

Éléments du *pathos* pornographique

Mise en scène et affects dans les dialogues de films pornographiques

*Elements of Pornographic Pathos. Staging and Affects in Dialogues of
Pornographic Movies*

François Perea



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9245>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9245

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 79-92

ISBN : 978-2-8143-0233-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

François Perea, « Éléments du *pathos* pornographique », *Questions de communication* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9245> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9245

FRANÇOIS PEREA

Praxiling

Université Paul-Valéry Montpellier 3

F-34000

francois.perea@univ-montp3.fr

ÉLÉMENTS DU *PATHOS* PORNOGRAPHIQUE. MISE EN SCÈNE ET AFFECTS DANS LES DIALOGUES DE FILMS PORNOGRAPHIQUES

Résumé. — Le travail présenté dans la contribution repose sur l'observation de dialogues dans des séquences pornographiques diffusées sur des sites portails du web communément appelés *tubes*. Après avoir présenté de manière générale les productions langagières présentes dans ces extraits vidéographiques, elle se concentre sur les manifestations vocales et verbales de l'émotion, leurs liens dans la distribution des rôles actanciels et interactionnels (*procurant/procuré*) et leur rôle dans la mise en scène de la vraisemblance des affects. Pour finir, elle revient sur les éléments de l'énonciation pathémique des personnages et l'entreprise de captation du spectateur.

Mots clés. — Dialogue, pornographie, émotion, énonciation, *pathos*.

L'entreprise de captation¹ pornographique est généralement associée aux images et repose en partie sur la fragmentation du corps, les stratégies de gros plans ou le développement du Gonzo (Baudry 1997 ; Sutter, 2006). Pourtant, et pour ne considérer que le cas des sites internet, ces images sont tramées de discours. Un ensemble de textes est présent dans l'interface : menus de « catégories », légendes des vignettes vidéographiques, nuages de tags... qui guident l'internaute pornophile vers des niches (Williams, 2004 : 2). Les vidéos elles-mêmes mettent en scène des dialogues qui participent du spectacle pornographique. Le travail proposé s'intéresse précisément à ces dialogues dans des extraits de films pornographiques (« *thumbnails* ») tels qu'ils sont diffusés sur des sites-portails gratuits communément appelés *tubes* – *youporn.com* et *mustvideo.com* pour le présent travail. Ces extraits vidéo sont présentés sous formes de vignettes cliquables alignées dans une grille et accompagnées de légendes liées à des pomotypes.

L'étude repose sur un corpus composé de 12 vidéos qui mettent toutes en scène des couples (les scènes de priapées ayant été écartées afin de ne conserver que des échanges dialogaux à deux personnes, pour faciliter cette première approche) ayant des rapports hétérosexuels (4 vidéos), gays (4 vidéos) ou lesbiens (4 vidéos). L'ensemble des séquences constitue plus d'une heure de spectacle. Les vidéos sont de durées variables : de 35 secondes à 12 min 50 s, en moyenne 5 min 30s. Les couples présents sont francophones (pour 9 d'entre eux), anglophones (2) et franco-hispanophones (1), et il faut noter que, pour ce corpus, cette variable ne permet pas de repérer des différences pertinentes.

Le format privilégié par les *tubes* est condensé et peu variable : « Parce qu'elle feint de documenter un rapport sexuel réel, la séquence pornographique pourrait bien ne pas être soumise à la même variabilité que le film de science-fiction par exemple » (Ronan-Dubois, 2013 : 49). Cela conduit les producteurs et webmasters de ces sites à exposer à une écrasante majorité des scènes sexuelles sorties de tout contexte narratif, les moments les plus « intenses ». Il en va ainsi dans le corpus où deux extraits seulement présentent des séquences de rencontre de deux inconnus (dans la rue et une visite à domicile). À ces exceptions près, le reste du corpus est composé de scènes de rapports sexuels entre les différents partenaires. Le travail se concentrera sur celles-ci.

