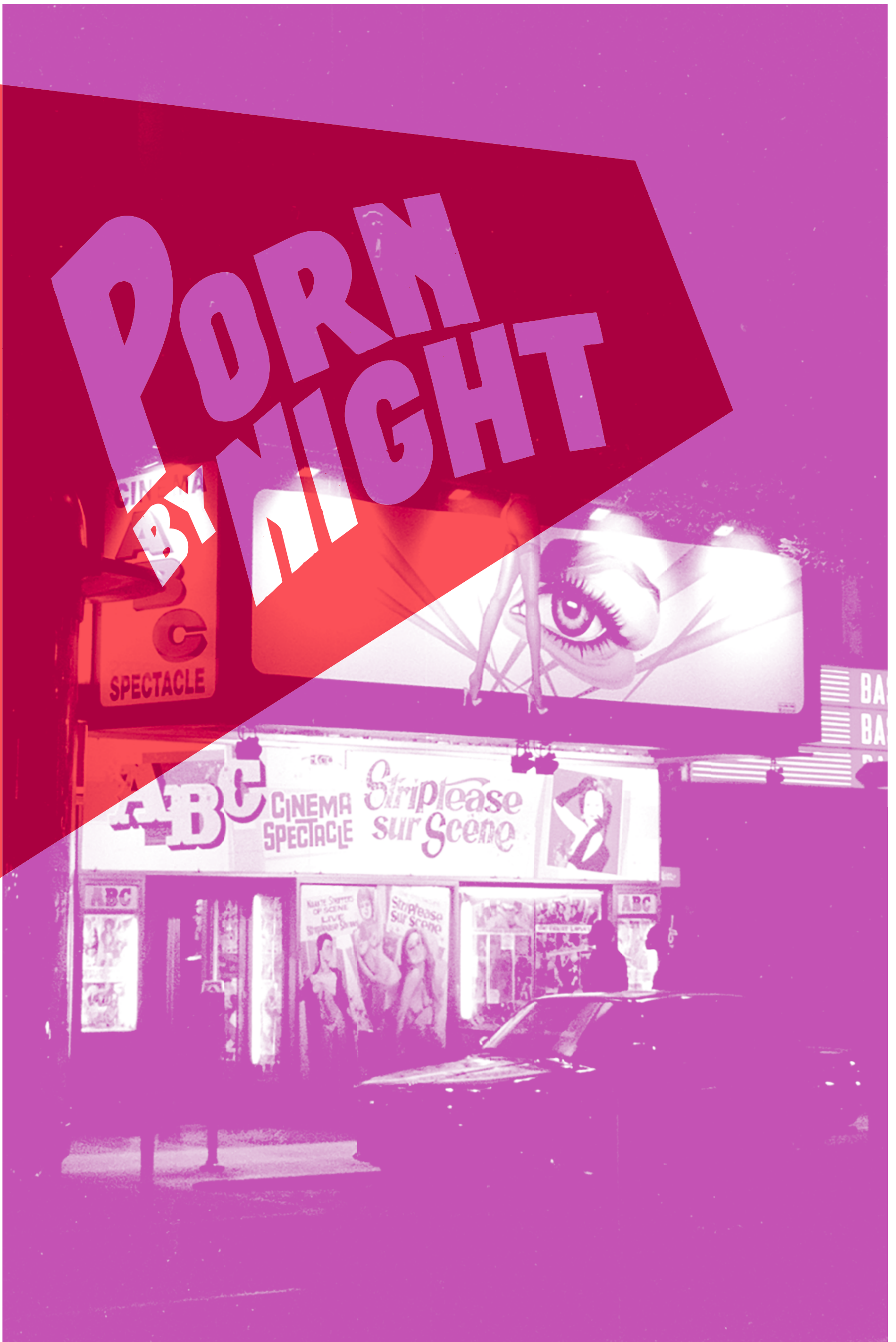


# PORN BY NIGHT





SOUS LA DIRECTION DE  
**MURIEL ANDRIN ET KAREL VANHAESEBROUCK**

En 2013, le fameux Cinéma ABC, basé Boulevard Adolphe Max, ferme ses portes, après plus de quatre décennies de plaisirs érotiques. Le cinéma fut construit en 1971 et ouvert l'année d'après, juste au début des grands jours de l'industrie du porno, qui connaîtra une ascension rapide grâce aux long-métrages projetés en cinémas de ville. New York avait *The Deuce* (le surnom de la 42<sup>e</sup> rue entre Broadway et la 8<sup>e</sup> avenue), Bruxelles son cinéma ABC. L'ABC était un lieu inédit, unique en Europe, où des séquences de striptease – une fois par heure – s'alternaient avec des projections de films en 35 mm. Mémoire vivante d'une cartographie urbaine, de la vie nocturne d'un quartier, l'ABC est le témoin privilégié de changements liés à des pratiques cinématographiques, performatives, pornographiques, mais pose également, au-delà des évidences, des questions historiques, sociologiques, urbaines, voire politiques, de par son appartenance à un quartier, voire à une ville en constante reconfiguration.

Après sa fermeture, plusieurs acteurs culturels ont tenté de sauver ce lieu, patrimoine de la vie nocturne de notre capitale, en vain. Aujourd'hui, il nous reste ce qui a pu être sauvé par le Nova: les films (une collection riche de 600 titres conservée par la Cinematek), les bandes annonces et les scènes censurées ainsi qu'un fonds important de documentation secondaire. Comment donc écrire l'histoire d'un lieu, mais aussi de ses usagers, de leurs pratiques et donc de la ville en générale, à la base d'un fonds riche mais partiel qui n'offre

qu'un aperçu indirect de l'expérience vécue par les visiteurs? Que faire de l'ABC? Reconstituer son histoire au-delà de son existence physique dans la ville est indispensable. Mais d'autres enjeux semblent également possibles, s'ouvrant sur de nouvelles dynamiques de recherche.

Cette publication, au croisement de plusieurs disciplines, reprend, en format journal, les différents travaux développés lors d'un séminaire doctoral organisé par le centre de recherche en cinéma et arts du spectacle (CiASp) de l'ULB et propose de dessiner les possibles axes de recherches pluridisciplinaires à partir notamment des archives sauvegardées de l'ABC (archives papier et filmiques). Mais il s'agit aussi d'établir les enjeux de regards croisés sur un patrimoine foisonnant et complexe qui s'inscrit dans le terrain florissant des *porn studies*. Celles-ci, au croisement de différents champs scientifiques (pas uniquement en sciences humaines par ailleurs), étudient les représentations sexuelles, les discours qui déterminent notre rapport à la sexualité ainsi que les conditions d'émergence d'autres discours (critiques).

UN PROJET DE **CIASP | CENTRE DE RECHERCHE EN CINÉMA  
ET ARTS SPECTACLE DE L'ULB** EN COLLABORATION AVEC  
**L'ED22 ARTS DU SPECTACLE ET LE CINÉMA NOVA**  
[CIASP.ULB.BE](http://CIASP.ULB.BE)  
[EDTCAS.ULB.BE](http://EDTCAS.ULB.BE)

# L'OUVERTURE DU CINÉMA ABC OU COMMENT, À PARTIR D'UN LIEU, INTERROGER LA VILLE



« S'il est un loisir étroitement associé à la ville, à l'animation de la cité, c'est bien le cinéma. Il est d'ailleurs souvent considéré comme un marqueur, un symbole du centre-ville. »<sup>1</sup>

Si aujourd'hui le piétonnier du centre-ville invite à nouveau à se promener dans le centre de Bruxelles, rares sont les visiteurs qui poussent la promenade jusqu'à la gare du Nord. Pour aller de l'avenue Rogier à la place De Brouckère, ce n'est que pour éviter les foules qui bouchent la rue Neuve qu'on emprunte le boulevard Adolphe Max, passant rapidement devant les sex-shops et les hommes traînant devant. Au n°62, le « Paris », dernier cinéma porno de Bruxelles continue à projeter des films. De l'autre côté du boulevard, de 1972 en 2013, le cinéma ABC a également passé des films érotiques et pornographiques, les entrecoupant par des spectacles de strip-tease.

Aujourd'hui, le bâtiment est en travaux, la célèbre façade recouverte et son imposante marquise enlevée. Bientôt, un nouveau commerce ouvrira ses portes à la place de cette institution du cinéma de genre. À en croire ses promoteurs, le quartier serait actuellement en plein développement<sup>2</sup>. Bientôt peut-être, on retournera y déambuler. Peut-être alors lèvera-t-on à nouveaux les yeux sur les immeubles qui bordent le boulevard et l'on pourra se demander comment deux cinémas pornos en sont venus à ouvrir leurs portes sur cet axe historiquement bourgeois. On pourra dès lors interroger leur présence, ainsi que celle des différents sex- et night shops, en regard du plan urbanistique développé à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle par le bourgmestre Jules Anspach et l'architecte Léon-Pierre Suys, et le mettre en lien avec l'abandon de la ville « comme espace de vie » dans les années 60 et 70 pour, *in fine*, poser la question de l'actuelle redynamisation du centre.

L'ABC a ouvert en 1973 sur la branche Est du boulevard Central. Un boulevard qu'Anspach et Suys conçurent au XIX<sup>ème</sup> siècle (1867-1871) pour moderniser et embellir le centre de la ville avec pour modèle le Paris haussmannien<sup>3</sup>. En recouvrant la Senne et en démolissant les quartiers populaires qui la bordaient, ils dotèrent Bruxelles d'un long boulevard invitant à la promenade, encadré d'immeubles et bâtiments prestigieux dédiés à la finance, au commerce et au divertissement. Une population bourgeoise fréquentait ces hôtels, grands magasins, salles de spectacles et cafés. Par sa situation géographique (proche de la gare du Nord, à l'époque la plus grande de Belgique) et le nombre de commerces et lieux de loisirs qui s'y trouvaient, le boulevard du Nord (rebaptisé en 1919 « Boulevard Adolphe Max ») était alors particulièrement fréquenté. Les promeneurs pouvaient y contempler différents bâtiments prestigieux,

dont une douzaine de style Second Empire, commandés à l'entrepreneur parisien Jean-Baptiste Mosnier pour développer, à Bruxelles également, un style haussmannien<sup>4</sup>. Preuve du succès de cet axe, c'est là que fut créé en 1904 le premier cinéma permanent, le Théâtre du Cinématographe<sup>5</sup>. En 1932, le Cinéac (consacré aux actualités) ouvrit ses portes au n°152, à la place du Théâtre Pathé. Dans les années 20, côtoyant les espaces de divertissement, les agences de voyage s'installèrent sur le boulevard, la Sabena y ouvrit d'ailleurs sa première agence de voyage. Enfin, grâce à la proximité de la gare du Nord et du centre-ville, de grands hôtels y furent progressivement établis, contribuant, dès l'entre-deux-guerres, à forger l'identité cosmopolite du quartier.<sup>6</sup>

Quelques années après la Seconde Guerre mondiale – en 1952 plus précisément – un permis de bâtir fut demandé au service urbanisme, afin de transformer le bâtiment du 147 boulevard Adolphe Max en café<sup>7</sup>. Ce bâtiment de style néo-classique du XIX<sup>ème</sup> siècle comportait un bâtiment principal à l'avant et un bâtiment à l'arrière. Pour créer le café, le bâtiment à l'arrière devait être démoli afin de pouvoir installer une terrasse, la façade avant devait être transformée et le rez-de-chaussée ainsi que l'entresol aménagés. En 1952, le quartier était sans doute considéré comme suffisamment « sûr » par le propriétaire qui, malgré l'avertissement des urbanistes, n'a pas jugé nécessaire de faire installer une grille rétractile ou des volets roulants pour protéger le commerce des cambriolages ou la démolition. →

<sup>1</sup> \* Éric BLIN « Les cinémas dans l'espace urbain : un siècle de mutations » <https://books.openedition.org/pufr/644?lang=fr>

<sup>2</sup> \* Demande permis d'urbanisme, note explicative rédigée par Archiwind. Société d'architecte. L'ensemble du dossier accompagnant le permis d'urbanisme nous a été communiqué par l'ARAU. On y lit : « le projet permettra de remplacer un ancien commerce pornographique à l'état de chancre par un commerce de qualité, générateur d'emploi et de dynamisme commercial en pleine évolution dans le prolongement de la place de Brouckère. »

<sup>3</sup> \* Laure EGGERICX, « Les boulevards du centre » dans *Bruxelles, Ville d'Art et d'Histoire*, n°20, 1997.

<sup>4</sup> \* Aux numéros 71-75, 81-102, 98-102, 108-116, 128-130. Voir Laure EGGERICX., *op.cit.*

<sup>5</sup> \* Pour l'histoire des cinémas à Bruxelles, voir Marc CRUNELLE, *Histoire des cinémas bruxellois*, Bruxelles, édition Bruxelles-Capitale, 2003. Voir aussi la partie « cinémas » dans Laure EGGERICX, *op.cit.*, p.38-41.

<sup>6</sup> \* Laure EGGERICX, *op.cit.*, p.43-45

<sup>7</sup> \* Les permis d'urbanisme sont disponibles aux archives de la ville de Bruxelles.

C'est dans cet espace de sociabilité que sera fondé l'ABC au début des années 70. Un second permis d'urbanisme est demandé en juin 1971 pour transformer le café en cinéma. Cette pratique de transformation d'un lieu (théâtre, dancing, café) en cinéma est alors courante et typique des cinémas de quartier étant donné la légèreté du dispositif technique permettant cette adaptation.<sup>8</sup> Toutefois, le projet d'ouverture d'un cinéma de quartier en 1971 semble quelque peu daté. En effet, face à la concurrence de la télévision, au développement de la société de loisirs et le déménagement des classes moyennes et supérieures en périphérie de Bruxelles, de nombreuses salles de cinéma ont dû fermer dans les années 60 et 70. Pour pouvoir survivre, un certain nombre d'entre elles se spécialisèrent et se tournèrent vers le cinéma de genre,<sup>9</sup> comme en témoigne la transformation du cinéma le « Paris » précédemment mentionné.<sup>10</sup> Fondé en 1920, il s'appelait d'abord le « Majestic ». Ce cinéma de quartier prit en 1933 le nom le « Marigny » et, dans les années 50, le « Paris ». Lors de la décennie suivante, le lieu précédemment consacré à une programmation de films de première et seconde exclusivité devint une salle porno.

