

De l'articulation entre classe, race, genre et sexualité dans la pornographie "ethnique"

Maxime Cervulle*

Université Paris I « Panthéon-Sorbonne »
✉ Centre de recherche Images, cultures et cognitions (CRICC)

Cet article analyse les politiques de la représentation à l'œuvre dans la pornographie "ethnique" gay française contemporaine, en particulier dans les films du label Citébeur qui domine le marché français et européen. Nous montrerons, à l'aide des outils et concepts développés dans les études culturelles, queer et postcoloniales, que les opérations par lesquelles les personnages de ces films se trouvent assignés de manière différentielle à une race, un genre et une sexualité dépendent principalement de la classe. Il s'agit, à travers le cas de Citébeur, de tenter de penser la production de la "différence" à l'articulation des marqueurs identitaires et ce afin de développer une perspective critique concernant l'érotisation et l'exotisation dont les "racailles et beurs gays" sont l'objet dans la culture gay en France.

Contre une certaine orthodoxie qui attribue à chaque discipline ses méthodes, théories et objets privilégiés, la remise en cause du découpage disciplinaire par les *Cultural Studies* a permis de faire entrer dans les universités anglo-saxonnes une série d'objets qui jusqu'alors n'avaient pas droit de cité. Parmi ces nouveaux objets, la pornographie fait une entrée remarquée avec l'excellent ouvrage de Linda Williams, *Hard Core*¹. Dans cette étude à l'écart du débat entre pro- et anti-censure qui agitaient les féministes états-uniennes dans les années quatre-vingt, Williams analyse les mécanismes par lesquels la « *volonté de savoir* » pornographique produit la vérité des corps, du sexe et de la « *différence sexuelle* ». Dans sa foulée, Constance Penley, Laura Kipnis, Lynn Hunt ou encore Kobena Mercer entament des recherches sur la pornographie en tant que texte culturel, s'interrogeant sur le lien que celle-ci entretient avec la nation, la classe, le genre, les identités raciales ou la modernité, bref, étudiant les tensions idéologiques qui la traversent et qui nous renseignent sur la construction sociale du corps, du désir, du plaisir et du pouvoir. Si quelques universités dispensent aujourd'hui des cours sur l'étude de la pornographie, et malgré le titre du récent ouvrage collectif dirigé par

* maximecervulle@yahoo.fr

¹ Williams, Linda, 1999. *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley : University of California Press, 380 pages.

Williams (*Porn Studies*), on ne peut, à ce stade, parler de champ d'étude ¹. Les "Porn Studies" se trouvent plutôt à l'intersection d'autres champs plus installés, au carrefour de méthodes, de théories, d'enjeux épistémologiques et politiques. C'est dans cette perspective que nous étudierons les politiques de la représentation à l'œuvre dans les films du label pornographique *gay* français Citébeur, à la croisée des études culturelles, *queer* et postcoloniales.

Exotisme et ethnicité

Le site Web Citébeur, « *site des beurs gays avec vidéos de racailles et beurs gays* » se crée en 2000. Entre histoires érotiques, espace *chat*, petites annonces et informations de prévention, le site propose des photos et vidéos X qui feront très vite sa réputation ². En 2004, la société compile sept de ses meilleures séquences pornographiques sur un dvd intitulé *Wesh Cousin* dont les ventes conséquentes propulseront le label au premier rang des ventes françaises et européennes de films pornographiques *gay*, tandis que le site compte plus de 960 000 visiteurs par an. Avec la sortie de six autres opus jusqu'en 2006, *Wesh Cousin* devient une série et renforce encore le succès de Citébeur ³.

Les DVD de Citébeur se trouvent généralement classés par leurs revendeurs dans la catégorie "pornographie ethnique", appellation reprise par la société elle-même qui revendique, avec le site BeurX, d'avoir ouvert le « *premier shop online 100 % ethnique* » ⁴. Dans *Beyond Ethnicity*, Werner Sollors pose la question de l'attribution de l'ethnicité : "qui est ethnique" et qui décide du caractère ethnique ou non d'un individu ou d'un groupe ? ⁵ Il distingue deux définitions des termes "ethnique" et "ethnicité" : la première selon laquelle nous serions tous ethniques – nous aurions tous une identité culturelle définie relativement à celle d'autres groupes culturels – et la seconde selon laquelle l'ethnicité serait une caractéristique inhérente à certaines pratiques, certains individus ou groupes pensés comme irrémédiablement "différents". Selon cette seconde conception, le caractère ethnique d'un objet ou d'un sujet quel qu'il soit serait en fait fonction du point de vue du locuteur. « *Ainsi, nous dit Sollors, pour certains Américains, manger de la dinde et lire Hawthorne*

¹ Williams, Linda (dir.), 2004. *Porn Studies*. Durham : Duke University Press, 516 pages.