Une première partie propose une présentation générale des phénomènes langagiers présents dans le corpus et précède l'observation des productions expressives de l'émotion (Plantin, 2011 ; Rinn, 2010 par exemple) permettant de rendre compte de la distribution des rôles actanciels et interactionnels, d'une part, et de la production d'un

¹ « Ce terme de "captation" ne doit donc pas être entendu dans le sens restreint que lui donne le dictionnaire : "chercher à obtenir quelque chose ou gagner quelqu'un par artifice ou insinuation". Il doit être entendu dans un sens large et non péjoratif. Il s'agit de l'attitude qui consiste à toucher l'affect de son interlocuteur (son auditoire), à provoquer chez lui un certain état émotionnel qui soit favorable à la visée d'influence du sujet parlant, bref à le séduire, à le rendre captif » (Charaudeau, 1998).

effet de vraisemblance émotionnelle, voire orgasmique, dans la scène pornographique, d'autre part. Une troisième partie articule ces éléments à l'énonciation pathémique (Charaudeau, 2000) et ses effets recherchés sur le spectateur.

Éléments de présentation

La mise en scène pornographique repose essentiellement sur l'exposition d'actes sexuels et de leurs incidences affectives ou émotionnelles sur les personnages. Le registre est celui du simulacre : la question de la sincérité ne sera pas abordée ici, pas plus que ne pourra être dégagé dans ces lignes un modèle d'« expression » des affects chez le sujet parlant hors ce cadre. Pour autant, rien n'exclut que les lignes de forces croisées dans les opérations de scénarisation entretiennent quelques liens avec les modèles de manifestation de l'émotion dans des contextes ordinaires (notamment que les acteurs s'inspirent de ceux-ci).

Le *travail* du corpus a consisté à repérer, dans chacune des vidéos, les productions vocales ou verbales apparaissant pendant les actes sexuels. Il s'est avéré indispensable de procéder à un découpage des scènes en actes (ce découpage recoupe certaines catégories présentes dans les menus des sites web), étant entendu que certains de ces actes peuvent être réalisés conjointement, et d'observer les rôles de chaque partenaire dans chaque séquence. Le répertoire complet des actes présents dans les scènes est relativement stable et constitué de scènes de : caresses « générales » préliminaires, masturbation du sexe (auto- ou hétéro-masturbation), masturbation anale (*idem*), fellation, de *cunnilingus*, *anulingus*, pénétration vaginale et/ou sodomie.

Les transitions entre ces actes (dans les extraits les plus longs, les plus brefs n'en comportant généralement qu'un) sont brèves et ne constituent pas des occasions de discussion. Au contraire, c'est durant ces actes eux-mêmes que les formes verbales et vocales apparaissent, de manière extrêmement stéréotypée.

On trouve ainsi (une quantification précise est impossible car les formes peuvent être partiellement confondues) :

- des formes difficilement circonscriptibles, parfois confondues, tels les souffles sonores, râles, gémissements, cris (ne correspondant pas à des éléments du lexique)... très largement majoritaires (elles représentent de manière variable selon les extraits entre 70 % et 100 % des productions dans notre corpus), à la présence et l'intensité croissantes, se résorbant après le climax articulé à l'éjaculation masculine la plupart du temps ;
- plus rarement (entre 5 % et 18 % de notre corpus), des formes lexicales que l'on qualifie de manière très générale d'*interjectives* (« oui », « oh oui », « yeah ») et des jurons (« putain ») ;

- plus rarement encore, des formes incitatives (moins de 5 % de notre corpus) : « Vas-y » (seul ou en position initiale des formes suivantes), « mets-moi ta queue là », « viens », « avale tout », « crache », « oui » ;
- et/ou des commentaires du ressenti (moins de 5 % de notre corpus) censé être celui du locuteur ou de son/sa partenaire : « Ouais, je vais jouir là », « j'ai envie de la sentir », « tu aimes ça ma cochonne », « ça te plaît de voir ça ».

À première vue, nous pourrions être tentés de catégoriser les productions selon les critères des actes de langage et observer la prédominance des actes expressifs sur les actes directifs. Nous ne le ferons pas ici car il semble que la démarche nous conduirait, faute de place, à des raccourcis problématiques. Par exemple, la distinction même des actes suppose un découpage à discuter : un « oh oui » peut constituer un acte expressif en même temps qu'il peut avoir des incidences directives et participer au guidage de l'action. Aborder les productions sous cet angle suppose un travail spécifiquement dédié.

Les formes lexicales n'appellent généralement pas de réponse (verbale) de la part du partenaire ; elles accompagnent le plus souvent les formes exclusivement vocales (1), les interjections et les jurons (2). Une exception est remarquée lors de la scène finale d'une vidéo lesbienne où l'une des actrices masturbe sa partenaire avec un godemiché :

« A - Oui, c'est bon ça, oui, j'aime ça oui c'est ça vas-y ouha oui c'est bon oh tu aimes me faire jouir.
 B - Ah oui {cris}.
 A - J'aime ça oui.
 B - Tu aimes ça hein ?
 A - Oh oui ».