L'ouverture de l'ABC comme cinéma porno témoigne de la connaissance et de la prise en compte de ce changement de conjoncture. Elle témoigne également d'un choix stratégique : en ouvrant à proximité d'une institution établie, il s'agissait d'attirer les clients de cette dernière. Les passants qui fréquentent le boulevard Adolphe Max ne sont alors plus

majoritairement des familles bourgeoises, belges et internationales, venant flâner sur une promenade de prestige. Le contexte urbain est en pleine mutation. Le secteur tertiaire se développe rapidement dans le Pentagone,<sup>11</sup> principalement dans le quartier Pachéco, le quartier Nord et le boulevard Jacqmain, autrement dit les quartiers concomitants au boulevard Adolphe Max. Le plan Manhattan élaboré de 1968 à 1973 dans le quartier Nord va mener au déplacement de sa population populaire, au bénéfice de la construction d'un centre administratif. Ce projet moderniste (c'est-à-dire qui répond aux principes urbanistiques du modernisme) a nécessité la destruction de 53 hectares. Le centre-ville et en particulier les deux « fourches » du boulevard (Adolphe Max et Jacqmain) en sont profondément transformés. S'ils permettaient auparavant de connecter des quartiers de commerce et de loisir (le centre-ville) aux quartiers de logements, ces logements font désormais défaut et c'est à la circulation des voitures qu'ils servent dorénavant. Dans ce contexte d'abandon de la ville, la population pauvre se réfugie dans les ruelles délabrées des quartiers du centre-ville « fragilisés par l'absence de gestion urbaine et la spéculation ».<sup>12</sup> Les commerces luxueux, les cafés et les restaurants cèdent la place à de petites épiceries de quartier, mais aussi aux sex-shops et aux cinémas pornos.

Alors que René Schoonbrodt lit dans la multiplication des sex-shops du boulevard Adolphe Max la marque du déclin commercial du quartier,<sup>13</sup> on peut, à titre de conclusion, interroger le devenir de ces derniers aujourd'hui, alors que le boulevard central fait à nouveau l'objet d'une redéfinition. Avec le projet de redynamisation du centre, notamment au moyen du piétonnier, cet espace est à nouveau (bien que progressivement) proposé comme espace à parcourir et à vivre. Quelle place y aura-t-il en son sein pour ces marques de déclin que sont les sex-shops ? Partant de la place De Brouckère et s'engageant sur le boulevard, on ne peut que constater que les immeubles construits dans les années 70 continuent à boucher la perspective tandis que le boulevard mène sur l'autoroute urbaine de la petite ceinture... Aussi peut-être que là, en toute fin de boulevard, ils pourront, pour un temps du moins, tenir leur place. Mais combien de temps face à la montée des prix qu'entraînera la rénovation du quartier ? En effet, on ne voit que difficilement cohabiter les clients de ces sex-shops avec les clients du magasin qui bientôt remplacera l'ABC, pas plus qu'avec ceux du MacDonald au design écoresponsable, installé depuis peu au milieu du boulevard.

— Karolina Svobodova —



8 \* Marc CRUNELLE, *op. cit.*

9 \* Le multiplex fut une autre stratégie de survie. La multiplication de salles en un même complexe permettait de diversifier l'offre et de brasser un public plus large. Voir Marc CRUNELLE, *op. cit.* et Blin E., *Op.cit.*

10 \* Cet historique est proposé sur le site Internet Salles-cinéma.com : <https://salles-cinema.com/belgique/cinema-le-paris-a-bruxelles>. Consulté pour la dernière fois le 4 juillet 2019.

11 \* Sur le développement urbanistique de Bruxelles, voir le Plan communal de développement. Projet de plan. Document 3 : le projet de la ville de Bruxelles, septembre 2002 disponible sur <http://urbanisme-bruxelles.hsp.be/sites/urbanisme-bruxelles.hsp.be/files/Doc.%203.1%20Diagnostic%20synthetique.pdf> Consulté pour la dernière fois le 4 juillet 2019.

12 \* René SCHOONBRODT, *Vouloir et dire la ville. Quarante années de participation citoyenne à Bruxelles*, Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 2007, p.384.

13 \* René SCHOONBRODT, *op.cit.*, p.385.

◆ Affiche annonçant le spectacle de striptease (s.d.)

# CINÉMA ABC : TAX AND THE CITY. TOPOGRAPHIE D'UN LITIGE

Situé sur l'un des grands boulevards du centre-ville bruxellois, le cinéma ABC, ouvert entre 1972 et 2013, est l'un des derniers vestiges de l'empire pornographique de la capitale, qui connut ses heures de gloire dans les années 70. Salle à double spectacle, puisqu'elle proposait, entre deux projections cinématographiques, des séances de strip-tease – une offre jumelle convoitée par des spectateurs venus du monde entier, mais obligatoirement propulsée dans le collimateur de l'administration communale et judiciaire. Cette notice, élaborée sur base d'un document authentique faisant partie des archives sauvegardées de l'ABC, tente d'établir la topographie d'un cas précis de litige entre le gestionnaire de la salle et les tribunaux. Au-delà des normes juridictionnelles ou législatives d'application, elle questionne les frontières sémantiques du « champ » pornographique lui-même par le biais du vocabulaire utilisé – en particulier le terme suggestif mais ambigu de « spectacle de charme » pour désigner toute performance publique à caractère érotique ou pornographique.

Dans une lettre recommandée de huit pages<sup>1</sup>, le Collège juridictionnel de la Région Bruxelles-Capitale signifie l'arrêté prononcé en séance publique le 21 mars 2002 concernant une réclamation introduite le 28 juillet 1998 par l'avocat de la S.A. *Les Studios Américains*, (gestionnaire du cinéma pornographique ABC), située au 147 bd. Adolphe Max à Bruxelles. L'objet du litige est l'imposition communale sur les « spectacles, les divertissements et les manifestations assimilées » mise à la charge de la partie civile par la ville de Bruxelles pour l'exercice 1998. Jugée non fondée sur base d'une réfutation systématique de l'argumentation avancée par le demandeur, la protestation de celui-ci est rejetée par le Collège.

S'estimant lésée par l'imposition d'une taxe de 30% (sur la recette brute) qu'elle juge démesurée, illicite et discriminatoire par rapport à ses concurrents – les cinémas projetant des films érotiques ou à caractère pornographique – qui écopent d'un taux de 10%, la direction



de la salle controversée accuse l'abus de pouvoir taxateur des autorités communales. Elle leur reproche également l'atteinte au droit subjectif de travail et à la liberté d'expression, le tarif exigé s'assimilant, selon elle, à une tentative de « censure masquée sur base d'un critère moral ». À cette plainte, le défendeur oppose une double justification : la totale légitimité de sa démarche vu le principe constitutionnel de l'autonomie fiscale communale, ainsi que l'absence de violation du principe d'égalité, puisque toutes les salles projetant régulièrement des « films à caractère érotique ou pornographique » et présentant simultanément des « spectacles de charme » sont frappées par la taxe de 30%, même si un seul contribuable entre dans cette catégorie de règlement-taxe. Or, comme la version néerlandaise de ce même règlement-taxe qualifie ces derniers de « *live shows* », le requérant estime que s'il avait été jugé sous le régime linguistique néerlandophone, la surtaxe ne lui aurait pas été applicable : en effet, son établissement ne présente pas ce type de spectacles et, par ailleurs, il n'existe pas, selon lui, de définition « objective » – lire : jurisprudentielle – des notions de « spectacle de charme » et de « films à caractère érotique ou pornographique ». Jalonnant le document de commentaires agacés et accablants →

<sup>1</sup> \* Voir annexe p. 6



◆ Jugement du Collège juridictionnel de la Région Bruxelles-Capitale

H.	TICKETS	CLIENTS	SOUSC.	TOTAL	H.	TICKETS	CLIENTS	SOMME	TOTAL
12 H	16254	4	37.20	37.20	12 H	16309	7	65.1	7
15 H	16257	4	37.20	37.20	13 H	16316	7	65.1	14
14 H	16258	6	58.80	93.00	14 H	16323	7	65.1	28
15 H	16258	8	74.40	167.40	14 H	16337	14	130.2	28
16 H	16259	8	74.40	841.20	15 H	16337	8	74.4	36
17 H	16259	9	83.70	325.50	15 H	16345	8	74.4	43
18 H	16259	6	55.80	381.30	16 H	16352	7	65.1	43
19 H	16259	3	27.90	409.20	17 H	16352	14	130.2	57
20 H	16259	3	27.90	437.10	18 H	16366	9	83.7	66
21 H	16301	5	46.50	483.60	19 H	16375	7	65.1	73
22 H 30'	16306	3	27.90	511.50	20 H	16382	4	31.2	77
					21 H	16382	4	31.2	77
					21 H	16386	5	46.5	82
					22 H 30'	16391	2	18.6	84
					22 H 30'	16393	2	18.6	84

◆ Extrait du registre de recettes journalières (dimanche 6 et lundi 7 janvier 2002)

– le mot « faux » apparaissant à quatre reprises et de nombreux points d'interrogation ou d'exclamation envahissant les pages –, l'exploitant, George A. Scott, s'interroge principalement sur l'origine du terme « spectacle de charme » et sur la définition « courante » de celui-ci, pointant l'inadéquation entre ce vocable et les spectacles présentés à l'ABC : il se défend d'utiliser uniquement, à la place du terme incriminé, le mot « strip-tease », ce dont attestent effectivement les deux affiches en rubrique<sup>2</sup>.

Témoin du développement – après une période de relative tolérance – d'une législation plus restrictive envers le secteur pornographique dès le milieu des années 70, accompagnée d'une fiscalité contraignante avec la levée d'un impôt de 30% à partir de 1993 sur les « spectacles, divertissements et manifestations assimilées » au porno, ce dossier insinue la ghettoïsation progressive et les difficultés financières de l'ABC depuis le début des années 80. « Contrainte » d'introduire un spectacle de *strip-tease* entre les séances pour survivre, la salle sera accablée par de nombreux litiges jusqu'à sa fermeture définitive en 2013. Cet ostracisme ne prend pas la forme d'une censure, mais rend compte, *in fine*, de l'appétit prédateur de l'autorité communale pour cette source lucrative de revenus estimée à près de 500.000 € annuels<sup>3</sup>, et de la volonté politique de celle-ci d'imposer une régulation marchande au nom d'une moralité publique considérant le porno comme procédé problématique, sinon illégitime, de profitabilité.

Si ce dossier, centré sur l'aspect « matériel » et normatif de la pornographie, met en évidence les confrontations binaires, notamment

entre l'éthique et le vénal, entre le juridique et le politique, ou entre l'obscène et l'érotisme – autant d'axes de recherche potentiels –, son enjeu initial et primordial est bien celui d'une définition « extérieure<sup>4</sup> » unilatérale, d'une non-définition, voire d'une non-qualification des termes avancés comme motivation de l'impôt, et partant, du litige. Le flou sémantique autour des notions de « spectacle de charme » ou de « films à caractère érotique ou pornographique » et la difficulté de cerner leur champ d'application, appellent dès lors une étude épistémologique de la nomenclature et de l'affectation des terminologies afférentes au « spectacle » ou à la « performance » du nu scénique (e. a. strip-tease, effeuillage, live-show érotique, peep-show, etc.). Placée dans une perspective évolutionnaire et constructiviste des mœurs, des mentalités et de l'esprit des lois belges en tant que reflets de l'imaginaire et du jugement collectifs, une recherche transdisciplinaire – philologique, historique, juridique, sociologique, anthropologique – s'impose. Lancée à partir de la polysémie et de l'ambivalence des termes utilisés, son double objectif devra, de ce fait, inclure non seulement l'exploration des facettes du porno en tant qu'objet moral, politique, commercial et esthétique, mais aussi l'évaluation de sa légitimité socio-culturelle au sein du pays.

— Michèle Fornhoff —



◆ Affiche annonçant le spectacle de striptease (s.d.)

<sup>2</sup> \* Il s'agit de deux affiches originales faisant partie des archives de l'ABC.

<sup>3</sup> \* Voir illustration ci-dessus : sur base d'un registre manuscrit reprenant les rentrées journalières du cinéma ABC du début des années 2000, les revenus bruts annuels (extrapolés) sont estimés à quelques 1.5 MM €. Une taxe de 30% sur cette recette représenterait dès lors la somme non négligeable de près de 500.000 €.

<sup>4</sup> \* Mathieu Trachman, « Des profits illégitimes. Classification pornographique et régulation marchandes dans la France des années soixante-dix », *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 102. Trachman opère une distinction entre une définition de la pornographie « extérieure », celle du pouvoir, et une définition « intérieure », établie dans le cadre des pratiques des pornographes.