² <http://www.citebeur.com>

³ Notre étude se base sur une analyse de l'ensemble de la série *Wesh Cousin*, mais nous nous concentrerons principalement ici sur *Wesh Cousin 2 : Kiffe la racaille* (Citébeur, 2004).

⁴ <http://www.beurx.com>

⁵ Sollors, Werner, 1986. *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1986, 320 pages, p. 24.

apparaîtra plus "ethnique" que manger des lasagnes et lire Puzo. »¹ Suivant Sollors, nous pouvons nous demander pour qui les « *racailles et beurs gays* » de Citébeur sont-ils donc ethniques ?

Peut-être est-ce l'exotisme qui se dissimule derrière le terme paravent d'"ethnicité". Peut-être s'agit-il là, comme au temps des colonies et protectorats français, de mise à distance et en spectacle d'un Autre fantasmatique. D'autant que dans les années quatre-vingt, la pornographie *gay* française avait déjà fait des anciens territoires colonisés par la France les décors privilégiés de rencontres sexuelles entre des français et de jeunes hommes algériens, marocains ou tunisiens, comme dans le film *Harem* (1984) de Jean-Daniel Cadinot. Si de *Harem* aux films de Citébeur, les tropes pornographiques *gays* ont changé, le fantôme du « *sous-érotisme du harem colonial* »² plane toujours sur la pornographie "ethnique" contemporaine. Ainsi, depuis une dizaine d'années, l'industrie pornographique *gay* française utilise les termes « *beur* », « *racaille* » ou « *lascar* » pour promouvoir ce sous-genre en pleine expansion et de nombreux labels tels que Citébeur, Dargos ou Jean-Noël René Clair exploitent le filon "ethnique", produisant et distribuant des films où se dessine une nouvelle figure de l'altérité – une altérité "de proximité" – réinscrivant dans l'espace domestique national, l'exotisme jadis lointain.

C'est cette inscription des rapports (post)coloniaux dans la pornographie, la relation complexe qui s'établit entre plaisir (du spectateur) et pouvoir (de la représentation) que nous interrogeons : comment "l'ethnicité" de ces corps est-elle produite et comment ce processus d'ethnisation croise-t-il ceux de racialisation, sexualisation et genrisation ? Enfin, de quel signification particulière le terme "racaille" est-il ici chargé dans le cadre de la commercialisation d'un fantasme "ethnique" ?

Performances de race ou de classe ?

Nous considérons ici la "race" comme performance et entendons par "race" les interprétations sociales diverses liées à la couleur de peau (comment le corps *racialisé* est "lu"), les généalogies racialistes et racistes qui se logent dans la carnation de l'épiderme, ainsi que les différences sociales et culturelles qui trouvent leur origine dans ces interprétations du corps *racialisé*. Ce concept sert aujourd'hui à contester les "nouveaux racismes" en fournissant un outil opératoire pour en étudier les modes de fonctionnement. La sociologue américaine Patricia Hill Collins utilise ainsi le concept de "race" pour contrer ce qu'elle appelle le « *color-blind racism* », une nouvelle forme de racisme qui, feignant de ne pas voir les

¹ *Ibid.*, p. 25.

² Alloula, Malek, 2001. *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme*. Paris : Séguier, 97 pages.

différentes couleur de peau, resterait aveugle aux discriminations raciales qui se fondent sur celles-ci ¹. L'importance de la "race" dans l'économie érotique des films de Citébeur, où celle-ci est constituée en spectacle et en plaisir visuel, rend son analyse absolument nécessaire.