À l'exception de cet exemple, aucun autre échange verbal (incluant une alternance de tours de parole avec jeu de paires adjacentes) n'a été observé, ce qui, nous y reviendrons, ne signifie pas qu'il n'y a pas de coordination ou de coopération entre les participants.

Les relations présentées impliquent des actions distribuées de la part des participant(e)s. Elles mêlent étroitement actions sur son propre corps et actions sur le corps d'autrui, qui sont combinées, fusionnées. Cependant, la mise en scène pornographique fait état d'un partage entre celui/celle qui prodigue du plaisir (en caressant, pénétrant, léchant... son partenaire) et celui/celle qui l'éprouve (pouvant fonctionner sur le mode de l'alternance d'une scène à l'autre). Bien que nous ne supposions pas que cette ligne de partage soit réaliste ou crédible, nous devons en rendre compte dans la mise en scène. De manière arbitraire, nous référerons dans les lignes qui suivent par l'emploi des néologismes *procurant/procuré*, en espérant que l'étymologie de *procurare* convoquée (*prendre soin, avoir souci de*) marquera la distance analytique avec un partage des rôles ancré souvent dans des rapports de domination. Ainsi cette dichotomie ne renvoie-t-elle dans ces lignes qu'à des opérations de mise en scène et de typification des rôles dans les productions observées, et ne vise-t-elle pas à rendre compte d'une hiérarchisation des actes et des plaisirs sexuels.

La mise en scène de l'affect entre processus interactionnels et modèles d'expression de l'émotion

Nous précisons que nous employons les termes *affect*, *ressenti*, *sensations*, *émotions*, comme des synonymes puisque l'étude ne permet pas de faire une distinction entre ces concepts différenciés par ailleurs. Ces usages génériques invitent à saisir globalement des phénomènes agréables et désagréables dans leurs aspects psychiques, physiques et comportementaux (Plantin, 2011).

Affect et processus interactionnels

Parce qu'elle est censée rendre compte d'un rapport sexuel réel ou tout du moins réaliste, la séquence pornographique réfère à un mode d'interaction particulier; d'une part, à « distance (très) intime » pour reprendre Edward T. Hall (1966) et, d'autre part, où les actes corporels et ceux de langage se répondent.

En effet, les manifestations vocales et verbales sont intimement liées à l'acte sexuel et croissent en même temps que celui-ci s'intensifie, conduit les participants au summum de la jouissance (dans le scénario récurrent). Cette intensité apparaît par répliques, avant la grande résolution finale, à l'intérieur de chaque action du répertoire. Ainsi, dans une vidéo mettant en scène successivement une fellation, une pénétration vaginale puis une sodomie, la présence des manifestations langagières va-t-elle croissant et par paliers.

Dans ce contexte interactionnel et multimodal, on remarque que les rôles interlocutoires (liés à l'alternance des tours de parole) sont étroitement liés aux rôles interactionnels tels qu'ils sont définis par les actions corporelles. C'est ici que se révèle nécessaire la prise en compte du formatage scénique évoqué plus haut, qui distingue un *procurant* et un *procuré*. Cette distinction se retrouve dans l'ensemble des productions, qu'elles soient étiquetées « hétérosexuelles », « gays » ou « lesbiennes ». Elle dépasse le clivage des sexes, et chacun des participants va, tour à tour, occuper l'une ou l'autre fonction, sauf dans les rares cas d'actes semblables réciproques (rapports bucco-génitaux simultanés par exemple).

Dans tous les cas, le *procuré* est celui qui s'exprime plus, quand il n'est pas le seul à le faire. À titre d'exemple, dans notre corpus, le *procuré* occupe au minimum deux fois plus de temps de parole dans les actes non symétriques, et en moyenne s'exprime près de quatre fois plus. Nous faisons l'hypothèse que sont ainsi mis en scène des rôles fondamentaux. En effet, il semble que deux pôles apparaissent dans un *continuum* :

- le *procurant* se situe du côté de l'action physique, musculaire : il souffle de manière sonore (ou produit des sons gutturaux, lors de scènes de fellation par

exemple) pour l'essentiel, comme pourrait le faire un sportif au bout de son effort, et la valeur de sa participation réside en cela ;

- le *procuré* se situe du côté de la réaction sensible et émotionnelle, conséquence de l'action physique, et ses manifestations vocales et verbales figurent alors, d'une manière très générale et pour la plupart d'entre elles, une sorte de décharge vocale.