◆ Flyer annonçant  
les spectacles de l'ABC

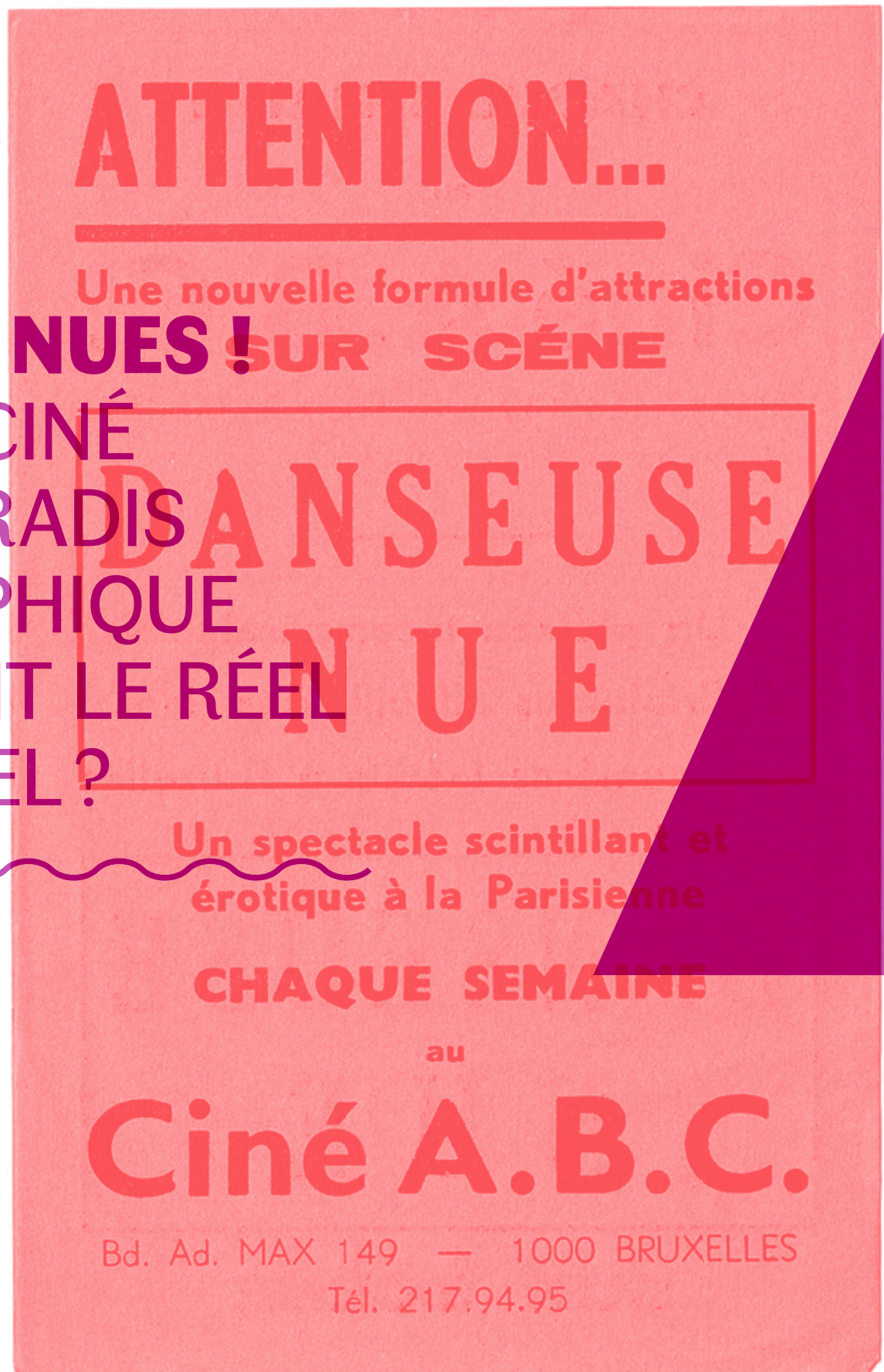
7

# ATTENTION: DANSEUSES NUES! SPECTACLE CINÉ ABC : UN PARADIS PORNOGRAPHIQUE MÉLANGEANT LE RÉEL ET LE VIRTUEL ?

En découvrant les énormes archives du cinéma ABC, j'ai été surtout frappée par les différents flyers qui annonçaient les spectacles avec des danseuses nues. Sur ces petits flyers distribués dans la rue pour attirer les clients, on trouve des descriptions de ce qui se déroulait dans le cinéma en plus de la projection des films. Grâce à ces petits papiers colorés, on peut comprendre que le Ciné ABC était beaucoup plus qu'un simple cinéma. C'était un « cinéma spectacle ».

Le flyer annonce « une nouvelle formule d'attractions sur scène<sup>1</sup>, un spectacle scintillant et érotique avec des danseuses nues de réputation internationale. ». Le flyer mentionne encore que ces performances mystérieuses se passaient chaque semaine au Ciné ABC, ainsi que l'adresse du cinéma et un numéro téléphone. Une deuxième version de ces flyers commence aussi avec la fréquence de ces performances, mais introduit la description d'un « plateau incomparable d'affriolantes effeuilleuses dans leurs numéros inédits à Bruxelles ». Un troisième exemplaire retrouvé est plus ou moins le même, mais ajoute encore un horaire exact du passage de ces attractions. Mr. Scott programait ainsi non seulement des films, mais aussi des « performances érotiques » qui jouaient un rôle de premier plan dans l'histoire de cet endroit. Celles-ci sont aussi annoncées explicitement sur des panneaux devant le cinéma : « live striptease intégral sur scène », « des danseuses nues selon la tradition du live-show » ou d'autres variations autour de ce thème. Evidemment, on pouvait aller au Ciné ABC pour voir des films pornographiques sur pellicule, mais c'était surtout un lieu où on pouvait entrer dans un autre monde, un monde spectaculaire à différents niveaux.

De façon extrêmement fascinante, ces flyers soulignent le côté *live* de ces danses, face à l'omniprésence de la nudité pornographique en images projetées. Les numéros des stripteaseuses se déroulaient devant l'écran où étaient montrés les films. Les artistes devaient



donc se frayer un chemin dans le public pour rejoindre la scène. Non seulement les artistes qui travaillaient là-bas, mais aussi les visiteurs réguliers témoignent dans le documentaire *Il Buco Di Culo* de cette étrange alternance entre les films et les performances. En regardant des films, on voyait la performeuse entrer pour préparer son acte. On peut s'imaginer que ça aidait aussi à brouiller la frontière entre spectacle et réalité. Il est ici possible de faire le parallèle entre le cinéma pornographique et le cinéma des attractions.<sup>2</sup> Dans ce cas, nous pourrions presque littéralement disséquer le terme : il s'agit du cinéma combiné avec des attractions. De manière surprenante ce lieu historique « très proche et très loin »<sup>3</sup> où on présentait des spectacles, nous aide aussi à comprendre notre monde digitalisé, où il est presque impossible de dénouer la différence entre des espaces distinctement physiques ou digitaux. →

<sup>1</sup> \* Il est écrit "scène" et pas "scène".

<sup>2</sup> \* Wanda Strauven (Eds.), *Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

<sup>3</sup> \* Michel Foucault, « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, 46-49.

**CHAQUE SEMAINE**  
au  
**Ciné A.B.C.**

Bd. Ad. MAX 149 — 1000 BRUXELLES  
Tél. 217.94.95

---

**Un plateau incomparable  
d'affriolantes effeuilleuses dans  
leurs numéros inédits à Bruxelles**

**DANSEUSES**

**N U E S**

**Passage des attractions à :**

<b>12.30 H.</b>	<b>14.00 H.</b>	<b>15.30 H.</b>	<b>17.00 H.</b>
<b>18.30 H.</b>	<b>20.00 H.</b>	<b>21.00 H.</b>	<b>22.15 H.</b>

**SUR SCÈNE**

C'est exactement la relation ambiguë entre le *live* et le documenté, les films et les spectacles de striptease, qui constitue selon moi l'essence de ce lieu exceptionnel. Ajouté à cela, les flyers mettent beaucoup l'accent sur l'aspect d'exclusivité, ce qui était également accentué dans les contrats des stripteaseuses. Elles donnaient l'exclusivité de leurs productions à l'établissement. Cela reflète un peu la relation complexe entre le cinéma et le théâtre, comme des arts liés, mais aussi opposés concernant le sujet de l'éphémère, de l'idée d'un moment unique, partagé par ceux et celles présentes lors de la séance. Aujourd'hui, la dichotomie entre les idées du *live* et de la reproduction est hautement questionnée dans le domaine des études théâtrales et cinématographiques. Cependant, on ne peut pas ignorer que cela générait, à l'époque, une dynamique fascinante. Les visiteurs de l'ABC étaient confrontés à un spectacle oscillant entre authenticité et reproduction, réunissant dans la même espace une présence physique et virtuelle.

Le fameux Cinéma ABC incarnait ainsi un fantasme total, une espace proposant d'y redéfinir ses règles, libérant ses idées érotiques en les réalisant, les rendant un peu plus tangibles. Comme le dit un visiteur dans le documentaire : « On rentrait dans un autre monde, qui est fascinant justement par le fait qu'on pourrait y vivre certains fantasmes. » Cette description pourrait être une citation de Paul B. Preciado, qui a introduit le concept de pornotopie dans son livre éponyme.<sup>4</sup> Dans ce livre il analyse les liens entre l'architecture d'un côté et le monde de Playboy de l'autre, pour y décrire comment ce magazine a changé notre expérience de la sexualité. L'auteur y explique comment Playboy était comme un des premiers phénomènes qui dépassait assez explicitement la distinction entre la sphère publique et la sphère privée. À l'ABC, il y avait aussi cette même porosité entre ces deux espaces. Surtout après l'arrivée du porno internet, les gens fréquentaient le lieu justement pour la présence des autres. Cela

♦ Flyer annonçant  
les spectacles de l'ABC

prouve qu'il s'agit d'un univers particulier avec ses pratiques culturelles spécifiques, et pas seulement d'un endroit de consommation passive.

Preciado emprunte la base de ses idées au philosophe Michel Foucault, qui introduit le concept d'hétérotopie en 1967 lors d'une conférence. Cette notion correspond sur différents fronts à la fonction de l'ABC. Foucault définit l'hétérotopie dans *Des Espaces Autres* comme un espace réel qu'on peut visiter, qui ressemble à la réalité, mais qui impose différentes règles et codes sociaux. Ce sont selon lui des « (...) autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ». Sa définition repose sur six principes, dont certains pourraient aider à comprendre quel rôle a joué l'ABC dans l'espace urbain de Bruxelles. Par exemple, Foucault décrit une hétérotopie comme déviante par rapport à la norme, destinée à des individus en crise. Parallèlement une ex-stripteaseuse appelle l'ABC aussi « le temple des gens un peu perdus », mais pas forcément dans le sens négatif. C'était en même temps un espace relativement libre qui présentait la possibilité d'expérimenter et de renégocier ses désirs sexuels.

Foucault explique aussi que les hétérotopies en général ont le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. L'ABC représentait cette possibilité, en brouillant les lignes entre présence et représentation, entre corps réels et corps fictifs, et laissant donc au visiteur la possibilité de questionner, d'inverser, de contester les scripts pour vivre la sexualité que la société ou tout simplement d'y prendre plaisir. C'est exactement cette ambiguïté que l'ABC représente et renforce. Finalement, il y a aussi l'élément de la temporalité. Le plaisir érotique dans l'univers créé par Mr. Scott signifie une expérience temporelle en dehors du temps productif pour le visiteur. Une fois entré dans la salle avec des films qui se jouaient en continue en plus des performances de striptease (à certains moments), l'ABC partageait le trait de l'hétérotopie grâce à son système fixe d'ouverture et de fermeture. Et même s'il y avait des horaires (de 11h à 22h à peu près), la continuité des films ainsi que des performances introduisait une autre expérience du temps.

— Tessa Vannieuwenhuyze —

<sup>4</sup> \* Paul B. Preciado. *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimedia*. Flammarion, Paris. 2011.



# LA CENSURE, UNE CHANCE OU UN FREIN À L'INDUSTRIE DU PORNO EN BELGIQUE DANS LES ANNÉES 70 ?

En se plongeant dans les archives du cinéma ABC, notre intérêt s'est d'abord porté sur une série d'objets (bobines, cartes postales, photos, contrats, courriers, ...) avant de se focaliser ensuite sur quelques affiches (voir l'affiche du film *Liebe in 3 Dimensionen*) et procès-verbaux. En parcourant ces deux types d'objets, on ne peut s'empêcher de songer qu'il devait être à la fois difficile et excitant de produire dans les années 70 et 80 un cinéma entièrement dédié à la pornographie.

Malgré l'évolution des mentalités, les jugements négatifs entachent encore aujourd'hui la représentation de la sexualité en public. De l'époque, on sait par exemple que, non seulement l'activité était déjà réglementée par des lois strictes notamment en ce qui concerne sa publicité, mais aussi qu'elle était sujette à toutes sortes de condamnations de la part d'une portion non congrue de la société qui, au nom des limites des libertés qu'impose la démocratie à chacun et à tous, la fustigeait jusqu'à la délation. Ce qui faisait la joie (et peut-être la peine) des huissiers et des juges qui selon l'appréciation qu'ils avaient eux-mêmes de la locution « bonnes mœurs » et le seuil de tolérance de leurs contemporains, devaient émettre des jugements sévères ou pas. En tout état de cause, face à l'arsenal juridique de répression d'actes assimilés à « l'outrage public aux bonnes mœurs », il est intéressant d'étudier la manière dont le diffuseur de films pornographiques promouvait son produit au travers du graphisme des affiches. Une analyse à peine poussée des affiches nous amène à nous poser une question : la censure était-elle une chance ou un frein à l'industrie du porno en Belgique dans les années 70 ?

L'article 383 du chapitre 7 du code pénal belge intitulé : « Des outrages publics aux bonnes mœurs » met en garde : « Quiconque aura exposé, vendu ou distribué des chansons, pamphlets ou autres écrits imprimés ou non, des figures ou des images contraires aux bonnes mœurs, sera condamné à un emprisonnement de huit jours à six mois et à une amende de vingt-six euros à cinq cents euros... »<sup>1</sup> Notons au passage que si cette loi datant du 19<sup>e</sup> siècle a été revue et adaptée au fil des années, elle n'a jamais perdu de son substrat. C'est donc soucieux de respecter

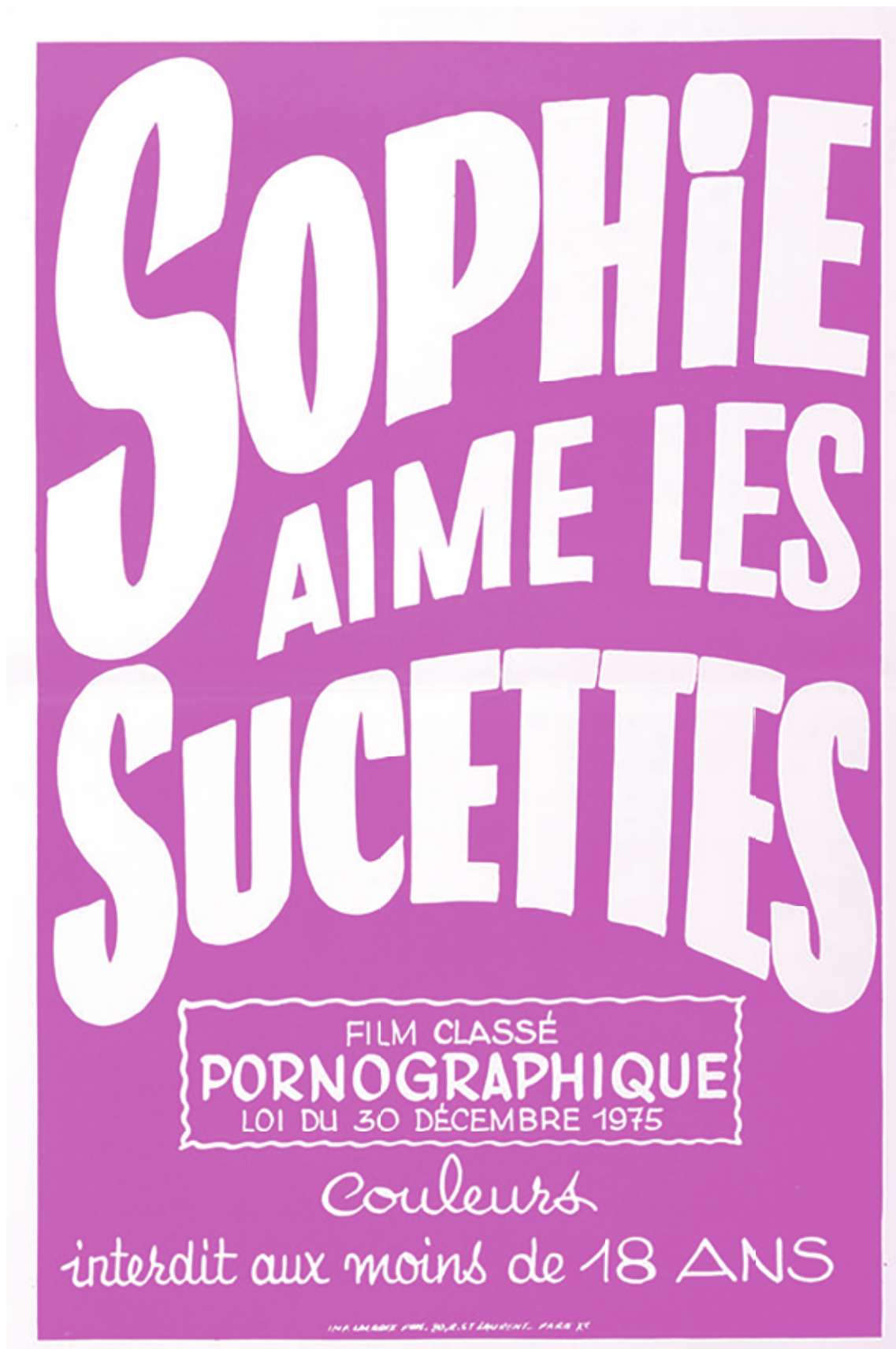


ou de contourner cette loi que les affichistes se sont mis à masquer des parties intimes des actrices et acteurs de cinéma pornographique sur les affiches publicitaires par des bandelettes, gommettes, étoiles et autres, ce qui leur permettait d'exercer en toute légalité.

