« *il reste difficile d'établir une typologie des manifestations émotionnelles de la voix* » (Inserm, 2007 : 54).
- 15 L'objectif de ce travail est double : il s'agit, dans un premier temps, d'étudier les productions verbales et vocales dans les films pornographiques professionnels et amateurs d'un point de vue phonétique. Dans un second temps, nous interrogeons, dans le cadre d'une analyse du discours, les éléments de l'interpellation pathémique. Notre hypothèse est que des différences entre films professionnels et amateurs pourraient être observées à travers les phénomènes vocaux dans la mise en scène pathémique qui est liée. Cette hypothèse ne repose pas sur un préjugé de sincérité, qui verrait dans les productions amateurs des phénomènes d'expression de ressentis sincères et dans les productions professionnelles des mises en scène factices.

2.1. Le corpus

- 16 Le corpus est constitué d'extraits de films tels qu'ils sont présentés sur un site-portal pornographique compilant des vidéos professionnelles de différents éditeurs (ces sites sont appelés *tubes*) et un autre qui s'adresse aux amateurs exhibitionnistes et « donne également la possibilité de diffuser [des] contributions (de la vidéo porno ou des photos sexy), et de tchater avec les autres membres... » (présentation en page d'accueil).
- 17 Ces extraits, au nombre de quatre pour chaque site, sont d'une durée variable de quelques minutes. « Extrait » ne désigne pas ici une partie du corpus mais une séquence vidéo diffusée comme telle, bornée médiatiquement, que les diffuseurs ont éventuellement extraite d'un film plus long, que le spectateur peut louer ou acheter dans le cas des programmes professionnels.
- 18 Les deux sites retenus nous semblent complémentaires. Le premier (youporn.com) permet de travailler sur des productions professionnelles, mettant en scène des acteurs (certains de ces *hardeurs* sont célèbres dans le milieu), travaillant sur la base d'un script qui se résume, selon le témoignage de HPG (2002), à un descriptif des pratiques sexuelles qui vont se succéder. Le second (mustvideos.com) est un site de partage de vidéos d'amateurs (où l'on croise aussi des extraits de films professionnels) que nous avons distinguées par un certain nombre de traits : visages masqués, cadre fixe...
- 19 La distinction professionnel / amateur est à nuancer ici. D'une part, parce que des productions professionnelles (catégorisées comme « amateurs », cf. Perea, 2012) singent les productions des amateurs. D'autre part, les productions publiées en ligne par les amateurs exhibitionnistes sont également mises en scène : la caméra actualise un *genre* médiatique et notamment le jeu des acteurs professionnels par exemple. Enfin, aucun élément ne nous renseigne avec certitude sur la sincérité des affects et de leurs expressions. Nous considérons donc ici que les deux catégories (professionnel / amateur) loin de s'opposer, constituent les bornes d'un continuum dont les zones intermédiaires connaissent un fin entrelacement des pratiques.

- 20 Chaque extrait met en scène deux partenaires : nous avons volontairement choisi de ne pas retenir des scènes de priapées afin de faciliter certaines phases automatisées de l'analyse des phénomènes vocaux. Pour la même raison, nous avons privilégié des extraits sans musique d'ajout post-production. Autre restriction : nous n'avons retenu que des scènes hétérosexuelles, puisque ce sont celles que les sites affichent, pour la plupart et pour ceux retenus, par défaut. L'objectif est ici d'éviter une dispersion de l'analyse en ajoutant les critères de catégorisation supplémentaires. Enfin, nous avons choisi des films francophones.
- 21 Des études ultérieures pourront élargir le champ de l'investigation.