Pour le dire rapidement, les répertoires vocaux et corporels sont ainsi distribués dans le formatage pornographique :

Tableau I. Distribution des répertoires vocaux et corporels.

Procurant	Procuré
Action physique ↓ Manifestations langagières –	Réaction sensible et émotionnelle ↓ Manifestations langagières +

Cela est valable lors des scènes de masturbation (quand celle-ci est prodiguée par l'autre), de pénétration, de fellation, etc.

Des remarques complémentaires sont à apporter ici, en guise de nuances :

- dans les scènes hétérosexuelles, les personnages féminins ont tendance à produire plus de manifestations vocales et verbales (en moyenne 72 % du temps de parole dans les rapports hétérosexuels) ;
- cependant, les vidéos gays et lesbiennes permettent de soutenir l'hypothèse de la distribution (*procurant/procuré*) et de ne pas s'en tenir à une explication articulée à des caractéristiques individuelles (certains sujets étant plus « expressifs » que d'autres, notamment en raison de leur sexe). En effet, dans ces extraits, il arrive fréquemment que les partenaires échangent leurs rôles : par exemple, celui qui était sodomisé (*procuré* dans le formatage) sodomise à son tour son partenaire (il devient *procurant*). Cet échange de rôles dans l'action s'accompagne d'un échange des volumes des productions langagières.

Les remarques précédentes valent pour l'ensemble des productions, quel qu'en soit le type (des formes exclusivement vocales aux commentaires du ressenti, pour reprendre la présentation évoquée).

Des remarques spécifiques sont à apporter à propos des échanges verbaux. Ces derniers se résument, presque exclusivement, à des formes à valeur incitative (parmi lesquelles « *fuck* » et « *vas-y* » sont particulièrement privilégiées) et des commentaires du ressenti (qui se déclinent sur demande selon qu'ils concernent le plaisir du locuteur ou celui qui observe/espère chez l'autre quelque transport affectif).

Ces formes sont concurrentes aux expressions vocales et semblent se résumer à des schèmes courants mais non exclusifs dans les interactions quotidiennes :

« Par la langue, l'homme construit des ordres, trace des informations, formule des raisonnements, coordonne ses actions et de ses efforts (chants marins par exemple). Il dispose par ailleurs de plusieurs modalités sensorielles qu'il utilise de manière redondante ou complémentaire de la parole. [...] »

Si ce langage contribue à une certaine forme d'action, l'action, en retour, s'accompagne de nombreuses formes de langage : geste (signes, désignation, etc.), parole, écriture, texte, etc. » (Caelen, Xuereb, 2007 : 38).

Envisagées dans une dimension interactionnelle et praxéologique, ces interventions sont marquées du sceau :

- de la *coordination* des actions (composant les actes sexuels), dans une dimension praxéologique qui envisage, selon Ludwig Von Mises (1985), l'action comme un agencement de moyens pour atteindre un but, décidé de manière volontaire. Ainsi des formes incitatives qui dirigent l'action du partenaire (« Suce-moi », « Vas-y mets-moi ta queue », « Prends la toute », etc.). De même, la fréquence et l'intensité des formes vocales croissent à mesure qu'approche la résolution de l'acte, comme signes ou indices de l'approche de l'orgasme permettant de réguler les modulations de l'acte sexuel du/de la partenaire. Dans la production pornographique, ces productions incitatives sont toujours couronnées de succès puisque la coordination heureuse des actions est toujours la finalité à atteindre : la simultanéité des orgasmes étant souvent affichée et calée sur l'éjaculation ;
- de la *coopération* (positive) pragmatique, au sens que donne Paul Grice (1979) au terme. Dans ce contexte, le principe prend une valeur particulière puisque l'action (coordonnée) physique prévaut sur l'échange langagier, expliquant sa rareté (ne pas en dire trop), de relation (soyez pertinent) ou de manière (soyez bref). La maxime de qualité (qui suppose, entre autres conditions, celle de véracité), prend une valeur particulière dans le simulacre de la production médiatique : en empruntant au registre du discours ému, les manifestations signifient l'« authenticité » du ressenti (nous y reviendrons).