Cependant en regardant de près quelques-unes de ces affiches, il y a lieu de se poser la question de savoir si ces camouflages altèrent le sens ou le message véhiculé par les affiches originales. Autrement dit, modifient-ils véritablement l'effet produit sur le passant, y compris le mineur d'âge dont la protection tenait tant à cœur au législateur ? Quel enfant ayant déjà tété le sein de sa mère ne comprendrait ou ne visualiserait-il pas, par un travail de l'imagination ou de réminiscence, ce que cachent les petites croix sur l'affiche plus haut ? Certes, il ignore peut-être encore la nature et la fonction érectiles et érotiques des tétons chez l'adulte, mais est-il à l'abri du phénomène pavlovien de sécrétion ou plutôt d'explosion salivaire que déclencherait dans sa bouche la vue imaginaire des tétons ou même la vue réelle d'un soutien-gorge posé sur un pylône ? « Voilà un délire de pervers à l'imagination débridée », la société pourrait-elle nous objecter, mais une telle objection n'éluide pas la question de l'efficacité des mesures protectrices de l'enfance et de la morale que rechercherait la loi. La loi est de ce point de vue, kantienne ; l'intention d'une action ne prime-t-elle pas sur les conséquences chez Emmanuel Kant qui affirme « agis de telle sorte que la maxime de ton action puisse être érigée en règle universelle »<sup>2</sup>, autrement dit « fais ce que doit, advienne que pourra » ? →

<sup>1</sup> \* [http://www.ejustice.just.fgov.be/cgi\\_loi/change\\_lg.pl?language=fr&la=F&table\\_name=loi&cn=1867060801](http://www.ejustice.just.fgov.be/cgi_loi/change_lg.pl?language=fr&la=F&table_name=loi&cn=1867060801) consulté le 15 mai 2019.

<sup>2</sup> \* Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, 1788.



Il est impensable que les hommes qui font la loi méconnaissent l'existence de cette faculté du cerveau humain que l'on appelle communément « imagination ». Mais l'esprit des lois semble dire ceci : « ce n'est pas parce que les humains ont de l'imagination qu'on ne devrait pas restreindre ce qu'on devrait montrer sur la voie publique ». Tant mieux pour les artistes, les producteurs, les diffuseurs, les publicistes... Tant mieux aussi pour les spectateurs car la « bonne nouvelle » est que la loi ne peut pas restreindre notre imagination. Cette dernière affirmation peut sembler d'une grande banalité mais a des implications inimaginables pour les créateurs et diffuseurs, et pas uniquement de films pornographiques, car l'imagination des humains est capable de beaucoup de choses pour peu qu'on l'y entraîne.

L'industrie du spectacle, en l'occurrence celle du cinéma pornographique des années 70, l'a bien compris et semble s'être engouffrée joyeusement dans cette brèche au point de relayer la pulsion scopique des humains et la fonction éjaculatoire du film pornographique au second plan, du moins, sur les affiches. « Moins nous vous en montrons sur les affiches, plus nombreux vous serez à franchir les portes de la salle », telle est la grande contribution de la loi répressive au marketing du porno si on étudie le graphisme des affiches. Des parties cachées du corps féminin ou masculin, on a évolué vers une poésie érotique et textuelle qui puise beaucoup dans le champ lexical

animalier, culinaire, mécanicien, sanitaire, etc. Cette course à la prose et à la poésie culmine surtout en France et ceci même avant la loi du 30 décembre 1975 (loi dite Giscard d'Estaing) qui taxe lourdement les films classés X.

Ces affiches qui n'ont rien à craindre de la loi, n'ont-elles pas le double avantage de ne pas laisser le spectateur connaisseur dans l'inconnu ou la frustration tout en excitant la curiosité du non consommateur ? Prenons en exemple l'affiche : « Sophie aime les sucettes ».<sup>3</sup> À supposer que j'aime les sucettes (ou un membre de ma famille ou un voisin...), ne serais-je pas curieux et tenté d'aller voir de quoi sont faites les sucettes que Sophie aime, et comment elle les aime ? Et que dire des mentions « Interdit aux moins de 18 ans » lorsqu'on sait que le slogan repris en chœur en Mai 68 était : « il est interdit d'interdire ». Autant dire que l'interdit attire plus que le non interdit. De même, cacher les tétons ou la partie génitale d'un adulte ou d'un adolescent auraient plus pour conséquence de mobiliser son attention et ses capacités imaginatives dans l'instant, ou bien après.

Dans le cas de la pornographie, la censure a obligé les diffuseurs de ces films à innover tout en élargissant leur public, quitte à faire dans le softcore ou l'érotisme minimaliste. Ainsi, à défaut de pouvoir agir

directement sur des lois légitimes ou pas, la capacité des hommes à imaginer devrait être perçue par les créateurs qui se sentent persécutés, si pas comme une opportunité, du moins comme une occasion d'élargir leur public. Et bien entendu, le risque demeure de ne plus rien dire ou de finir par ne plus toucher personne car, comme le dit si justement Salman Rushdie : « le pire effet de la censure, le plus insidieux, en définitive, est qu'elle tue l'imaginaire ».

— Rodrigue Yao Norman —

<sup>3</sup> \* Voir l'affiche « Sophie aime les sucettes ». Cette affiche ainsi que « La grosse cramouille de la garagiste » ne font pas partie du fonds du cinéma ABC. Elles ont été empruntées au site français : <http://www.topito.com/top-affiches-pornos-version-annees-70-sfw-soft-minimaliste>, consulté le 15 mai 2019.

# BANDES-ANNONCES PORNOGRAPHIQUES DE L'ABC : ATTRACTIONS

◆ Bande-annonce  
*Angélique In Black  
Leather* 1968

## ET PROMESSES PORNOGRAPHIQUES

Préparez-vous pour le choc  
Houd u klaar voor de schok

Lors de sa fermeture en 2013, le cinéma ABC était le dernier bastion de la projection de films pellicules pornographiques à Bruxelles. Il m'était difficile d'imaginer la quantité d'archives extraites de ce lieu, alors que celui-ci fermait définitivement ses portes. Au cours de ce séminaire, j'ai donc pu apprécier la réelle valeur de ce butin sauvé de justesse par des passionné.e.s, des volontaires d'institutions cinématographiques bruxelloises.

Il m'est très vite apparu qu'au milieu de cette collecte d'archives se trouvaient plusieurs bandes-annonces sur pellicule. La première question que l'on peut se poser est : « Quel intérêt scientifique peut avoir une bande-annonce pornographique ? ». La naïveté et les préjugés relatifs à cette pensée se sont très vite dissipés lors des premiers visionnages de quelques-unes de ces bandes projetées au NOVA en avril 2019. Trois trailers nous ont été proposés : *Angélique in Black Leather* (1968, Angélique Bouchet), *Cinderella 2000* (Al Adamson, 1977) et *The Chaperone* (Jourdan Alexander, 1974). Durant ce séminaire, j'ai choisi d'axer mon étude de cas sur l'une de ces bandes-annonces soigneusement sauvegardées. Faisant la promotion d'un film de BDSM lesbien sorti en 1968, la bande-annonce de *Angélique In Black Leather* m'a d'abord intriguée par son sujet et son contenu : une voix over de femme (voix de narratrice que l'on entend mais que l'on ne voit pas à l'écran) explique, en anglais et de façon très sommaire, l'aventure érotique d'Angélique qui découvre les ébats entre femmes.

Le discours de cette voix over est extrêmement succinct. Il n'offre aucun détail narratif et aucune information sur le contexte de l'histoire. De même, il n'expose que très peu l'arc narratif du personnage principal et fait l'impasse totale sur celui des autres protagonistes, bien qu'ils apparaissent à l'écran. La voix expose essentiellement des supposées sensations et se calque sur des images de jeux sexuels incluant fouet, cuir et contrainte physique, sans aucune monstration d'organes génitaux.<sup>1</sup> En somme, le trailer verbalise une promesse pour le spectateur ; celle de le plonger dans un monde 'de femmes entre elles' qu'il dépeint comme inconnu, possiblement choquant, donc excitant et invitant au voyeurisme. « Une histoire d'amour entre femmes, comme seule une femme pourrait la raconter / Comme seule une femme pourrait la vivre / (...) / Scénario et mise en scène sont l'œuvre d'une femme, révélant ces émotions que seule une femme

peut éprouver / (...) / Préparez-vous pour le choc qu'occasionnent des femmes excitées / Préparez-vous pour ... *Angélique In Black Leather* ».

Si l'on peut débattre de ce que le film projette comme fantasmes concernant la sexualité lesbienne, sa bande-annonce demeure néanmoins le point de départ d'une réflexion mûrie tout au long du séminaire. Les premiers pas en direction de cette recherche sont d'abord ancrés dans un constat : les bandes-annonces sont fréquemment oubliées des études théoriques en cinéma. Du fait de leur caractère (pourtant primordial) d'objet publicitaire et commercial, elles ont été reléguées uniquement au rang de produit marketing, les détachant alors de leur qualité esthétique. Or, il me semble nécessaire de pouvoir traiter de ces deux composantes de façon à ce qu'elles se répondent mutuellement, plutôt que de vouloir les diviser et les isoler. Une manière similaire de considérer les bandes-annonces se retrouve dans le travail de Lisa Kernan. Paru en 2004, son ouvrage *Coming Attractions: Reading American Movies Trailers* traite de la bande-annonce hollywoodienne et revient de manière très pertinente sur le lien existant entre les besoins marketing, la spectacularisation d'une promesse ainsi que l'anticipation liée à celle-ci : « While trailers are a form of advertising, they are also a unique form of narrative film exhibition, wherein promotional discourse and narrative pleasure are conjoined (whether happily or not) ». <sup>2</sup> Si le champ académique réservé aux bandes-annonces du cinéma classique semble être peu répandu, il existe d'autant plus de lacunes en ce qui concerne les études sur les bandes-annonces de films pornographiques. L'intérêt principal des archives de l'ABC se trouve dès lors dans la possibilité d'analyser ces objets qui ont pu être sauvés (même si les mauvaises conditions de conservation ayant eu raison de la lisibilité ou de l'utilisation de certains) et d'ainsi commencer à systématiser une méthodologie pour cet objet de recherche précis. →

<sup>1</sup> \* Cette absence d'organes génitaux en action à l'écran est nommée *softcore*, en opposition au *hardcore*, qui lui laisse apparaître les sexes, très souvent en plans rapprochés ou en gros plan.

<sup>2</sup> \* Lisa Kernan, *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*, Austin: University of Texas Press, 2004, p.1

◆ Bande-annonce  
*Angélique In Black*  
*Leather* 1968



L'esthétique et l'attrait commercial d'une bande-annonce changent en fonction de son époque. De même, son style découle entre autres des techniques et des contextes de production. Cependant, il est possible de les rassembler sous une seule et même bannière. En effet, ce qui réside de particulier dans cet élément de paratexte, c'est notamment son mode d'adresse au spectateur, que Lisa Kernan définit comme tel : « In trailers, images are selected and combined in ways that privilege attracting the spectator's attention over sustaining narrative coherence ». <sup>3</sup> Dans la bande-annonce de *Angélique*, c'est effectivement ce type d'adresse qui est privilégié. Plutôt que d'offrir une cohérence narrative, la bande-annonce offre au spectateur une suite d'images destinées à lui insuffler l'envie de venir voir le film concerné ; les images en mouvements et la voix over rendent compte de pratiques sexuelles qui vont capter l'attention du spectateur.

Si Kernan insiste sur ce mode d'adresse en particulier, c'est justement parce qu'il préexiste dans l'histoire du cinéma, notamment dans les productions d'avant 1906, une période définie comme « pré-narrative ». Rassemblés sous le terme de « cinéma des attractions » par le théoricien Tom Gunning, ces films réalisés entre 1895 et 1906 se caractérisent par une forme d'exhibitionnisme ; en d'autres termes, ils « se donnent à voir ». <sup>4</sup> Les attractions désignent les films destinés à choquer, titiller la curiosité et le voyeurisme des spectateurs, au moment où le cinéma voit tout juste le jour ; les vues documentaires des frères Lumière, les tours de magie de Méliès, les images en mouvement de danseuses, de boxeurs, de trains et de voitures, etc. En somme, tout ce qui constitue ce large panel des films de la période pré-narrative, tombe sous la définition d'« attractions » qui serait « une seule et même conception du cinéma, pas tant comme moyen de raconter une histoire que comme manière de présenter des vues à un public – vues qui fascinent par leur exotisme et leur pouvoir d'illusion [...] ». <sup>5</sup>

Ces images se situent en dehors de tout désir de narrativité et s'attardent plutôt sur la « présence immédiate », une action ou un phénomène dont la temporalité se mesure en termes de linéarité ou de flux, plutôt qu'en termes d'efficacité narrative. L'attrait distinctif de ces captations s'aligne avec l'urgence de happer le spectateur dans une spirale ; voir, entendre et ressentir sont devenus les maîtres-mots de cet art, considéré à ses débuts comme une attraction foraine destinée, pensait-on à l'époque, à vite passer de mode. Plutôt que de s'attarder à déceler et à saisir une narration, les spectateurs sont invités à s'émerveiller, à avoir peur, à contempler et admirer le spectacle du mouvement, de la vitesse et de tout ce qui tient de l'indescriptible, voire même du tabou.