2.2. Le traitement

- 22 Les huit vidéos ont été transcrites, à l'aide du logiciel *Praat*, sur trois lignes :
- *Voix d'homme / de femme / chevauchements vocaux* : cette première ligne d'étiquetage vise à repérer les productions sonores masculines, féminines et celles qui sont communes aux deux partenaires (chevauchements). Elle permet de calculer la durée des productions sonores de chacun des protagonistes. Elle est également nécessaire pour connaître la durée de ces chevauchements vocaux.
 - *Type de voix (voisée, voisement imparfait, non-voisée)* : cette ligne a pour but de donner, pour chacun des protagonistes, une indication sur la qualité de la voix. En d'autres termes, il s'agit de préciser si les personnages présents dans les vidéos ont une voix chuchotée, une production sonore mi-voisée ou voisée. Cet étiquetage permet de calculer la durée d'utilisation de chacune des voix citées.
 - *Identification du son prononcé* : il s'agit ici de caractériser le/les son(s) produit(s) par les membres des scènes pornographiques (ex : [a], [f]). Cela permet de connaître les productions sonores les plus souvent sollicitées dans ce type de scènes.
- 23 Il est à noter qu'un script a été utilisé pour automatiser certaines tâches de calculs.

2.3. Les résultats

- 24 Notre étude s'est attachée à analyser quatre paramètres :
- le ratio existant entre productions vocales sonores et silences ;
 - la variation de la quantité d'expression selon les sexes ;
 - la répartition des phénomènes de voisement (voix pleine), de voisement imparfait et d'absence de voisement (voix chuchotée) ;
 - les types de formes sonores produites.

Un ratio productions sonores / silences inversé

- 25 Des différences sensibles apparaissent dans le ratio séquences sonores / silence dans les films pornographiques amateurs et professionnels. En effet, dans les productions dites *professionnelles*, 73 % du temps des vidéos est occupé par des éléments vocaux (vs. 27 % de silence) alors que 69 % du temps des vidéos amateurs est constitué de silence (vs. 31 % de productions sonores).
- 26 Ce résultat permet de mettre en avant l'importance de la voix dans les extraits professionnels par rapport aux réalisations d'amateurs. On pourrait ainsi penser que

les séquences faites par les amateurs sont essentiellement concentrées sur l'image alors que la voix est un complément de l'image dans les films professionnels.

Une expression féminine

- 27 L'ensemble des productions met en scène une prolixité féminine. En effet, les personnages féminins produisent 88 des formes sonores dans les films amateurs (les personnages masculins produisent 11 % de ces productions et les chevauchements représentent 1 % de l'ensemble). Dans les productions professionnelles, les chiffres sont respectivement de 60 % (femmes), 31 % (hommes) et 9 % (chevauchements).
- 28 D'après Fónagy (1981), le phénomène serait expliqué par un guidage vocal réalisé par les partenaires féminins, destiné à conduire son partenaire jusqu'à la résolution de l'acte.

Voisement

- 29 Dans les films professionnels, il est possible de constater que les productions vocales sont essentiellement voisées (68 % des productions vocales). Le chuchotement n'est utilisé que dans 24 % du temps des vidéos tandis que le voisement imparfait n'est présent que dans 8 % de la durée des films.
- 30 En ce qui concerne les productions d'amateurs, des résultats divergents sont observés. En effet, la plupart des séquences sonores ont été produites sans voisement (75 % des extraits). Les séquences voisées ne représentent que 20 % des réalisations sonores. Enfin, notons que le voisement imparfait n'est utilisé que dans 5 % de la durée totale de ces vidéos.
- 31 Ce résultat laisse supposer que les partenaires présents dans les productions professionnelles souhaitent avant tout mettre en scène la puissance du geste vocal. Les productions chuchotées, qui sont définies comme « tendres » d'un point de vue phonostylistique (Fónagy, 1981 : 131) permet de penser qu'une recherche d'un effet de sensualité est également présente dans les films amateurs.

Types de formes sonores produites

- 32 La comparaison des sons produits dans les films professionnels (Figure 1) à ceux figurant dans les vidéos amateurs (Figure 2) montre que les voyelles de grande aperture, de type [a], sont les plus souvent utilisées par les protagonistes présents dans les différents films, aussi bien en contexte dit « professionnel » (40 %) que chez les auto-désignés « amateurs » (19 %). En outre, les productions verbales (mots articulés) sont plus souvent présentes chez les amateurs (16 %) par rapport aux professionnels

(1 %). Enfin, signalons qu'une plus grande palette de sons est présente dans les productions professionnelles (11 vs. 8 chez les amateurs).