La dimension interactionnelle trouve un écho dans les *scripts de la sexualité* tels que les ont présentés John Gagnon (2008 : 60-61) et William Simon :

« Notre utilisation du terme de "script" en référence au sexuel renvoie à deux dimensions majeures. La première concerne ce qui est externe, interpersonnel : le script consiste en l'organisation de normes mutuellement partagées autorisant deux ou plusieurs acteurs à participer à un acte complexe qui implique une dépendance mutuelle. La seconde concerne ce qui est interne, intrapsychique, les éléments relevant des motivations qui produisent de l'excitation ou du moins un investissement dans l'activité ».

La dimension « externe » referme une double série de dynamiques :

- les *scénarios culturels*, prescriptions collectives circonscrivant le champ des pratiques acceptables. Ils peuvent être implicites ou explicites, comme c'est le cas avec les productions de l'industrie pornographique qui « ne font pas que

spécifier les objets appropriés, les buts et les qualités désirables des relations entre soi et l'autre ; ils précisent les moments et les lieux, les séquences de gestes et de propos et surtout ce que l'acteur et (son ou ses) partenaire(s) sont censés ressentir » (Simon, Gagnon, 1986 : 105) ;

- les *scripts d'ordre interpersonnels* composés de séquences interactionnelles ritualisées et reconnues permettant l'engagement relationnel et comportemental des partenaires.

De ce point de vue, les productions pornographiques proposent des modèles d'investissement, de comportements et de réactions, liés aux affects dans le cas qui nous occupe. Cependant, il ne s'agit pas de croire que les scènes présentées sont reproduites telles quelles : les spectateurs savent aussi que l'œuvre est fictionnelle et que les modèles ne sont pas transposables en l'état, qu'ils doivent être nuancés en fonction d'autres scénarios et scripts concurrents en contexte. Mais les scripts apparaissent également dans une dimension « interne », intrapsychique, dans laquelle « les processus mentaux qui organisent les désirs sexuels comportent deux temps : d'abord, il existe des « fragments » mentaux érotiques et/ou des « émotions » qui sont à la source des sensations corporelles érotiques ; ensuite, ces éléments sont encodés dans des scripts cognitifs plus organisés qui constituent des instructions pour les interactions concrètes avec d'autres personnes » (Gagnon, 1990 : 74).

La mise en scène pornographique propose ici des signes et indices rendant compte des effets sensationnels et affectifs ressentis pendant l'acte sexuel. Les éléments d'ordre langagier, notamment, renseignent sur les modèles sous-jacents de l'émotion sexuelle et ses conséquences expressives.

Mise en scène de l'orgasme vraisemblable

Une répartition de la gestion énergétique est apparue dans ces fictions : le procurant l'investit dans l'action motrice et le procuré – selon un principe de décharge – exprimant littéralement (pressant au dehors) la tension.

Les phénomènes langagiers observés empruntent de manière quasi exclusive au registre de la *communication émotionnelle* en guise d'ancrage dans la vraisemblance du ressenti et du lien avec l'acte corporel. Le terme « communication émotionnelle » réfère ici à la distinction opérée par Claudi Caffi et Richard W. Janney (1994) entre les processus où l'émotion est contrôlée, affichée, réifiée... c'est-à-dire mise en signes (la communication émotive) et ceux où l'émotion est irruptive, éprouvée, non maîtrisée et largement indicible (la communication émotionnelle).

Ainsi l'absence de maîtrise de la part du *procuré* est-elle la première caractéristique de ces interactions. Elle entraîne un statut particulier de la relation car, sur la scène sociale, « si la communication n'implique pas l'absence d'émotion, elle semble

nécessiter, en revanche, une maîtrise partielle des affects » (Chabrol, 2000 : 105). L'émotion mesurée, cadrée dans le discours, cède largement la place aux phénomènes indicels (ou supposés tels) : cris, formes interjectives, qui renvoient à une *énonciation affectée* jusque dans les formes de la *désénonciation* que nous avons décrite comme « l'impossibilité de tenir un discours en raison d'un état, d'une sensation ou une émotion qui s'impose au sujet de manière prégnante, pour un temps variable » (Perea, 2013). Ce dernier phénomène est à distinguer des cas relevant de la « pudeur » qui empêche de dire pour ne pas contrevenir à la bienséance sociale (cela ne se dit pas), ou par crainte du jugement d'autrui (que va-t-il penser de moi ?).