Car si les attractions sont destinées à éveiller la curiosité, elles sont également liées à ce qu'elles permettent du point de vue de la monstration de l'« irréprésentable ». En effet, le cinéma a été le déclencheur d'un voyeurisme tout particulier, lié à ce que Laura Mulvey <sup>6</sup> a défini dans le cinéma comme la « pulsion scopique » : l'envie irrésistible de regarder un phénomène se déroulant sous nos yeux, surtout si celui-ci a pour but d'exciter ou de choquer. S'accompagnant d'une conception du corps féminin comme objet du regard masculin (« male gaze »), ce voyeurisme nouveau a permis, entre autres, l'arrivée des premiers films pornographiques appelés stag films. <sup>7</sup> Il n'est pas étonnant de considérer que la pornographie fasse partie intégrante du cinéma des attractions : on y montre ce qui ne se montre pas, on accède à ce qui est inaccessible et on y découvre sous l'angle du visible ce qui était jusque-là difficilement montrable au travers d'autres types de productions d'images.

Il est important de souligner que le terme d'« attraction » comporte un double sens : il désigne à la fois une attraction au sens forain (comme des montagnes russes, engendrant des sensations fortes), mais aussi l'idée d'un attrait irrésistible. Ce double sens fonctionne pour la pornographie qui attire l'œil, qui happe l'attention et qui délivre une série de sensations : une combinaison du « voir, entendre et ressentir ». Cette trilogie se retrouve également, selon Kernan, dans l'adresse au spectateur dont usent largement les bandes-annonces hollywoodiennes. Elle désigne cette adresse au spectateur comme « mode du cirque ». <sup>8</sup> Ce type d'adresse fonctionne grâce à une hyperbole, en proposant quelque chose de prétendument unique et de jamais vu, que personne ne peut contester : « The circus mode exhorts an undifferentiated audience that the spectacles it offers, regardless of their particularities, will provide unqualified pleasure and undisputed excitement to all. This mode more blatantly emphasizes the promotion of cinematic attractions in Gunning's sense ». <sup>9</sup> Ce

<sup>3</sup> \* Ibidem, p.7

<sup>4</sup> \* Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006. url : <https://journals.openedition.org/1895/1242>

<sup>5</sup> \* Ibidem

<sup>6</sup> \* Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Screen, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, Pages 6-18,

<sup>7</sup> \* Voir Linda Williams, *Hardcore. Power, Pleasure and The Frenzy of Visible*, Berkeley : University of California Press, 1989

<sup>8</sup> \* Kernan, op.cit. p.18

<sup>9</sup> \* Ibidem, p.21



seule une femme peut éprouver  
die alleen een vrouw kan voelen

◆ Bande-annonce  
*Angélique In Black*  
*Leather* 1968

mode d'adresse s'appuie donc sur les sens du spectateur en l'incitant à venir « voir, ressentir et entendre » un film extraordinaire, hors du commun, quelque chose de jamais vu. C'est la promesse d'une sensation, ce que j'appellerai ici une 'promesse synesthésique'.

La bande-annonce de *Angélique* en est un parfait exemple tant le mode du cirque, tel que défini par Kernan, y est omniprésent. Le spectateur est exhorté à venir voir le spectacle d'une sexualité supposément cachée du monde, en l'occurrence le sexe entre femmes, et qui plus est accompagné de pratiques BDSM. Le vocabulaire utilisé par la voix over participe à créer un discours hyperbolique dans lequel, non seulement il est proposé au spectateur de venir voir quelque chose qu'il n'aura jamais vu (« Un film qui ose montrer ce que d'autres n'avaient que suggéré » / « un film sans précédent ! »), mais dans lequel on lui propose également de venir voir le spectacle des émotions 'de la femme' (« Un film qui sonde l'âme féminine » / « Préparez-vous pour le choc qu'occasionnent des femmes excitées »). On rejoint clairement ici la « frénésie du visible » avancée par Linda Williams, une frénésie de vouloir absolument capter les « mystères du féminin », les orgasmes des femmes par « la confession involontaire », pour enfin découvrir ce qu'elles font entre elles. La bande-annonce de *Angélique* utilise ce mode d'adresse dans une logique d'exotisation du corps et des pratiques pour vendre un spectacle jamais vu. La bande-annonce pornographique contient donc, dans son essence-même, une double attractivité. Premièrement, elle réside dans sa nature de paratexte ; en effet, en tant que bande-annonce, elle déploie une suite d'images issues d'un film qui est vendu aux spectateurs et qui devraient lui donner envie de voir le film. Ensuite, de par le contenu qu'elle met en avant, la bande-annonce pornographique déploie des vues qui déclenchent la pulsion scopique et qui animent le spectateur d'une excitation certaine. Le trailer pornographique entretient donc l'attente du public (c'est-à-dire, en premier lieu, l'accès à un contenu masturbatoire) en usant des codes attractifs perpétués depuis la naissance du cinéma tout en lui promettant un accès à des sensations spécifiques.

Puisque la bande-annonce pornographique n'a, à ma connaissance, pas encore été discutée dans la littérature scientifique, il me semble nécessaire de l'analyser au travers de ce qu'elle montre et comment, mais aussi au travers de ce qu'elle omet de montrer et pourquoi. Comme j'ai tenté de le démontrer ici, l'utilisation du cinéma des attractions pour expliquer la nature non narrative des bandes-annonces pornographiques est une première piste. En s'attachant à la phénoménologie du cinéma des premiers temps ainsi qu'en prenant en compte les caractéristiques commerciales de la

bande-annonce, cet outil peut permettre de comprendre comment une esthétique particulière est mise au service du marketing et incite le spectateur à venir voir des films pornographiques.

Cependant, il est plus que probable que les bandes-annonces de l'ABC qui ont été conservées ne soient pas toutes identiques esthétiquement et qu'elles requièrent des outils d'analyse méthodologiques variés. Pour poursuivre et mener à bien cette recherche, il faudra également établir d'autres pistes, en prenant en compte d'autres spécificités comme le son (comment les voix, la bande sonore du film, la musique sont incluses ou non), la production et l'origine des bandes-annonces en fonction des décennies (qui les monte, comment et sur base de quel modèle préexistant), de la possibilité d'un croisement entre les genres, ou encore des effets d'annonces commerciales (une iconographie textuelle spécifique, l'utilisation de noms connus du casting). Tous ces éléments permettraient d'élaborer une grille méthodologique afin d'analyser de façon précise comment ces objets paratextuels fonctionnent et observer si ces bandes-annonces diffèrent ou non de celles du cinéma dit « classique ».

Les bandes-annonces pornographiques issues du cinéma ABC sont un objet de recherche complet et fascinant qui nécessite d'être analysé au travers du prisme cinématographique et historique. Elles pourraient de cette façon nous offrir un terrain fertile pour commencer un travail de déconstruction des savoirs cinématographiques, ceux-là même qui ont omis la présence du contenu pornographique et ont rechigné, très souvent, à le mettre en valeur.

— Caroline Merlo —

# LES ARCHIVES DE L'ABC : POUR L'ÉCRITURE D'UNE HISTOIRE DU CINÉMA POUR ADULTES

La sélection des archives du directeur du cinéma ABC, Monsieur George A. Scott, mise à notre disposition par le Cinéma Nova nous a permis de travailler sur les cahiers reprenant, par ordre chronologique, les titres des films (ainsi que les noms d'acteurs, actrices et réalisateurs) programmés au fil des années. Cette volonté de travailler sur ce type de support a été motivée par le manque probant de références inscrivant la majorité des sources dans un patrimoine du cinéma érotique et/ou pornographique, sinon dans l'histoire du cinéma plus généralement. Qu'il s'agisse en effet d'affiches, de photos d'exploitation ou bien encore de reproductions originales commandées par Monsieur Scott lui-même, nous avons eu l'occasion de constater l'absence de noms qui auraient pu aider à l'identification de telle ou telle œuvre.

L'étude de ces cahiers se révèle donc incontournable afin de mieux cerner le type de programmation voulu par Monsieur Scott et, de la sorte, permettre d'établir un lien avec une histoire du cinéma pour adultes qui s'écrit encore aujourd'hui. Ghettoisé depuis le milieu des années 70, ce genre a été longtemps (volontairement ?) oublié ; il n'a donc fait l'objet d'aucune conservation en propre et due forme, que cela concerne le support des films en 16 ou 35mm mais aussi l'archivage de documents écrits. Seuls quelques passionnés ont permis à ces précieux documents de parvenir jusqu'à nous. Il est d'autant plus nécessaire de travailler sur ce type de sources que la nature même du cinéma pornographique (sa distribution, son exploitation) nourrit de nombreux problèmes ; n'étant destiné au départ qu'à un public cible et à une éphémère consommation, il n'existe pour ainsi dire aucune règle dans la façon de diffuser ces longs métrages. Ainsi, une même œuvre peut disposer de plusieurs titres selon les pays (selon les mœurs en vigueur aussi), rendant la moindre tentative de reconnaissance extrêmement ardue. La production du cinéma pornographique elle-même a (in) volontairement entretenu ces ambiguïtés : bon nombre d'acteurs et réalisateurs ont effectivement travaillé sous des pseudonymes différents. Disposer des données écrites de la main de Monsieur Scott se révèle être une chance unique d'éclairer non seulement les multiples aspects de la programmation d'un cinéma pornographique en Belgique mais également d'apporter des informations capitales à l'élaboration d'un patrimoine dédié au film pornographique.

Les cahiers disponibles sont numérotés, en couverture, de 1 à 30 et reprennent, pour la plupart, la programmation d'une année. Chaque page comprend le titre (en français) de trois ou quatre longs métrages et, pour chacun, le nom du réalisateur, celui de trois acteurs/actrices ainsi qu'un très court compte-rendu des « promesses » du film. Nous pouvons déduire que ces quelques mots étaient rédigés par Monsieur Scott lui-même à partir du matériel d'origine. Le grand avantage de ces cahiers est surtout de contenir le titre des films en version originale, véritable point de départ qui permet d'établir un lien avec l'écriture du patrimoine. L'étude complète du cahier portant le numéro 28 a permis de travailler sur une période s'étalant d'août 1981 à septembre 1982. Grâce à nos observations, nous avons réussi à identifier un certain nombre de films afin de les situer correctement dans l'histoire du cinéma pour adultes, mettant en valeur l'existence d'une base de données pertinente destinée à la recherche.



◆ Cahier Cinéma ABC

L'exploitation des films sous leur titre français ne permet pas de reconnaître immédiatement l'origine de l'œuvre et sa reconnaissance en tant qu'objet s'inscrivant dans une filmographie. Nous prendrons l'exemple suivant : proposé sous le titre *Les Grandes Extases*, le film de Claudio de Molinis, dans lequel on peut retrouver l'actrice italienne Lilli Carati, est mieux connu sous celui de *Candido erotico*. Une recherche permettant de croiser les données nominatives rédigées par Monsieur Scott a aidé à aboutir à cette constatation. Ainsi, d'un titre obscur, voire inédit (et sans doute inexistant dans une base de donnée actuelle), nous avons pu identifier un film majeur du cinéma érotique de la fin des années 70.

Une étude en profondeur du cahier 28 permet de reconnaître la volonté de Monsieur Scott de proposer un cinéma pour adultes de qualité se basant sur les grands succès du moment. Cela concerne les cinématographies européennes mais aussi, bien entendu, l'énorme potentiel que représente la production américaine de l'époque. Nous pouvons retrouver dans le cahier les noms de nombreux acteurs alors à l'apogée de leur carrière ; citons pour ce faire l'incontournable Jamie Gillis, figure phare du porno US des années 70.

L'exemple de *Pleasure Palace*, réalisé par Carter Stevens en 1979, permet d'établir le lien entre les écrits de Monsieur Scott et le matériel de promotion d'origine, en l'occurrence ici l'affiche américaine. Le directeur utilise, en la traduisant, la phrase d'accroche qui y est inscrite.

S'il s'avère que l'étude du cahier a permis de (re)donner une identité à des films qui sans cela seraient restés à l'état d'objets quasiment inconnus, elle a surtout fait émerger une problématique relative à l'exploitation d'œuvres audiovisuelles dans le circuit des salles de cinémas diffusant de la pornographie. Car si le cinéma ABC a bien diffusé des films à caractère pornographique durant son existence, tous les titres n'étaient quant à eux pas, au départ, exclusivement de cet ordre. Prenons le cas de *Liebe in 3 Dimensionen*, œuvre produite par la société allemande Constantin Film, connue pour ses réalisations exclusivement érotiques et non pornographiques. Les commentaires de Monsieur Scott dans son carnet privilégient

effectivement l'aspect érotique du long métrage. Une remarque s'impose : la programmation du cinéma ABC, au moins en ce qui concerne la période 81-82, alterne érotisme et pornographie.

La problématique dépasse en réalité la seule exploitation du cinéma ABC car il n'est en fait pas rare à l'époque qu'une production de nature érotique se voit ajouter, parce que destinée au circuit de salles pornographiques, des scènes, plus ou moins courtes, de sexe non simulé. L'étude du cahier 28 en apporte la confirmation grâce à la présence de films réalisés par l'italien Joe D'Amato. Bien que ce dernier ait effectivement terminé sa carrière dans le cinéma pornographique, tournant notamment avec Rocco Siffredi, ses films des années 70 n'entrent pas dans cette catégorie et se limitent à l'érotisme. Il est cependant admis que certains films de D'Amato ont été exploités avec des scènes pornographiques. C'est ainsi le cas de *Il porno shop della settima strada*, réalisé en 1979, avec Annamaria Clementi. Il est impossible que cette actrice ait tourné la moindre scène pornographique. S'il existe bien une version hard du film, c'est parce que des scènes de sexe explicite y ont été ajoutées. La question demeure de savoir quelle version a été projetée à l'ABC.

Les cahiers tenus par le directeur de l'ABC sont aussi une source inestimable dans l'élaboration, nous l'avons dit, d'une histoire et d'un patrimoine du cinéma pour adultes. L'étude d'une figure telle que celle de Jess Franco dans ce contexte est primordiale pour saisir toute la difficulté de l'élaboration d'une filmographie personnelle. Les films du réalisateur espagnol ont été exploités sous de nombreux titres différents et sans doute en autant de versions autres, érotiques ou pornographiques. Établir une filmographie exhaustive le concernant relève donc de la gageure. Il serait plus qu'intéressant de disposer d'informations complémentaires pouvant aider à combler les vides existant dans ce projet. Nul doute que les archives dont disposent le Cinéma Nova - ainsi que la Cinematek pour les copies - pourront ouvrir des pistes qui éclaireront la recherche.