Figure 1 : type de sons produits dans les films professionnels.

Figure 2 : type de sons produits dans les films amateurs.

3. Remarques sur la mise en scène pathémique

- 33 L'industrie pornographique vise la captation de son auditoire par une interpellation affective : les émotions censées être ressenties et exprimées par les partenaires des actes sexuels (Charaudeau, 2000, explique que nous ne savons rien de la véracité de ce ressenti) sont supposées avoir quelques répercussions psychologiques et corporelles sur le spectateur.
- 34 Les dialogues des films pornographiques qui, pour l'écrasante majorité, ne sont pas écrits à l'avance, participent d'une entreprise d'attraction au même titre que les images. Ils ont de ce point de vue une visée pathémique destinée à émouvoir par une mobilisation des affects le destinataire.

35 Qu'observons-nous, dans notre corpus ?

3.1 L'expression prévalant sur la description

36 Reprenant Charaudeau (2000 : 136), on observe l'absence de *description pathémique* (le récit d'une scène dramatisante supposée avec un effet pathémique) au profit de certaines formes d'*expression pathémique* (ici : (a) description ou manifestation de l'état émotionnel supposé du locuteur) :

l'énonciation de l'expression pathémique, du ressort de la construction et de l'interpellation identitaire : avec (a) description ou manifestation de l'état émotionnel supposé du locuteur ou (b) description ou manifestation de l'état émotionnel dans lequel l'autre devrait se trouver ;

l'énonciation de la description pathémique, par le récit d'une scène dramatisante supposée avec un effet pathémique par identification/projection (Charaudeau, 2000 : 136).

37 Cette disparition de séquences narratives est pointée, dans une moindre mesure cependant, par Maingueneau (2007) à propos de la littérature pornographique en expliquant que « *l'économie du récit est minée par la primauté accordée aux scènes* » (p. 51).

3.2 La prévalence du vocal sur le verbal

38 Pour autant, il ne s'agit pas de développer un échange verbal. En effet les phénomènes verbaux (ces derniers désignent ici des éléments signifiant du lexique) sont largement sous-représentés par rapport aux phénomènes vocaux (productions de râles, gémissements...) : dans les productions observées, les phénomènes exclusivement vocaux représentent 99 % du corpus professionnel et 84 % du corpus amateur.

39 Nous avons montré que ces productions étaient largement plus exprimées par les femmes (censées être plus démonstratives en raison d'une jouissance supposée plus intense, d'après les réalisateurs de films X ou en raison de la guidance du partenaire, d'après Fónagy). Dans les productions professionnelles, les personnages féminins occupent 60 % du « temps de vocalisation » auquel il faut ajouter 9 % de chevauchements. Dans les productions d'amateurs, elles produisent 88 % des sons (et participent au 1 % de chevauchements).

40 Quand les formes verbales sont articulées, elles se résument à des phrases extrêmement stéréotypées (« plus fort », « je jouis », « vas-y », « oui c'est bon », « ça va chérie », « c'est le pied »...), dont Sade (1795) écrit qu'elles « se ressemblent toutes » :

Augustin, Dolmancé et le chevalier font chorus ; la crainte d'être monotone nous empêche de rendre des expressions, qui dans de tels instants, se ressemblent toutes (Donatien de Sade, *La philosophie dans le boudoir*)

41 Sans aller plus loin, on peut citer quelques caractéristiques de ces phénomènes :

- ils ne s'inscrivent pas (sauf à quelques rares exceptions près) dans l'échange verbal (« ah oui » ne répond pas à quelque question que ce soit) ;
- ils sont marqués par une énonciation répétée (« oh oui oh oui oh oui ») ;
- ils semblent être des « productions réflexes », au même titre que le juron qui nous échappe lorsque nous oublions de retirer notre doigt de la tête du clou avant d'y projeter le marteau.