Penser la "race" en tant que performance, en s'appuyant sur la théorie de la performativité du genre développée par Judith Butler, reviendrait à penser celle-ci comme la mobilisation d'un ensemble de comportements, d'attitudes et de postures, soit comme la « corporalisation » (« *embodiment* ») de la "race". Si l'on suit, par analogie, le raisonnement de Butler sur le genre ², on peut considérer que c'est au travers de l'articulation ethnicité / couleur de peau que s'exprime la "race" et où, tout comme dans l'articulation sexe / genre, la concordance des deux termes n'est ni obligatoire, ni nécessaire. Butler semble avoir laissé de côté l'étude des points de croisement des processus identitaires et le caractère réductionniste de son analyse ne semble pas lui permettre de penser l'émergence du sujet (genré) à l'articulation des diverses généalogies de la "race", de la classe, de la sexualité et de la nation qui composent et traversent la construction sociale des corps et des identités. Si l'on suit tout de même sa réflexion, "faire son genre" reviendrait à effectuer une "imitation sans original", à tenter de s'approcher toujours plus près d'un modèle imaginé de la masculinité ou de la féminité et auquel on échoue toujours à se conformer pleinement. La performance de genre s'inscrirait ainsi dans une généalogie du genre et consisterait en une citation par le corps de cette généalogie. Quelle généalogie vient alors citer la performance de l'arabité des acteurs de Citébeur ? Quel modèle normatif de la "race" le corps des acteurs convoque-il ?

On peut relever deux modes de corporalisation de la "race" mis en œuvre dans la série *Wesh Cousin* : 1) un *mode concordant* où ethnicité et couleur de peau correspondent ; 2) un *mode discordant* où ethnicité et couleur de peau sont désarticulées. Les « *racailles* » mises en scènes par Citébeur n'ont en effet pas toutes la même couleur de peau et leur pigmentation s'inscrit dans un spectre assez large. Couleur de peau et ethnicité se trouvent désarticulées et il semble que l'ethnicité mise en scène dans ces films ne soit pas tant celle du « *beur* » que de la « *racaille* » (ou du « *lascar* ») ³. Quel est donc le principe qui préside à l'organisation des performances des « *racailles* » ? Il semble que la construction de l'identité « *racaille* » au sein du film repose en fait principalement sur une articulation en terme de *classe*. La « *racaille* » de Citébeur relève d'une classe sociale particulière définie par la production et la circulation d'une

¹ Hill Collins, Patricia, 2005. *Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the New Racism*. Londres et New York : Routledge, 374 pages.

² Voir notamment Butler, Judith, 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 284 pages.

³ Dans les films et la communication du label, il semble que ces deux termes soient interchangeables.

langue et d'une culture qui lui serait propre ; culture que l'on peut notamment voir s'exprimer dans le style vestimentaire des personnages « *racailles* » des films (casquettes et baskets, vêtements « *street-wear* » de marques Sergio Tacchini ou Nike, chaînes en or, etc.), par les multiples références à la culture hip-hop et par une culture linguistique qui, certes, trouve ses origines dans une culture “beur” française récente, mais qui semble aussi avoir été assimilée dans une culture urbaine plus large ¹. Outre l'utilisation d'un champ sémantique des lieux urbains (« *cage d'escalier* », « *cave* », « *squat* », etc.), on relève dans les dialogues l'usage de verlan (« *oim* », « *caillera* », « *téci* », etc.), de termes arabes ou dérivés de l'arabe (« *kiff* », « *wesh* », etc.), ainsi que de termes anglais ou dérivés de l'anglais (« *bad boys* », « *man* », etc.). Le mode d'élocution des « *racailles* » des films diverge de celui des « *non-racailles* », à la fois du fait du niveau de langue, argotique et fourmillant de néologismes, mais aussi en ce qu'il est marqué par un fort accent aux intonations urbaines.

On trouve dans la cinquième séquence du second dvd de *Citébeur*, *Kiffé la racaille*, un parfait exemple pour illustrer l'hypothèse que les acteurs ne font pas tant une performance de race que de classe. Dans cette séquence, Mouss, personnage présenté comme étant « *kebla* » [noir], apparaît avec un style linguistique et vestimentaire nettement différent de celui des « *racailles* » : son français est plus “correct” selon les normes académiques de la langue, son accent parisien et sa manière de s'habiller, tout en blanc et portant le béret, renvoient à un certain chic du *look gay* actuel. La construction visuelle et narrative du personnage le positionne dans une classe plus privilégiée que celle des « *racailles* » et sa rencontre sexuelle avec un « *rebeu* » [beur] est d'ailleurs décrite comme un acte de « *solidarité entre rebeu et kebla* ». L'emphase semble résolument être sur la différence de classe, et à tel point que dans certaines séquences la différence de couleur de peau des personnages n'est pas soulignée par la voix off et l'éclairage rend difficile la “lecture” de la couleur des épidermes. L'homogénéité de classe des « *racailles* », en termes de culture, style, gestuelle et lexicale, renvoie aussi directement à celle de la classe des “non-racailles” : que ce soit Mouss ou tout autre personnage “non-racaille”, on remarque qu'ils jouent toujours le rôle de *passif* dans leur scènes respectives ². Le fait de « *kiffer la racaille* » ³, et d'appartenir à une classe dominante (l'hégémonie linguistique et culturelle de la culture