Enfin, nous pensons que le fonds d'archives écrites permettra également de mettre à jour les échanges qui ont existé entre Monsieur Scott et les personnes qui ont fait le cinéma érotique et pornographique de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Nous en voulons pour preuve l'existence du carnet d'adresses ainsi que l'exemplaire d'un contrat signé par le célèbre réalisateur et producteur américain Chuck Vincent, laissant supposer quelques possibles interactions entre producteurs et exploitants de salles.

◆ Facade du Cinéma ABC,  
*Love School* à l'affiche



## SEX-ACTION FROM DENMARK

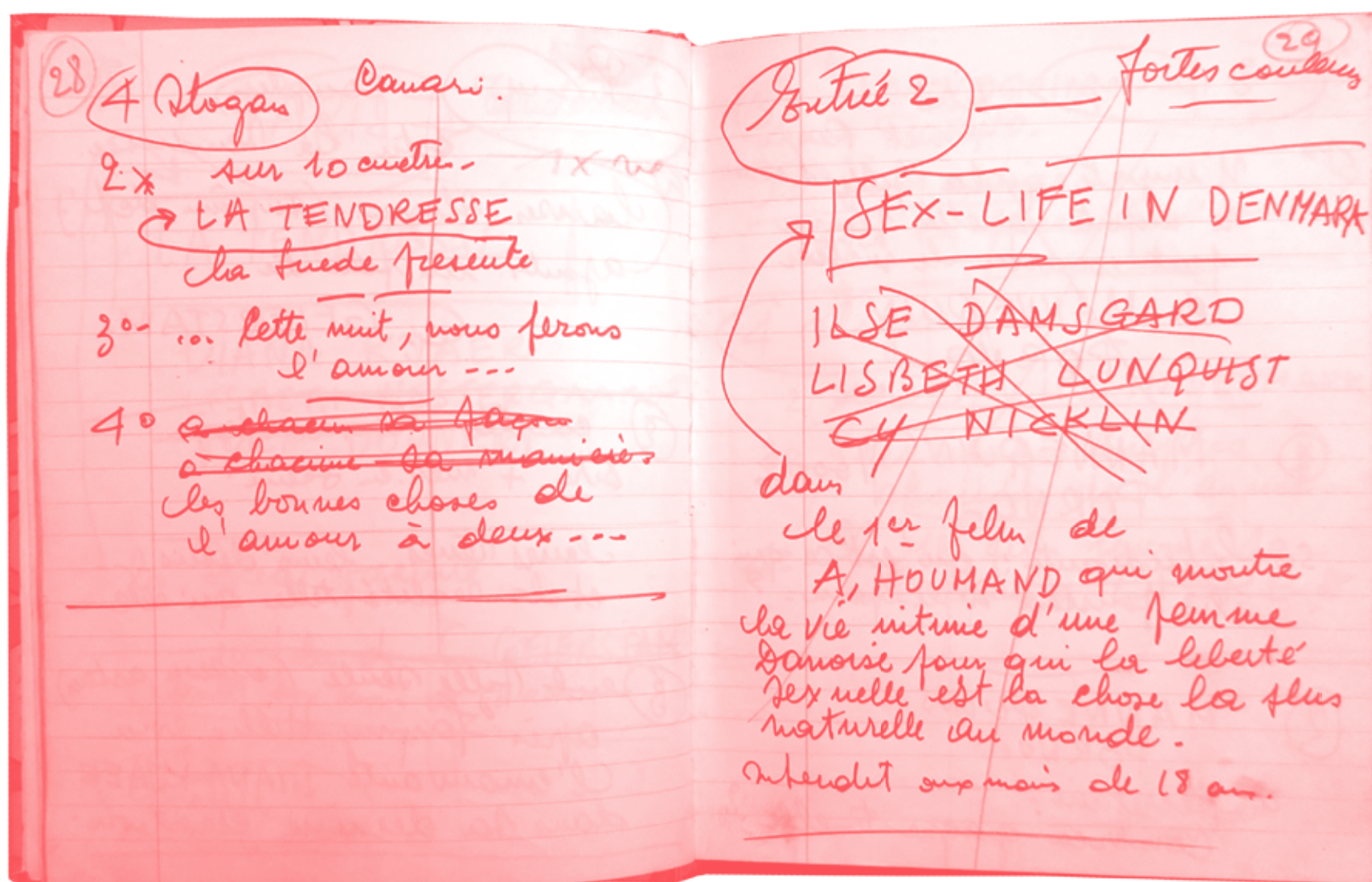


◆ Danish Facade

Les photos de la façade du cinéma ABC mériteraient une étude sémiologique en soi. Chacune nous révèle les modes pornographiques de l'époque et donc l'évolution de l'imaginaire porno à travers plusieurs décennies. En même temps, elles sont un clair indice de la liberté d'expression, de ses possibilités mais aussi de ses limites, notamment par rapport à l'espace public de Bruxelles, ainsi que des arguments commerciaux déployés par le propriétaire et les distributeurs, etc. Elles constituent donc un parfait objet de micro-histoire, qui, justement, a pour ambition d'explorer des pratiques culturelles à partir d'un seul objet ou d'un nombre limité de sources historiques. La micro-histoire cherche à comprendre l'imaginaire culturel dans lequel s'inscrit un tel objet en le réinsérant dans le contexte culturel de l'époque, pour, ensuite, comprendre de quelle manière ce même objet est le produit de ce contexte ou, au contraire, comment cet objet tente de réinventer voire déconstruire ce contexte.

Sur une des photos issues du fonds d'archives du Ciné ABC, la belle façade nous annonce, sans ambiguïté, ce à quoi l'on peut s'attendre à l'intérieur du bâtiment : *Love School*. Et pour ceux ou celles qui n'auraient pas compris le message, le propriétaire, M. Scott, s'est amusé à inventer un sous-titre alléchant : « Débauches Nouveau Style et Savante Impudeur ». D'autres photos nous montrent les vitrines avec le détail des affiches de films. Deux d'entre elles se réfèrent de manière très explicite au Danemark pour brandir la qualité des films montrés à l'intérieur. Une affiche peinte de P. Gerber avec une blonde toute souriante nous promet des "Danish Specialities" dans un film avec Marie Ekorre, Pjala Larse, Lene Andersen, distribué par Atlantic Films. Une autre photo reprend la mosaïque de clichés photographiques provenant des scènes des différents films programmés sous le titre *La pornographie au Danemark*. Et en bas de la composition commerciale, on peut lire : « le plaisir sans frontières »... La mobilisation, par le propriétaire, de références





#### ◆ Cahier Cinéma ABC

scandinaves à des fins commerciales n'est pas une coïncidence. Elle s'inscrit dans un contexte historique très précis et souhaite activer dans l'esprit du passant toute une série d'associations bien spécifiques. L'encodage du message vise donc un décodage spécifique.

Deux grands courants mythologiques scandinaves parcourent l'imaginaire européen du XX<sup>ème</sup> siècle. Je les esquisse tous les deux en sachant que ce n'est que le deuxième qui sera pertinent dans le cadre de notre exercice (quoique...). La première structure mythologique se décrirait comme « le nord brumeux » et est le produit de tout un imaginaire littéraire de fin-de-siècle qu'on retrouve dans les écrits d'Ibsen, Arne Garborg, Georg Brandes, mais aussi des romanciers russes de la même époque (Tolstoï, Gogol, etc.). Le Nord y est synonyme de mystérieux, de surnaturel, d'inaccessible, voire même d'incarnation du sublime (l'angoisse de la beauté on ne peut plus naturelle). Ce nouveau mysticisme était une réaction contre la froideur de l'objectivisme des naturalistes, mais fut aussi associé, par d'autres, à un univers de dégénérescence et de perversion. On retrouve également ce même côté gothique de la Scandinavie, d'une grande beauté, mais aussi d'une cruauté effrayante, dans les séries détectives récentes comme *The Bridge*. Et bien que les photos décrites ci-dessus ne se réfèrent à aucun moment à cet univers, il sera repris par bon nombre de cinéastes comme toile de fond pour leurs récits pornographiques.

Cependant, les photos en question se rapportent à une autre structure mythologique très persistante en Europe, surtout au cours des années 70 - celle du Danemark libertin. Le 14 juillet 1969, l'*Express* publie une petite enquête de leur envoyé spécial Marc Ullmann à Copenhague sous le titre « Les véritables vertus de la pornographie ». Celui-ci s'étonne de ce qu'il appelle « l'évolution des mœurs », qu'il considère comme étant à la base d'un véritable boom pornographique au Danemark. Il y note qu'une des grandes rues de Copenhague compte 5 « porno shops » sur moins de 400 mètres et qu'il y en a pour tous les goûts : « action simple ou compliquée, héros en nombre pair

ou impair, de même sexe ou sexe différent », et même – pourquoi pas ? – le roman-photo d'une femme qui s'effraie, puis se pâme devant un blouson noir dont le casque de motocycliste est, très clairement, la seule évidence de « virilité ». Avec un enthousiasme à peine caché (c'est au moins ce que j'en déduis), le journaliste identifie un nombre d'avantages qui sont, selon lui, le résultat de cette libéralisation des mœurs sexuelles : diminution de la prostitution de 50%, baisse des délits sexuels de 25%, égalité entre homme et femme, etc.

Avant les années 60, le Danemark possède un code pénal plutôt sévère pour tout ce qui est pornographie ou obscénité. Au cours de cette décennie, ce code sera de plus en plus critiqué. La discussion mène à son tour à la fondation du Penal Code Council. Celui-ci commande un rapport d'experts qui déclarent clairement qu'il n'y a pas de preuve scientifique concernant l'impact soi-disant « négatif » de la pornographie. En 1967, le Danemark abandonne la censure du mot écrit. Ce n'est qu'un premier pas. En 1969, le pays met fin à toute forme de censure, y inclus tout contenu (audio)visuel - on peut donc vendre des images à toute personne de plus de 16 ans. Celui qui le souhaite verra ainsi un film comme *A Summer Day* (1970) produit par Oleg Egge, un de ces personnages mythiques de l'industrie pornographique au Danemark, en collaboration avec l'artiste japonais Sickick Taji. *A Summer Day* est un documentaire de 20 minutes sur Bodil Joensen, la « Fuck-and-Suck Queen of Bestiality ».

La période entre 1968 et 1972 sera donc celle de la « grande libération » qui produira une véritable explosion de l'industrie pornographique. Les live sex clubs s'installent dans les villes et 1969 sera l'année de la première « Sex Fair » internationale. Plus de 300 journalistes de tous les coins du monde y assistent. En 1970, l'université de Copenhague organise un colloque où 700 étudiants paient pour observer du « live sex » sous couvert de l'éducation académique. Tous ces événements hautement médiatisés, et il y en a bien d'autres, créeront en Europe l'image du Danemark, comme « pays du pêché ». →



◆ Danish Facade

Les Danois, eux, utilisent deux mots pour décrire - et, selon les cas, légitimer - cette liberté des mœurs. Le mot “*frisind*” se traduit littéralement comme « esprit libre » et réaffirme le caractère libertaire, alors que la notion plus complexe de “*Frigjonthed*” correspondrait plus ou moins à la notion d’« émancipation » et donc à l’idée de la libération des contraintes de toutes sortes. Dans la sémantique même, les Danois semblent ainsi établir un lien explicite entre la pornographie d’un côté et la liberté sexuelle et morale de l’autre. La pornographie n’y serait donc certes pas un signe de perversion, ou – opinion plus répandue – de frustration, mais l’indice d’une société ouverte et saine ; et par cela l’industrie pornographique s’inscrit en un seul mouvement dans la dynamique plus générale de Mai 68. Ainsi ces films (mais aussi leur réception médiatisée) exporteront l’image d’un Danemark libre et libertaire. En effet, le reste de l’Europe avait l’impression que tout y était permis, et de cet enthousiasme témoignent les vitrines et les slogans alléchants de M. Scott.

Bien évidemment, l’histoire de la pornographie danoise ne commence pas avec l’abolition de la censure. L’imaginaire de l’érotisme scandinave, si avidement exploité dans les années 70 par l’industrie pornographique européenne, trouve ses racines dans le nudisme qui connaît une période de grande popularité dans les années 30 et qui aidera à construire l’image du corps jeune, libre, sain et innocent : “to be naked is considered shameful and demeaning by some people and by others as something natural and as bodily satisfaction that is refined into happiness in the glorious rays of the sun”.<sup>1</sup> La popularité de magazines nudistes comme *Eldorado* et *Helios* témoigne de ce mode nudiste.

Le tournant crucial dans cette histoire, qui mènera à ce grand moment de liberté sexuelle, est sans doute le film *Summer with Monika* (1953)

d’Ingmar Bergman, dans lequel une femme prend en main sa propre sexualité. Le film de Bergman contribuera en Europe à l’élaboration de la mythologie de la libération sexuelle scandinave. D’autres films comme *Weekend* (1962) et *Street Without End* (1963) contribueront à cette même réputation de liberté sexuelle et du “open mind”, comme le feront aussi des livres, notamment *The ABC of Love*, publié dans 15 pays et *I, a Woman* (au sous-titre : “Read it before your husband does”). Un cas très intéressant est sans doute celui de *Gift* (*Venom* aux Etats-Unis) de Knud Leif Thomsen (1966). Le film raconte l’histoire d’un jeune hédoniste qui s’amuse à organiser des sessions cinématographiques de ses films pornographiques. Les spectateurs y découvrent la vie intime et les moments privés de leurs enfants. La pornographie elle-même est le sujet de ce film qui propose une réflexion critique sur la nouvelle morale libertaire, tout en essayant de comprendre les conséquences émotionnelles et psychologiques de ce nouveau monde où tout est permis. À peine une année avant l’abandon de la censure du mot écrit, *Gift* questionne donc la possibilité de vivre dans une société où tout est permis, et cela, paradoxalement, en intégrant des scènes pornographiques “*hardcore*” dans la narration du film. Sans la moindre ironie, la campagne publicitaire annoncera le film comme étant du “sex-action from Denmark”. *Gift* se lit donc comme une critique de la nouvelle morale permissive et questionne le statut de la pornographie comme signe de libération mentale, là où il contribuera en réalité à l’abolition de la censure au Danemark.

— Karel Vanhaesebrouck —

1 \* Ole Lindboe, ‘The allowed’ dans *Danish Porn*, Nordstromforlags, 2012, p. 139.