- 42 Ces productions s'effacent au profit de productions « purement, exclusivement » vocales telles que nous les avons décrites, aux divers statuts phonologiques et que le langage courant distingue et confond comme râles, halètements, cris...
- 43 Ces formes sont à distinguer des phénomènes de modulations accompagnant le discours (cris destinés à être entendu de loin par exemple). Elles sont plutôt du ressort d'une expression *affectée* dont le point culminant est la *désénonciation* : l'impossibilité de tenir un discours sous le coup d'un bouleversement, qu'il soit sensoriel ou émotif, qu'il se prolonge ou ne dure qu'un instant (Perea et Levivier 2012 ; Perea, 2013). Le phénomène est à distinguer des cas relevant de la « pudeur » qui empêche de dire ouvertement pour ne pas contrevenir à la bienséance sociale (*cela ne se dit pas*) ou, par crainte du jugement de l'autre (*que va-t-il penser de moi ?*) et qui peut être contourné par des moyens linguistiques (co-construction, modalisation, jeu de pronoms personnels, la double négation...) par exemple.
- 44 Avec la *désénonciation* apparaissent les substituts du discours : le silence (qui occupe deux tiers des productions d'amateur et un tiers des productions professionnelles de notre corpus) ; formes exclusivement vocales (cris, râles, gémissements) ; les formes caractérisées par leur force locutoire, tels les jurons, produites de manière réflexe est caractérisée par la perte de signification des signes employés (« putain de merde » ne désigne pas une prostituée faite d'excréments), leur stéréotypie et leur exclusion de certaines scènes sociales.
- 45 Ainsi, les productions langagières pornographiques semblent participer de la mise en scène de l'émotion reposant sur la mise en scène d'une rupture du discours au profit d'une supposée réaction corporelle.
- 46 En effet, il y a ici rupture dans le processus énonciatif, voir même dans la communication si l'on suit Vion pour qui « si la communication n'implique pas l'absence d'émotion, elle semble nécessiter, en revanche, une maîtrise partielle des affects » (2003 : 153) ou Chabrol : « l'on sait que la mise en langue et en discours, même dans ses aspects les plus expressifs (interjections, exclamations) fait intervenir des mécanismes de contrôle et de sélection » (2000 : 109).
- 47 Souligner cette maîtrise, c'est rappeler une frontière entre le discours accueillant l'émotion mesurée, socialisée et le discours empêché par l'émotion débordante. Cette distinction est soulignée par différents auteurs, tels Caffi et Janney (1994) qui observent le glissement :
- de la communication *émotive* (où l'émotion est contrôlée, affichée, rationnelle... et les signes intentionnels) vers la communication *émotionnelle* (où l'émotion est irruptive, éprouvée, vécue... largement indicible) ;
 - Plantin (2011) fait un constat similaire et reporte la distinction sur la paire *émotionné* / *ému*.
- 48 Or, ce qui est justement mis en scène dans ces dialogues est précisément l'excès d'émotions et l'absence de maîtrise, de contrôle en raison d'une jouissance (supposée) si intense qu'elle annihilerait toute possibilité de parole. Une forme extrême de la « communication émotionnelle », donc.
- 49 La figure du corps jouissant, débordé par ses sensations, incapable de dire est ainsi convoquée.