Il s'agit donc de mettre en scène un des (stéréo)types de la communication des émotions ancré dans une perspective sensible, dans le lâcher-prise avec les conventions sociales, voyant la prédominance d'une chair réactive aux affects sur le corps inscrits dans des déterminations sociales. Ainsi l'*orgasme* est-il représenté comme réaction physiologique déferlante et indépassable, ébranlant les chairs par des contractions musculaires rythmiques et la production accrue d'ocytocine et de prolactine. Ainsi, dans la séquence pornographique, l'activité humaine est-elle présentée dans sa dimension purement organique/orgasmique et voit-elle le discours construit passer au second plan, derrière les phénomènes vocaux qui sont censés représenter le mieux l'intensité des émotions : « Comment les sentiments se changent-ils en sons ? Les émotions modifient la tension musculaire, le rythme de la respiration, le fonctionnement du cerveau » (Karpf, 2008 : 226).

Si la mise en scène conduit à empêcher le discours articulé du *procuré* en dehors de l'émotion, il produit les mêmes effets chez le *procurant*, pour les mêmes raisons, d'une part, et parce que les ressources physiologiques mobilisées dans l'action accaparent de manière privilégiée les ressources musculaires et le souffle nécessaire à l'articulation, d'autre part.

Pathos pornographique

Ainsi la voix portée par les acteurs marque-t-elle une montée en tension par la fréquence et l'intensité du ressenti. Mais ces phénomènes vocaux expressifs ne sont pas uniquement la conséquence des affects : ils en sont aussi les effecteurs et, par là, peuvent également émouvoir les acteurs et spectateurs de la scène. En témoigne une internaute (« Com lily ») sur un forum internet² : « Il m'arrive perso d'hurler à tout fendre avec mon n2³ car je sais qu'il aime m'entendre et d'ailleurs si je ne le fais pas, il le réclame et j'avoue que ça m'excite follement ».

² Accès : http://forum.aufeminin.com/forum/couple2/___f84386_couple2-Crier-lors-de-l-orgasme.html. Consulté le 26/11/14.

³ Ici, « n1 » désigne le mari et « n2 » l'amant.

L'entreprise d'excitation repose ici sur le modèle de l'effet Vallins⁴ selon lequel le fait de supposer une excitation importante participe à la produire. De ce point de vue, la prédilection pour les fluctuations vocales pendant les actes sexuels présentés dans les séquences pornographiques remplit (au moins) une double fonction :

- elle propose un modèle médiatique de l'expression de l'affect *brut*, sur un mode presque animal (la bestialité de la représentation de l'acte n'est pas exclue de l'iconographie pornographique) en ayant peu ou pas recours aux signes linguistiques puisque « l'affect converti en paroles est en effet objectivé et socialisé » (Tisseron, 1996 : 184) ;
- elle vise (il s'agit là d'une hypothèse) à produire une excitation chez celui qui l'entend c'est-à-dire (a) sur le partenaire, l'incitant à poursuivre, et (b) sur le spectateur dans un processus de projection lié à l'effet Vallins.

Ainsi la mise en scène rend-elle compte d'une visée pathémique que Patrick Charaudeau (2000 : 136) articule à une double énonciation :

- « une énonciation de l'*expression* pathémique, énonciation à la fois élocutive et allocutive qui vise à produire un effet de pathémisation soit par la description ou la manifestation de l'état émotionnel dans lequel le locuteur est censé se trouver [...], soit par la description de l'état dans lequel l'autre devrait se trouver [...] ;
- une énonciation de la *description* pathémique, énonciation qui propose à un destinataire le récit (ou un fragment) d'une scène dramatisante susceptible de produire un tel effet ».

Mise en scène pathémique

Du côté des manifestations pathémiques du locuteur *procuré*, nous trouvons en priorité :

- des formes vocales (souffles, râles, cris...) et des signifiants dont la visée pragmatique est proche (jurons, formes interjectives) et qui sont caractérisés par des modulations articulatoires (intensité de la voix par exemple) qui les rendent proches des formes « purement » vocales. Ces dernières sont largement majoritaires, elles s'inscrivent dans une conception de l'émotion comme réponse réflexe que la perspective darwinienne (1872) considère en partie commune « chez les hommes et chez les animaux ». La réponse réflexe suit alors les réactions croissantes du corps lors des scènes ;

⁴ Stuart Vallins (1966) demandait à de jeunes hommes de regarder des photographies érotiques pendant qu'ils écoutaient les variations de leur propre rythme cardiaque. En réalité, le rythme diffusé était manipulé par le chercheur qui a ainsi pu observer que les sujets exprimaient à la fin de l'épreuve une préférence pour les photographies qui avaient été accompagnées de fluctuation de battements cardiaques (à la hausse ou à la baisse) quand bien même celui-ci était aléatoire.