# D'UNE BANDE-ANNONCE PORNOGRAPHIQUE COMME OBJET DE RECHERCHE, DE MÉMOIRE ET DE CRÉATION

Ma rencontre avec la bande-annonce des *Jeux Olympiques du plaisir*, issue des archives du cinéma ABC, a suscité chez moi une multitude de sensations et d'impressions inattendues. Conservée dans une boîte en carton rongée par les éléments qui ne mentionne qu'un titre, une adresse et un numéro de téléphone, cette bobine de film en 35 mm, attaquée par le temps, la poussière, les moisissures et bien d'autres ennemis, ne se révèle plus qu'au travers de quelques mètres de photogrammes, le reste étant collé dans un amalgame compact. Isolant, après quelques hésitations, l'objet du reste des autres sources étalées sur une table dans les bureaux du cinéma NOVA un jour de mars 2019, le choix de cette source comme objet de recherche s'est fait presque de façon intuitive. Pourtant, dès le premier contact où mes doigts ont touché la pellicule imbibée de poussière noire, l'instant où la lumière du jour a faiblement éclairé les photogrammes troubles et teintés, une expérience s'est imposée à moi, tout à la fois fulgurante, presque sublime, mais aussi définitivement tragique.

Tragique car l'état de l'objet incarne, en un instant, toute l'histoire du fond auquel il appartient, et de la presque disparition de celui-ci lors de la fermeture du cinéma ABC. Dans le délabrement de la boîte en carton, les griffures et la pellicule virant au magenta, les perforations cassées, puis le noyau dur des bandes collées ensemble, se lisent toutes les infortunes et le passage du temps, mais aussi les strates d'une histoire unique, permettant à l'objet de se détourner de son simple statut d'œuvre reproductible. Pourtant, l'objet est là *malgré tout* (pour paraphraser Georges Didi-Huberman), présent, grâce au travail de ceux et celles qui, par passion, l'ont sauvé. Au-delà de l'attaque, des blessures, dont certaines sont sans aucun doute irréparables, ou encore l'oubli, l'objet existe toujours, suscitant tout à la fois l'horreur face à sa condition (la pellicule mise en danger) et un choc sublime face à la beauté et la matérialité de l'objet. Dans ces quelques mètres rendus pratiquement invisibles à l'exception d'une vingtaine de photogrammes, se cachent des hypothèses narratives et plastiques mais aussi la promesse d'une réappropriation artistique et scientifique ; dans ce



vestige se cache en réalité une source historique, un objet paratextuel du cinéma pornographique, ou encore une potentielle oeuvre artistique.

La survivance de cette courte bobine tient en réalité presque du miracle, de la sélection aléatoire dans un vaste ensemble de sources possibles ; au-delà de son piètre état, de la menace qui pesait sur le fonds dans son ensemble, initialement destiné à la déchèterie, ses différents aspects identitaires jouent aussi en sa défaveur, cette fois du point de vue de sa valeur en tant que point de départ de recherches. Sa classification dans le genre pornographique mais aussi son statut de source paratextuelle (non pas un film mais bien une bande-annonce d'un genre filmique marginalisé par les recherches scientifiques) poussent encore plus loin l'idée d'une probable 'discrimination' vis-à-vis de son intérêt ou de son potentiel. La mise en place de stratégies est dès lors nécessaire pour définitivement sauver la bobine de toute éventualité de disparition ou de destruction.

Il faut donc d'emblée, en sollicitant les principes de la critique historique, *l'identifier et la nommer* – en d'autres termes, sauver la source de son temporaire anonymat ; par le croisement des indices, de fouilles dans le reste du fond, des recherches bibliographiques pointues, la *situer* et l'inclure dans une Histoire, dans des Histoires – celles du réalisateur/du producteur/des acteurs et actrices/d'une cinématographie (allemande), d'une certaine temporalité, du cinéma pornographique et de la censure, mais aussi celle du cinéma ABC, voire, au final, de l'Histoire du cinéma. L'enquête peut ainsi débuter. Des indices essentiels sont présents sur la boîte en carton : le titre (*Jeux Olympiques du plaisir*) ; la maison de distribution et ses coordonnées →



(« Atlantic Films, 268 rue Royale, TEL. 18/11/18 ») ; la longueur de la bobine (ou la grandeur de la boîte) qui déterminent l'objet comme étant une bande-annonce.

Démarre dès lors, avec ces faibles indices, une entreprise de croisement des sources ; la présence du titre dans le carnet numéro 13 de George Scott, propriétaire de l'ABC, alimente la recherche avec le nom du réalisateur (Rolf Thiele), la période de diffusion (1973) et les slogans publicitaires rédigés par George Scott lui-même (« l'Olympiade la plus érotique de tous les temps filmée par Rolf Thiele »). Les photogrammes encore visibles ne donnent que peu d'indices sur le contenu de la bobine (un homme, vêtu d'une tunique et semblant à bout de forces, court sur une plage désertée) ; d'autres sources vont se charger de dévoiler une orientation narrative, comme les différentes versions du titre identifiées sur les affiches du film (« Gelobt sei, was hart macht » - vraisemblablement le titre original – mais aussi « Jeux olympiques du plaisir », « Les jeux olympiques du sexe » ou encore « Sex Olympics ») ou encore l'analyse de quelques photographies publicitaires montrant les actrices et acteurs en toges multicolores. Le résumé du film esquisse les grandes lignes du récit, mais sans rien révéler du contenu de la bande-annonce en tant que tel. Sur le site de Canal+ , on peut ainsi lire : « Dans la Grèce antique, Athènes et Sparte rivalisent lors des Jeux olympiques. Les méthodes d'entraînement spartiates, dures et sadiques, contrastent avec celles, plus libérales, de leurs frères ennemis athéniens, chez qui le succès sportif est aussitôt récompensé par un torrent de volupté... ». Le nom des actrices principales (Sybil Danning, Margot Wahl) permet enfin de tisser des liens dans le réseau érotico-pornographique de l'époque et indique la circulation existante entre productions américaines et allemandes.

Il s'agit ensuite de déterminer la nature de la source – une bande-annonce de film pornographique en 35 mm – en vue de l'instituer comme *objet de recherche* et de l'envisager à la fois dans son esthétique et comme témoin d'une certaine économie du cinéma. Si les *porn studies* connaissent aujourd'hui un développement de plus en plus large et presque inattendu, elles n'ont, à ma connaissance, pas ou très peu encore considéré ce qui tient du paratexte filmique. L'étude de cette bande-annonce doit ainsi être envisagée au travers d'une méthodologie croisée, recoupant les enjeux cinématographiques des *porn studies* et les études anglo-saxonnes se penchant sur le paratexte filmique. Ce recoupement peut s'effectuer tant au niveau de leur esthétique que de leur production, et mettant en avant l'idée de *cinematic performance* développée par Daniel Hesford ou Lisa Kernan.<sup>1</sup> Considérer cette double perspective (et sans doute triple ou quadruple puisque c'est la bande annonce d'un film qui renvoie à plusieurs genres – dont vraisemblablement le péplum) serait novateur car aucun des auteurs n'envisage jusqu'à présent les

bandes-annonces pornographiques qui reposent pourtant sur toute une série de déclencheurs 'émotionnels' voire explicitement physiques des spectateurs.trices dans le cadre des *body genres* ; là où d'autres joueront sur l'attraction des sens (mais aussi commerciale) via l'humour, le suspense, la peur, il semble clair que se dessinerait ici (si l'on pouvait avoir accès au contenu intégral de la bobine) l'attrait de corps nus, de scènes de pratiques sexuelles ... mais probablement aussi d'une forme d'humour (encore très répandu à l'époque de la production des films érotiques ou pornographiques dans les années 70). Une fois la bobine établie comme objet de recherche, les possibilités d'investigation seraient loin d'être déjà épuisées. D'autres outils méthodologiques pourraient encore constituer des angles d'approche originaux. À titre de seul exemple, on pourrait ainsi analyser les stéréotypes culturels qui sont développés par le contenu narratif lui-même, notamment l'association récurrente entre prouesses sexuelles et exploits sportifs, ici repris sous l'idée de « jeux olympiques du sexe ». Cette hypothèse s'illustre ainsi dans l'épuisement du personnage masculin que l'on voit, dans les tout derniers photogrammes, s'effondrer sur une plage, sans doute terrassé par un possible marathon qui l'a mené jusque-là... ou par ses exploits érotiques qui se devinent dans le titre.

Un dernier enjeu reposerait bien évidemment sur l'état même de la bobine ; celui de la conservation (et de la restauration) face à la dégradation (volontaire ou involontaire) des supports filmiques. Cette démarche transformerait la bobine, comme l'ensemble du fonds encore non classé de l'ABC, en *objet de mémoire* qui s'inscrit à la fois dans le caractère une nouvelle fois tragique de sa matérialité : « La matérialité de la pellicule jaillit précisément du passé tout en disparaissant *au présent, ici et maintenant*, sous nos yeux (d'où ce caractère auratique, spectral, évanescent) ». <sup>2</sup> André Habib souligne encore ici : « Accepter la matérialité du film, sujette au pourrissement, et reconnaître l'unicité de chaque projection, revient à reconnaître l'historicité propre au cinéma, sa condition de possibilité. Le cinéma a été conçu pour préserver l'éphémère et conserver une trace de ce qui disparaît ». <sup>3</sup>

Dans une forme d'épilogue, et au-delà de la restauration envisageable de la bobine qui donnerait accès à son contenu esthétique et commercial (c'est, encore une fois, une bande-annonce d'un film pornographique destiné à un public averti), on peut enfin aussi imaginer cette bobine comme base d'un nouvel *objet de création*, rêvant de ce que le photographe Eric Rondpierre ou les cinéastes Bill Morrisson et Peter Delpout (spécialistes du retravail d'images cinématographiques endommagées) feraient de ces photogrammes blessés dans un geste de réappropriation artistique. Bien loin de considérer l'objet comme dégradé, incomplet et manquant, ces créations permettraient au contraire d'assumer l'état actuel de la source et d'engendrer de nouveaux récits, de nouvelles fantasmagories.

À la fin de cette cartographie sommaire d'objets possibles, une seule évidence s'impose – la nécessité incontestable de sauvegarder cette bobine, de trouver l'espace, les conditions, le financement nécessaire pour qu'elle puisse finalement être conservée, identifiée, étudiée, mise en valeur d'une façon ou d'une autre. Discriminé par son état, par son appartenance à un (ou plusieurs) genre(s) marginalisé(s), et par sa fonction de paratexte, cet objet pourrait tout simplement disparaître, jugé trop dégradé, peu intéressant ou non-pertinent. Et pourtant, ce sont bien toutes ces faiblesses qui en font sa force, voire son incroyable beauté convulsive.

— Muriel Andrin —

<sup>1</sup> \* Daniel Hesford, « Action... Suspense... Emotion! The Trailer as Cinematic Performance » in *Frame Cinema Journal* #3 (URL : <http://framescinemajournal.com/article/action-suspense-emotion-the-trailer-as-cinematic-performance/>) ; Lisa Kernan, *Coming Attractions : Reading American Movie Trailers*, Austin : University of Texas Press, 2014.

<sup>2</sup> \* André Habib, « Aura, destruction et reproductibilité numérique », *Hors-champ*, Mai-Juin 2019.

<sup>3</sup> \* Op.cit.

# CHRONIQUE D'UNE MÉTHODE - BOITE 555, LOVE THY NEIGHBOR USA 1971 / CAST : UNKNOWN / DIRECTOR : UNKNOWN

## LA BOÎTE 555

En avril 2019, les participants au séminaire « Porn By Night » se sont retrouvés dans les locaux du cinéma Nova, rue d'Arenberg. Directement en face de la porte d'entrée était disposé le fond d'archives du cinéma ABC. Ces archives sont colossales et occupent, à vue de nez, des armoires de 8 mètres sur 3, remplies complètement. La réunion s'est déroulée au premier étage, une série d'objets était disposée sur la table autour de laquelle les participants étaient assis. Chaque objet fut commenté, présenté puis consulté à notre convenance.

J'ai choisi une boîte intitulée *555 Love your Neighbor* car elle renfermait un ensemble de tirages photographiques de 24 x 36 cm, des négatifs et des posters. Dans mon travail artistique, j'ai un acte invariable : celui de la collecte d'images. Avoir l'occasion de mettre la main sur un ensemble aussi spectaculaire fut la raison de mon choix. De plus, je me bats depuis toujours avec la manière d'archiver et de classer mon stock d'images trouvées. Je pensais pouvoir mettre au point un système en m'attaquant à un ensemble prédéfini que je n'avais pas choisi ; si j'ai bien sélectionné cette boîte en regard de l'ensemble des objets qui nous était proposé, je n'ai pas choisi cet ensemble d'images parmi d'autres cartons. Une centaine de boîtes étaient disponibles. Les organisateurs n'étaient pas contre l'idée que je puisse en choisir une autre, mais j'ai préféré faire confiance au hasard. Le numéro de classement 555 m'intriguait aussi comme une réponse au nombre 666 : une autoroute mais vers quelle contrée ?

J'ai effectué des recherches sur Internet pour retrouver des informations sur l'œuvre, mais si j'ai retrouvé trace d'un film ayant le même titre avec un «s» à «Neighbors» sur internet, son visionnage

révèle qu'aucune des images archivées ne s'y trouve, pas plus que les lieux, ou les acteurs. Les mêmes affiches que celles de la pochette 555 sont néanmoins référencées sur le site <http://www.distribpix.com/film/love-thy-neighbor/overview>. Malheureusement les informations sont presque inexistantes ; pas de trace du réalisateur ni des acteurs. Seule la date de production, 1971, est mentionnée.

## REPRODUCTION

Quelques jours plus tard, en mai 2019, j'ai amené à pied un banc de reproduction et du matériel photographique au sein du local du Nova, ainsi que deux lampes leds en vue de reproduire les documents du carton. Je me suis installé sur une table ronde, dans une quasi pénombre. Les documents étant brillants, un lieu totalement peint en noir mat aurait été optimal pour effectuer le processus. J'ai opté pour une prise de vue différée, car mon bras se reflétait dans les images. Une méthode qui aurait été chronophage, mais plus professionnelle, aurait été de connecter l'appareil directement à un ordinateur et de le piloter au moyen d'un programme de capture d'images, tel qu'Aperture par exemple, ce qui aurait permis d'en vérifier directement la qualité. Si j'avais choisi cette option, la prise de vue aurait pris la journée ; elle s'est déroulée en trois heures.