- 50 Il est intéressant de noter ici deux points :
- (1) le phénomène est accentué chez la femme (dans notre corpus), et l'on trouve une répartition similaire dans les scènes homosexuelles où le partenaire actif est moins « prolixe » que le partenaire passif, censé recevoir un plaisir intense grâce au premier (effecteur de jouissance) (Perea, 2014) ;
 - (2) le phénomène est largement plus marqué dans les productions professionnelles où les partenaires s'expriment vocalement en moyenne deux fois plus que les amateurs, produisent plus de formes voisées (indices d'un bouleversement somato-psychique moindre *a priori*). On peut supposer que le jeu d'acteur est accentué dans la mise en scène professionnelle. Ce jeu repose sur une communication qui ne serait pas langagière mais corporalisée, pour reprendre les termes de Cosnier (2003). Notre hypothèse d'une différence entre productions d'amateurs et de professionnels semble trouver ici quelque écho, tout du moins en ce qui concerne le présent corpus.
- 51 Il nous apparaît donc que les éléments langagiers participent pleinement du projet d'interpellation pathémique. La mise en scène des formes de discours marquant la perte de contrôle du discours et la mise en avant des phénomènes vocaux semble témoigner d'une volonté de saisie affective du spectateur.
- 52 Si la ligne stratégique est commune dans les productions professionnelles et les productions d'amateurs, il semble que les premières accentuent le jeu vocal des partenaires (cela est perceptible, notamment, par le voisement plus fréquent) alors que les secondes jouent sur un registre expressif plus *sensible*.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDRY P., 1997, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin.
- BOISSON-BARDIES, B. (de), 1998, « Rôle de la prosodie dans l'émergence du langage comme structure intentionnelle dans et à partir d'une structure biologique », dans M. Soulé et B. Cyrulnik (dir.), *L'intelligence avant la parole. Nouvelles approches originales du bébé*, ESF.
- CAFFI C. et JANNEY R. W., 1994, « Toward a pragmatics of emotive communication », dans Caffi C. et Janney R. W. (éds), *Involvement in language, special issue of Journal of Pragmatics*, 22-3/4, 325-373.
- CHABROL C., 2000, « De l'impression des personnes à l'expression communicationnelle des émotions », dans Plantin C., Doury M. et Traverso V. (dir.) *Les émotions dans les interactions*, Presses universitaires de Lyon, 105-124.
- CHARAUDEAU P., 2000, « Une problématique discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision », in Plantin, C. et al. (dir.), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL, 125-156.
- COSNIER J., 2003, « Les deux voies de communication de l'émotion (en situation d'interaction en face à face) », dans Colletta J.-M. et Tcherkassof A. (dir.), *Les émotions. Cognition, langage et développement*, Hayen, Mardaga, 59-57.

- DELEU X., 2002, *Le Consensus pornographique*, Paris, Mango Document.
- HGP, 2002, *Autobiographie d'un hardeur*, Hachette littérature.
- IBANEZ-BUENO J., 2004, « Ouvertures phénoménologiques sur la télécommunication sexuelle électronique », *Sexe et communication*, MEI, 20, L'Harmattan, 2004, 93-106.
- INSERM (collectif d'experts), 2007, *La voix. Ses troubles chez les enseignants*, Inserm.
- MAINGUENEAU D., 2007, *La littérature pornographique*, Armand Colin.
- MARTIN L., 2003, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps des médias*, vol. 1 n° 1, 10-30.
- PLANTIN C., 2011, *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthodes pour l'étude du discours émotionné*, Peter Lang.
- PAVEAU M.-A., 2014, *Le discours pornographique*, La Musardine.
- PAVEAU M.-A., PEREA F. (dir.), 2014, « La pornographie et ses discours », *Questions de communication*, n° 26, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- PEREA F., 2012, « Les sites pornographiques par le menu : pornotypes linguistiques et procédés médiatiques », *Genre, sexualité et société*, n° 7. Disponible en ligne : <http://gss.revues.org/2395>.
- PEREA F., 2012, « Nommer/énoncer l'affect », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 8, Erès.
- PEREA F., Levivier M., 2013, « Nommer/énoncer l'affect », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 87, Erès.
- PEREA F., 2014, « Éléments du pathos pornographique. Mise en scène et affects dans les dialogues de films pornographiques », *Questions de communication*, M.-A. Paveau et F. Perea (éd.), 79-92.
- RINN M. (éd.), 2008, *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes (Interférences).
- SCHERER K. R., ZEI, B., 1989, « La voix comme indice affectif », *Revue Médicale de la Suisse Romande*, Vol. 109, 61-66.
- STARK P. B. (dir.), 2007, « The Effectiveness of Internet Content Filters », étude pour le département de la défense américain, consultable en ligne : <http://www.stat.berkeley.edu/~stark/Preprints/filter07.pdf>
- SUTTER DE L., 2006, « Théorie de la fragmentation », billet du 6 septembre 2006 sur le blog « Eloge de l'amour », disponible en ligne : <http://www.elogedelamour-riendespecial.blogspot.com/2006/09/thorie-de-la-fragmentation.html>, consulté le 20/01/2011.
- VION R., 2003, « Expression et gestion des émotions dans les interactions verbales », *Les émotions. Cognition, langage et développement*, Colletta J.-M. et Tcherkassof A., Liège, Mardaga, 153-158.
- WILLIAMS L. (dir.), 2004, *Porn Studies*, Duke University Press.
- ZEI B., 1995, « Au commencement était le cri. Note sur la voix humaine, son importance et ses infinies subtilités », *Le temps stratégique*, n° 66, Lausanne.