– des formes verbales, moins fréquentes et liées aux premières, consistant en un commentaire du ressenti (« c'est bon ») ou des encouragements à poursuivre (« oui », « vas-y », « encore », « fuck »...).

À de multiples reprises, il a été souligné que cette fonction locutrice est particulièrement occupée par les *procurés*.

Du côté des manifestations pathémiques du locuteur *procurant*, nous pouvons observer :

1. des formes similaires à celles produites par le procuré et décrites en (1), mais de manière largement moins fréquente, à l'exception des souffles marquant l'intensité de l'investissement dans l'action physique ;
2. des formes permettant de s'enquérir du ressenti du/de la partenaire (« tu aimes ça », « c'est bon hein »...);
3. plus rarement, et surtout chez les hommes (*procurants*), des formes verbales manifestant l'approche de l'éjaculation (et, *ipso facto*, la résolution de l'acte) : « Je vais jouir », « je viens »...).

L'ensemble de ses formes souligne une mise en scène de l'émotion partagée par les partenaires qui repose, d'une part, sur une répartition et une régulation des rôles et, d'autre part, sur la recherche d'émotions « brutes », non maîtrisées, déferlantes, en guise de jouissance jusqu'à l'orgasme dont les manifestations vocales marquent l'intensité.

La saisie du spectateur

De l'autre côté de l'écran, l'interpellation pathémique du spectateur ne repose pas sur une mise en récit. Le principal ressort est celui du morcellement :

- des films, comme les sites internet et en particulier les *tubes* proposant des séquences extraites de productions plus longues ou tournées telles qu'elles, brèves, pouvant ne durer que quelques secondes et ne consister qu'en une succession d'organes mêlés ;
- des « catégories », dans les menus des mêmes sites pouvant comporter jusqu'à plusieurs centaines d'items, selon le principe des tags, qui font état de niches commerciales (Williams, 2004 : 2) captant les fantasmes des internautes *via des porno*types que l'on retrouve dans les légendes des vignettes ;
- du corps (morcellement) (Baudry, 1997), notamment par le recours aux stratégies de gros plans ;
- des productions langagières, réduites à une fonction purement expressive ou phatique, dénuée de toute ambition narrative ou informationnelle.

On peut émettre l'hypothèse d'une saisie qui opère dans un effet de spectacularisation particulier, qui repose sur l'interpellation du sujet dans ses déterminations intimes en écho au *système émotionnel*, pour reprendre Max Pagès (1993) qui distingue ainsi un système corporel (physiologique) où se lie image concrète, affect primaire et expression émotive (cris, geste) à côté d'un *système discursif* marqué par l'émergence de la fonction symbolique et de la communication verbale.

Ainsi l'interpellation opèrerait-elle à la fois par des mécanismes :

- de projection dans la scène, comme le spectateur peut s'imaginer à la place de l'un et/ou l'autre des acteurs et ressentir, par effet miroir, les affects mis en scène. La fragmentation parfois décrite comme suspension identitaire favorisant peut-être cela ;
- d'accordage affectif tels ceux que Daniel N. Stern (1985) observait dans les interactions précoces et qui reposent notamment sur des indices affectifs parmi lesquels figurent les fluctuations vocales extrêmement présentes et majoritaires dans les scènes observées.

Conclusion

Nous avons remarqué que les manifestations langagières présentes dans les dialogues des films pornographiques observés étaient liées à l'intensité croissante de l'acte et dépendantes de postures interactionnelles : les *procurants* produisent plus de formes vocales et verbales que les *procurés*. De la sorte, deux rôles fondamentaux apparaissent et déterminent les répertoires des personnages selon qu'ils soient situés, dans la mise en scène, du côté de l'action physique (ils sont moins expressifs) ou du côté du ressenti qui en résulte (ils sont plus expressifs). Les manifestations vocales et verbales semblent participer, à l'intérieur de scripts de la sexualité (Gagnon, 2008), à la coordination des actions entre les partenaires et à la coopération pragmatique. Les productions observées révèlent également une mise en mots (en sons) de l'orgasme, en privilégiant les formes de la *communication émotionnelle* débordante aux formes de la *communication émotive* (Caffi, Janney, 1994) qui suppose une certaine maîtrise des affects. Elles appartiennent au registre d'une expression pathémique (Charaudeau, 2000). Enfin, nous avons interrogé le rôle de ces manifestations dans le cadre d'une interpellation pathémique du spectateur : « purement » expressives, phatiques, sans ambition narrative, elles visent, avec le morcellement de l'image, une saisie de l'internaute par projection et ou accordage affectif.