¹ On peut penser, par exemple, aux films *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* (Rabah Ameur-Zaïmèche, 2002), à *L'Esquive* (Abdellatif Kechiche, 2004) ou encore à Guène, *Kiffe kiffe demain*. Paris : Hachette, 192 pages.

² Les termes “passif” et “actif” renvoient à des positions sexuelles dans les rapports homosexuels. Le “passif” est celui qui est pénétré tandis que l’“actif” est celui qui pénètre.

³ “Kiffer” est un terme dérivé de l'arabe qui signifie “aimer”.

légitime contre celle illégitime de la « racaille »¹), est-il indissociable du fait d'être sexuellement passif ? Richard Dyer a évoqué ce lien entre classe aisée et homosexualité masculine passive qui, au travers de la figure du jeune homme bourgeois, pâle, mince et dépressif qui traverse la littérature ferait de la passivité un raffinement et une perversion de classe². On retrouve dans les films de Citébeur, ces jeunes hommes minces et passifs appartenant à une classe dominante.

Classe, hypersexualité et racialisation

La première séquence de *Kiffe la racaille*, intitulée « Gros calibre », s'ouvre sur un personnage armé d'un pistolet, se masturbant dans une cage d'escalier, parlant face à la caméra et pointant son arme vers le spectateur tandis qu'une voix *off* présente les lieux : « un entrepôt désaffecté, des murs tagués dans une ambiance sombre et un bogosse rebeu bien och [chaud] dès le réveil ». Que signifie l'association de la « racaille » à un espace « désaffecté » ? Si la désaffectation d'un espace correspond à la démission de ses attributions, au détournement de ses fonctions premières, voire à la disparition de toute fonction, cela signifie-t-il que la « racaille » serait elle-même improductive ? La séquence, en tout cas, invite le spectateur à se poser la question, la voix *off* l'interpellant à ce sujet : « Hé man, tu te demandes sûrement ce que font les p'tites racailles de teci [cité] le matin pour tuer le temps ». Cette « volonté de savoir » mise en scène par le texte filmique va de pair avec une volonté de voir ce qui se dissimule, les « coin[s] sombre[s] où [l'on a] toujours rêvé d'aller mater », et place ainsi le spectateur dans un état de compulsion à sa/voir qu'il faudrait sans doute rapprocher de la « frénésie du visible » décrite par Linda Williams concernant la pornographie hétérosexuelle et l'obsession à filmer l'orgasme féminin³. C'est ici l'altérité du « lascar » en tant que représentant d'une classe sociale défavorisée qui est scrutée, soumise au regard inquisiteur du spectateur. Toutefois, l'homogénéité de classe des « racailles » ne doit pas nous aveugler quant à la racialisation qui opère tout de même en son sein : la racialisation des « racailles » s'effectue elle-même par le prisme de la classe dans la lignée des discours racialistes du dix-neuvième siècle qui visaient à biologiser le social et selon lesquels les classes dites « populaires » seraient naturellement « débiles », fragiles de corps et d'esprit, et proches des dites « races

¹ Tellement illégitime que nombre de termes du vocabulaire des « racailles » de Citébeur ne sont pas consignés dans les dictionnaires de langue française, institutions légitimantes par excellence.

² Dyer, Richard, 2001. *The Culture of Queers*, New York et Londres : Routledge, 244 pages, pp. 116-136.