NOTES

1. N° 130, août-septembre 2002.

RÉSUMÉS

La stratégie des sites pornographiques repose notamment sur la provocation sensible et le maintien de l'attention jusqu'à l'*arousal*. Parmi les différents leviers de captation utilisés, se trouve la mise en voix des affects des acteurs, censée provoquer l'émotion du spectateur. Dans ce dispositif incluant un travail discursif à visée pathémique (Charaudeau, 2000 ; Plantin, 2011 ; Rinn, 2010), nous choisissons d'observer un ensemble de productions vocales et verbales mettant en scène des affects censés être éprouvés par les acteurs. Le corpus est ainsi constitué d'extraits de films pornographiques professionnels et amateurs disponibles gratuitement en ligne. Ces extraits mettent en scène deux partenaires (afin de faciliter le traitement vocal, nous ne retenons pas les scènes de priapées) ayant des relations sexuelles hétérosexuelles. Il s'agit de proposer une description des phénomènes vocaux et verbaux, en portant l'accent sur les aspects phonétiques où apparaissent, pour Scherer et Zei (1986) après bien d'autres, des « indices affectifs » pertinents. Nous proposons, dans cette perspective, d'observer les productions de chacun des participants (intensité, F0, durée des vocalisations, structure formantique,...), l'accordage vocal entre les partenaires et les éventuels liens entre acte corporel et productions vocales. L'intérêt de l'approche réside d'une part dans la réflexion sur la typologie descriptive des phénomènes vocaux complexes, d'autre part dans leur mise en scène médiatique à fin supposée captatoire.

The strategy used by pornographic websites is based largely on sensorial provocation in order to retain attention and provoke arousal. Amongst the different ways of audience captation, is the use of the voice – a medium of the actors' affects – which is supposed to further provoke an emotional response in the spectator.

In this paper, based on an emotional discourse approach (Charaudeau, 2000; Plantin, 2011; Rinn, 2010), we analyse a set of vocal and verbal manifestations taken from pornographic actors. The corpus consists of extracts of free on-line professional and amateur pornographic movies. These extracts show two partners having heterosexual intercourse. We analyze the vocal and verbal phenomena, with special emphasis on the phonetic aspects that are “emotional indicators” (Scherer and Zei, 1986). We have also taken into consideration the vocal utterances of each of the participants (intensity, F0, sounds duration, formantic structure,...), the vocal tuning between the partners and the possible links between physical act and vocal outpourings.

The interest of the approach lies in the repercussions for the descriptive typology of complex vocal phenomena on the one hand, and in the analysis of their media staging supposed to be attractive.

INDEX

Keywords : affect, body, pathos, pornography, Voice

Mots-clés : affect, corps, pathos, pornographie, Voix

AUTEURS

FRANCOIS PEREA

Praxiling UMR 5267 Cnrs & Université Paul-Valéry Montpellier III • Francois.perea@univ-montp3.fr

FABRICE HIRSCH

Praxiling UMR 5267 Cnrs & Université Paul-Valéry Montpellier III • Fabrice.hirsch@univ-montp3.fr