Au-delà de l'intérêt de l'analyse des productions pornographiques pour elles-mêmes, leur approche linguistique semble ouvrir la voie à une réflexion fructueuse pour les sciences du langage et les sciences humaines et sociales, en particulier dans les domaines de l'analyse des interactions et du discours lié à l'émotion.

Références

- Baudry P., 1997, *La pornographie et ses images*, Paris, A. Colin.
- Caffi C., Janney R.W., 1994, « Toward a Pragmatics of Emotive Communication », *Journal of Pragmatics*, 22, vol. 3/4.
- Caelen J., Xuereb A., 2007, *Interaction et pragmatique*, Cachan, Hermes/Lavoisier.
- Chabrol C., 2000, « De l'impression des personnes à l'expression communicationnelle des émotions », pp. 105-124, in : Plantin C., Doury M., Traverso V., eds, *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Charaudeau P., 1998, « Conférence de clôture du 9^e congrès de l'Association Québécoise des enseignants de français langue seconde », *Bulletin de l'AQEFLS*, 1, vol. 10. Accès : <http://www.patrick-charaudeau.com/Ce-que-communiquer-veut-dire,129.html>. Consulté le 16/11/13.
- 2000, « Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision », pp. 125-156, in : Plantin C., Doury M., Traverso V., eds, *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Darwin C., 1872, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres, J. Murray.
- Dubois F.-R., 2013, « La cohérence visuelle et formelle des tubes pornographiques : le cas de la catégorie "Asian" sur un tube gay », *Proteus*, 5, dossier « Tropes et rituels de la pornographie », pp. 48-54.
- Gagnon J., 2008, *Les scripts de la sexualité. Essai sur les origines culturelles du désir*, Paris, Payot, 2008.
- 1990, « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », trad. de l'américain par M. Bozon et C. Cler, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, pp. 73-79, 1999.
- Grice P., 1979, « Logique et conversation », *Communications*, 30, pp. 57-72.
- Hall E.T., 1966, *La dimension cachée*, trad. de l'américain par A. Petite, Paris, Éd. Le Seuil, 1984.
- Karpf A., 2008, *La voix. Un univers invisible*, trad. de l'anglais par G. Brzustowski, Paris, Éd. Autrement.
- Pageš M., 1986, *Trace ou sens : le système émotionnel*, Paris, Éd. Hommes et groupes.
- Perea F., 2013, « (Im)possibilités de dire le plaisir / déplaisir », *Interstudia*, 13.
- Plantin C., 2011, *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthodes pour l'étude du discours émotionné*, Berne, P. Lang.
- Rinn M., dir., 2008, *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Schachter S., Singer J. E., 1962, « Cognitive, Social and Physiological Determinant of Emotion State », *Psychological revue*, 69, pp. 379-399.
- Simon W., Gagnon J., 1986, « Sexual Scripts. Permanence and Change », *Archives of Sexual Behaviour*, 13, pp. 97-120.
- Stern D., 1985, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, trad. de l'américain par A. Lazartigues et D. Pérard, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

- Sutter L. de, 2006, « Théorie de la fragmentation », blog *Éloge de l'amour*, 6 sept. Accès : <http://www.elogedelamour-riendespecial.blogspot.com/2006/09/thorie-de-la-fragmentation.html>. Consulté le 20/01/11.
- Tisseron S., 1996, « La catharsis, purge ou thérapie ? », *Les Cahiers de médiologie*, 1, pp. 181-191.
- Vallins S., 1966, « Cognitive Effect of False Heart-Rate Feedback », *Journal of Experimental psychology*, 4, pp. 400-408.
- Von Mises L., 1985, *L'action humaine. Traité d'économie*, traduit de l'allemand par R. Audouin, Paris, Presses universitaires de France.
- Williams L., dir., 2004, *Porn Studies*, Durkam, Duke University Press.