³ Williams, Linda, 1999. *Op. cit.*

inférieures”¹. C’est bien la position sociale des « *lascars* » qui permet leur *racialisation* et ce indépendamment de leur couleur de peau. Comme le note Anne McClintock, au dix-neuvième siècle « *la rhétorique de la race a été utilisée pour créer des distinctions entre ce que nous appellerions aujourd’hui les classes sociales* »². Peut-être est-ce ce processus que nous retrouvons ici, notamment dans l’articulation de la classe avec la sexualité des « *lascars* ». En effet, les films que nous étudions emploient largement les ressources narratives et politiques du stéréotype sexuel et racial. Ainsi, par exemple, le titre de la séquence évoquée plus tôt, « Gros calibre », vient qualifier à la fois le pistolet du personnage et son appareil génital. Cette hypersexualité du « *lascar* » rappelle celle d’ordinaire attribuée aux classes défavorisées et aux individus *racialisés* (la prétendue lubricité des ouvriers ou des Noirs) mais pourrait aussi recouper, comme le relève Linda Williams, « *l’hystérisation du corps de la femme blanche* »³, marquant par là une féminisation du corps “non-blanc” telle qu’elle pouvait être opérée par les médecins français dans les colonies plantocratiques au dix-huitième siècle⁴. L’hypersexualisation est aussi dans chacun de ces cas un processus de construction du corps comme incivilisé, hors de tout contrôle, que ce soit la libido de l’ouvrier chez Zola au “rythme dans la peau” de Joséphine Baker en passant par les “crises hystériques” des patientes de Charcot à la Salpêtrière⁵. C’est sur cette impossibilité à domestiquer le corps conçu comme hypersexuel qu’est établi son caractère dangereux.

L’hypersexualité prend également appui sur le genre : l’hypermasculinité du « *lascar* », qui là aussi se retrouve de manière plus générale dans la construction de la figure du “travailleur populaire”, le constitue en force brute, dangereuse car lubrique et improductive (« *tuer le temps* » dans des espaces désaffectés). L’impossibilité à domestiquer les pulsions sexuelles de la « *racaille* » mise en scène dans les films, donc l’impossibilité de canaliser sa force (masculine) en force de travail le rend improductif et permet d’avoir ainsi recours aux schémas du dix-neuvième siècle de racialisation des classes populaires. Il faudrait s’interroger plus avant sur cet enchevêtrement du genre, de la classe, de la sexualité et de la “race”

¹ Voir Alexander, Peter et Halpern, Rick (dir.), 2000. *Racializing Class, Classifying Race. Labour and Difference in Britain, the USA, and Africa*. Londres : Palgrave Macmillan, 264 pages. Voir également l’exemple de la racialisation des Irlandais, des prostituées et de la *working class* dans l’Angleterre coloniale dans McClintock, Anne, 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest*. Londres et New York : Routledge, 449 pages, pp. 52-56.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Williams, Linda, 2004. *Op. cit.*, p. 272.

⁴ Dorlin, Elsa, 2004. *Au chevet de la nation. Sexe, race et médecine (XVII^e – XVIII^e s.)*. Thèse de philosophie sous la direction de Pierre-François Moreau. Université de Paris I (« Panthéon-Sorbonne »).

⁵ Didi-Huberman, Georges, 1982. *L’invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, 300 pages.

dans la production d'une figure fantasmatique par l'industrie pornographique car l'élaboration d'un fantasme de classe ne constitue pas une nouveauté en la matière et il serait pertinent d'étudier les porno-tropes du "travailleur populaire" qui traversent la culture *gay*, du plombier à l'ouvrier en passant par le "bidasse" ¹, et auquel semble s'être substitué dans le contexte français celui de la « *racaille* ».

La représentation de la « *racaille* » comme menace sexuelle et raciale traduit sans doute la peur du danger incarné par les classes sociales défavorisées qui s'est notamment reflétée en France dans les politiques urbaines de l'Après-guerre à aujourd'hui par la mise à l'écart spatiale, politique et économique de la « *banlieue* ». La banlieue mise en scène par Citébeur pourrait d'ailleurs être vue comme un de ces « *musées secrets* » ² du dix-neuvième siècle qui renfermaient les œuvres pornographiques d'alors dans le but, non seulement de les *rendre visible* pour les hommes de la bourgeoisie mais également de les *soustraire au regard* des enfants, des femmes et des hommes des classes "populaires". De la même façon, la pornographie "ethnique" de Citébeur fonctionne selon un double standard de visibilité / invisibilité où la classe est l'opérateur d'un différentiel de pouvoir : consommer "l'ethnicité" de ces corps transformés en valeur d'échange serait donc bénéficier du privilège de la vision et de ses plaisirs, d'un regard qui traverserait les classes sociales pour aller *voir* la vérité du sexe, de la "race" et du corps de "l'autre".



¹ Voir par exemple *Hommes de chantier* (Jean-Daniel Cadinot, 1980), *La fabrique* (Stéphane Mossu, 1991) ou *Jeunes recrues* (Hervé Bodilis, 1992).

² Kendrick, Walter, 1996. *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 288 pages.