J'ai regretté néanmoins de ne pas disposer d'un matériel adéquat, car si les images que j'ai faites sont acceptables comme document de travail pour le séminaire, elles ne le sont pas en tant qu'archives photographiques : le piqué, la reproduction des couleurs ne sont pas traités de manière optimale. Une série de négatifs grand format étaient aussi dans le carton, et je n'avais pas de scanner pour négatif pour capturer ces documents spécifiques. De ces négatifs sont →

issus les tirages photographiques. Quatre posters n'ont pas pu être photographiés dans de bonnes conditions. Le travail de reproduction fut assez rapide, malgré une mise en train difficile, ma connaissance technique de l'appareil photographique que j'avais amené, un Panasonic DMC-LX100, n'étant pas suffisante, car l'appareil réagissait mal à la vibration de la lumière des leds. Je n'ai trouvé la solution qu'après une quarantaine de minutes d'essai, en prolongeant le temps d'exposition.

J'ai manipulé les documents dans l'ordre qu'ils avaient au sein de la boîte. L'ordre peut être retrouvé en suivant le déroulé des reproductions des planches contacts. J'ai également pris le dos des tirages en photo, je m'étais aperçu de l'existence de différentes inscriptions. J'ai commencé par une pochette qui supposément m'a donné les informations du type de papier utilisé par les tirages : «Kodak Colour Negative Film and Colour Print Making Materials & Processes - researched by Michael Talbert», Ektacolor 78 Paper.

## GESTION

J'ai utilisé le programme Lightroom pour travailler l'ensemble des photographies. J'ai retravaillé la balance de la lumière et recentré chaque image en gardant un minimum la grille, non pour minimiser l'impact esthétique mais pour pouvoir retrouver la taille originale si nécessaire. J'ai utilisé le programme FileMakerPro, un programme de gestion de base de données, pour traiter la collection. Je l'utilise pour archiver mon travail artistique et suite à une initiation via des tutoriaux sur internet, je l'utilise aussi à des fins de traitement d'informations lié à mon travail pédagogique à l'Arba. J'ai voulu utiliser ce programme dans l'idée de faire évoluer ce que je voulais faire dire à la collection d'image ; il fonctionne bien sûr avec l'encodage d'une base de données et permet de créer différents "templates" qui utilisent les informations de celle-ci. J'avais envie d'avoir un système évolutif entre les mains.

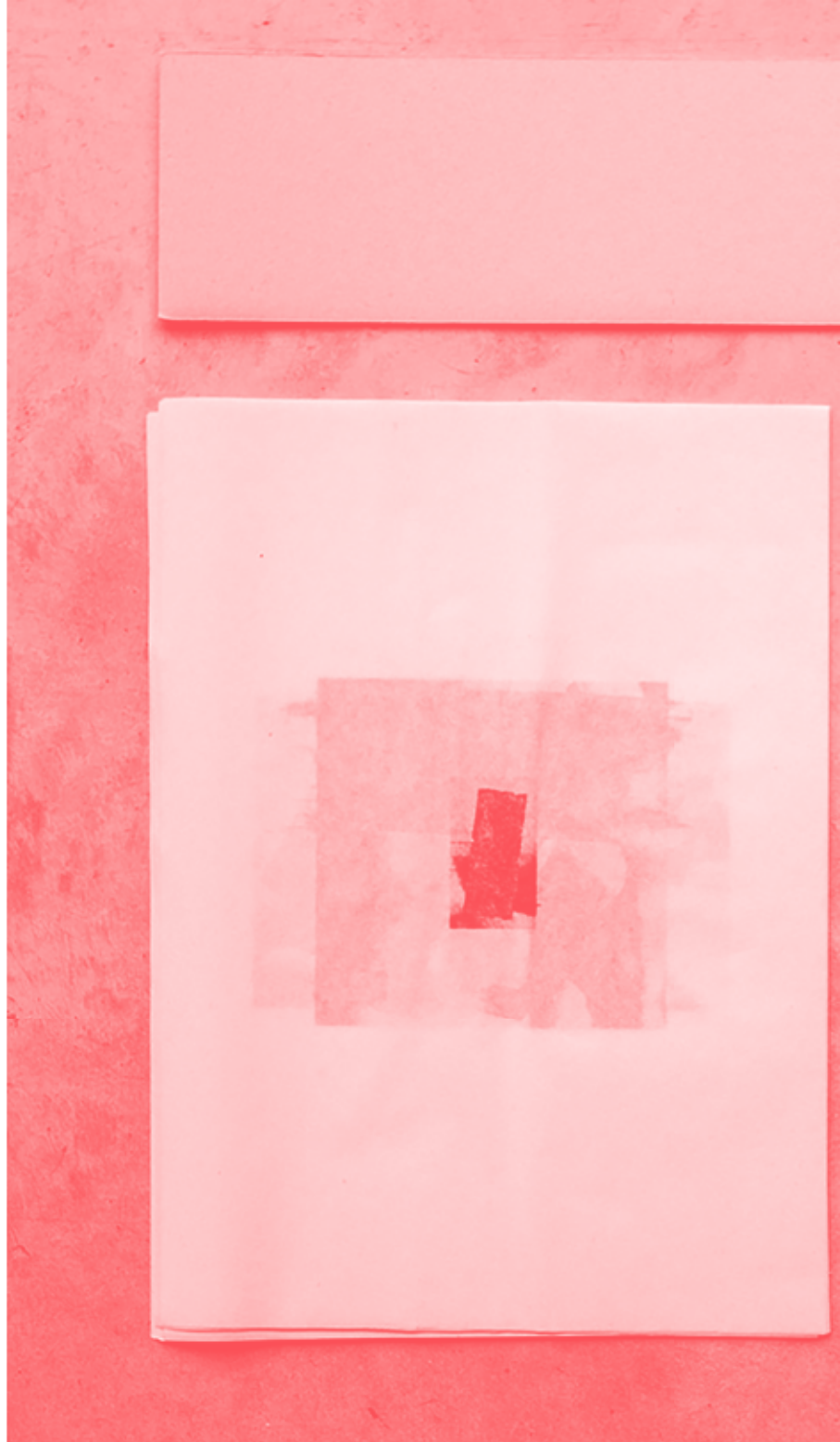
J'ai donc organisé mon travail à partir de la matière de cette base de données : le numéro de l'image (qui permet de reconnaître l'image et le nombre d'images collectées), le numéro du fichier de l'image (qui permet de retrouver directement l'image), l'image recto, l'image verso, la taille du document, l'inscription au verso (presque toutes les images ont une inscription au verso, avec 3 types d'écriture différents), l'appartenance à une série de x photographies, la présence et le nombre de trous d'agrafes ou de punaises, la présence d'altération et type d'altération (aucune-feutre noir-collant noir, etc.), l'inversion ou non de l'image et enfin la technique.

La relation à l'histoire de l'art a également été répertoriée comme indice ; les photographies sont très fortement connotées vis-à-vis de référents artistiques, à cause de la représentation du nu et du contenu très érotique des musées d'art ancien. Certaines images placardées sur les murs sont issues du monde de l'art - Paul Klee, Van Gogh, etc. Cette présence appelle un système de notes sur l'image, des réflexions sur l'image en question, soit esthétique, sensible ou située. Les notes sont souvent similaires, par exemple « Reproduction de tableau à l'arrière-plan : les tournesols de Vincent Van Gogh », « Une des images peu exposées à la lumière : les bleus sont très présents », « Reproduction de tableau à l'arrière-plan : les tournesols de Vincent Van Gogh », « Altération chromatique importante : Disparition des noirs et des jaunes, donc possible disparition de la couche verte ». Cette base de données contient aussi des notes sur les séquences. Après avoir organisé les images en séquences en travaillant les vignettes imprimées, j'ai repris les vignettes en photographies organisées en séquences. Celles-ci ont un pouvoir d'évocation et les réflexions qui me sont venues à l'esprit ont été compilées dans cette rubrique. J'ai constitué l'ensemble de cette liste en travaillant sur les documents, ajoutant les différents éléments au fur et à mesure de ma recherche.

## CLASSEMENT

Malgré le fait que je travaille depuis plus de vingt ans avec une collection d'images importante, je ne dispose pas d'un système définitif mis au point pour archiver et classer ce corpus. C'est une réelle préoccupation. J'ai tour à tour gardé les images au sein de leur lieu de production (l'objet livre), les ai extraites de l'objet livre en gardant le paratexte ou en éradiquant le paratexte, numérisé les documents, collé les documents sur des feuilles, classé les documents volants dans des fardes, des boîtes, des classements suspendus, des dossiers numériques. Chaque système possède ses qualités et ses défauts et je n'ai pas trouvé celui qui me convienne totalement. Aussi, mon attitude carnivore liée aux images de toute provenance pourrait facilement se transformer en un travail à plein-temps d'archivage d'images. Sans minimiser cet acte fondateur, je veux conserver mes images en tant que source. Je conçois l'importance de la constitution d'un atlas warburgien (j'apprécie beaucoup les artistes dont les sources iconographiques sont les matériaux centraux de leur pratique) mais c'est une étape intermédiaire pour moi et non la solution finale.

J'ai commencé par imprimer une planche contact de l'ensemble des 125 documents de la pochette ; cette solution m'a semblé essentielle afin d'avoir une vue d'ensemble sur la collection. Réimprimer les images m'a paru aussi important dans l'idée de pouvoir les manipuler physiquement. J'ai donc ensuite imprimé chaque image avec le nom de fichier (pour retrouver les images si besoin), six images par format A4 que j'ai ensuite découpées en vignettes 10x7cm. Face à un nombre assez important d'images, j'ai considéré que l'écran ne serait pas adéquat pour avoir une vision d'ensemble de la collection et j'ai opté pour la solution de travailler physiquement sur une





rendre compte d'une vision livresque, mais j'utilisai un autre plus transparent et blanc cassé pour tenter d'en faire un livre d'artiste. Entre vingt et trente ans, j'étais un adepte du livre d'artiste, j'en ai gardé un amour de créer moi-même mes propres livres. L'impression sur papier transparent a occasionné des altérations sur les images car le papier s'est déformé sous l'action de l'encre. Ces images altérées se sont altérées de nouveau. La boucle fut bouclée.

J'ai ensuite travaillé les images en les manipulant dans Photoshop, avec des opérations simples de superposition transparente, ce qui créa des images qui ressemblent à des prises d'image en mouvement, les remplaçant assez bien dans le contexte cinématographique. Certaines superpositions ont été plus fructueuses que d'autres, pour les raisons qui sont explicitées en-dessous de chacune d'elles. La superposition des trois images crée un flou qui rappelle le flou photographique et filmique. La superposition des trois images détruit et révèle un corps qui perd ses qualités érotiques et gagne en autonomie d'abstraction. Probablement l'image la plus satisfaisante est celle où se remarque la superposition des trois images avec un traitement «produit» dans Photoshop, sans prise de décision supplémentaire. Le jeu de la composition, étalée sur trois zones et la subtilité de la représentation qui efface le caractère érotique en font une image à énigme et à multiples interprétations.

## DE LA DOUCEUR PORNOGRAPHIQUE

Une des réflexions émises lors la présentation de mes recherches au séminaire fut que je n'avais pas absolument évoqué ce qui était représenté. J'ai parlé des altérations volontaires des documents, de l'esthétique particulière à ces tirages photographiques, de la reconstitution du lieu, de l'évocation à l'histoire de l'art, de ma manière d'archiver et de travailler avec les images, etc. mais aucun mot sur le caractère pornographique des scènes.

Est-ce dû à ma pratique artistique vis-à-vis de la représentation du corps humain qui transforme ce que je vois en prétexte à dessiner ou peindre (j'ai commencé à dessiner des nus académiques dès mes 11 ans), ou parce que le caractère pornographique n'était pas évident dans l'ensemble des images ? Les personnages semblent jouer une pièce érotique. Il s'en dégage une douceur inhabituelle, et les actes sexuels explicites sont absents : pas de pénétrations, pas de gros plan sur des sexes féminins ou masculins, pas de fellations, pas d'autres pratiques courantes dans les films pornographiques. Le statut ambigu de ces documents voyage entre le fictionnel et le documentaire.

Le travail sur les images et ses altérations pourrait déboucher sur plusieurs possibilités : la reconstitution par déduction de la place que ces images prenaient dans la devanture, l'utilisation des images pour reconstituer un film qui n'existe plus, la reconstruction de l'espace de prise de vue pour y tourner de nouvelles scènes, la production de peinture ou aquarelle issues des documents, qui par recadrage et association effectueraient un ensemble autonome. Mais ce travail reste encore à faire.

— Stephan Balleux —

grande table. C'est avec ce système que j'ai ensuite classé les images, par rapport à ce qu'elles représentaient : la reconstitution des différentes séquences supposées du film, que j'ai ensuite reprises en photographies dans l'idée de les compiler aussi dans la base de données, les tirages multiples des images, deux dans le même sens et une autre en général inversée (la raison de l'inversion n'est pas claire).

## RECADRAGE

Ce qui m'avait attiré au premier abord dans ce carton de photographies étaient les altérations effectuées sur la plupart des images. Mon premier rapport avec la pornographie fut avec des magazines trouvés dans les mansardes de la maison familiale lorsque j'avais douze ans. J'ai pris la mauvaise habitude, pour tromper l'ennui, de fouiller tous les recoins de cette maison, et j'y ai trouvé une pile de magazines érotiques, dont les images m'ont fortement impressionné, car une anomalie m'empêchait de voir. Les images les plus provocantes étaient toutes retravaillées à la main ; le sexe féminin était effacé au solvant, une trace de doigt était clairement visible à l'endroit du sexe effacé.

Dans le cadre de ce séminaire, j'ai donc entrepris de recenser toutes les altérations, de recadrer les images pour faire de ces altérations le centre d'attention. Ma proposition fut de recentrer les images selon les altérations elles-mêmes : le cadre suit les altérations de quelques millimètres. Ce recadrage a engendré des images qui étaient soit totalement abstraites ou contenant quelques indices de corps, perdant ainsi leur caractère pornographique. J'ai ensuite imprimé ces recadrages sur deux différents papiers. Le premier, de qualité standard pour imprimante de bureau, fut imprimé pour



**PORN BY NIGHT** est une initiative de **CiASP, le Centre de Recherche en Cinéma et Arts du Spectacle Vivant** ([ciasp.ulb.be](http://ciasp.ulb.be)) de l'Université Libre de Bruxelles, en collaboration avec l'**École Doctorale Thématique 66** (EDT 66) « Etudes de cinéma et des arts du spectacle » ([edtcas.ulb.be](http://edtcas.ulb.be)) et le **Cinéma Nova** ([www.nova-cinema.org](http://www.nova-cinema.org)).

Coordination : **Muriel Andrin & Karel Vanhaesebrouck**.  
Merci à **Valérie Carlier, Lauren Glaçon, Laurent Tenzer** et **Magali Michaux**.

Conception graphique : **Chloé Vargoz**  
Cette publication est composée uniquement en caractères typographiques libres de droit : **Faune, Crickx Rush** et **Rubik**

