



HAL
open science

Du passage à l'acte au dérapage, la norme sexuelle en question dans les scènes de défloration, au cinéma et dans les séries contemporaines

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

Adrienne Boutang. Du passage à l'acte au dérapage, la norme sexuelle en question dans les scènes de défloration, au cinéma et dans les séries contemporaines. *Théorème: travaux de l'IRCAV*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains, 28. hal-03525953v1

HAL Id: hal-03525953

<https://hal.science/hal-03525953v1>

Submitted on 14 Jan 2022 (v1), last revised 31 Oct 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du passage à l'acte au dérapage, la norme sexuelle en question dans les scènes de défloration, au cinéma et dans les séries contemporaines.

Adrienne Boutang

L'étude qui va suivre est née d'un constat : les scènes de défloration constituent, dans les films et séries télévisées nord-américains récents, un point limite, un hapax, contraignant des oeuvres situées au cœur du cinéma *mainstream* à rentrer momentanément en contradiction avec leurs propres principes d'édulcoration. Examiner ce qui se joue dans la représentation des scènes de défloration féminine, en particulier dans la période des années 1990 marquée par les ambivalences du post-féminisme, devrait permettre de mettre au jour les normes implicites qui conditionnent des choix stylistiques. Le choix d'utiliser le terme de « défloration », suranné et chargé, va de pair avec l'hypothèse selon laquelle la représentation de la virginité féminine est empreinte d'une idéologie conservatrice qui apparaît dans les choix stylistiques des films examinés. La définition même de la perte de la virginité comme se limitant à la première pénétration vaginale est à la fois restrictive et hétéronormative¹. Ainsi définie, la défloration réduit le psychique, l'humain, au physiologique, la disparition de l'hymen revêtant une portée symbolique excessive. Pour la lui conserver, la représentation *mainstream* n'a d'autre choix que de s'écarter de ses impératifs habituels de pudeur et de déréalisation. L'hypothèse de ce texte est que la nature visuellement transgressive de ces scènes de défloration tient paradoxalement à la présence d'une idéologie réactionnaire, sanctuarisant la virginité féminine et exigeant donc que la défloration soit représentée de manière frappante comme un instant marquant et symbolique. L'enjeu plus large de cette étude sera de faire apparaître, par le biais de cette exception qui confirme la règle, les contradictions propres aux représentations contemporaines de la sexualité, et de revenir par là sur les principes qui régissent les images sexuelles dans le cinéma contemporain nord américain. Le parcours de cette réflexion nous mènera du cœur du *mainstream* à des images plus subversives, en passant par un « entre-deux », le cinéma pour adolescents.

¹ A ce propos, voir Laura Carpenter, *Virginity Lost: An Intimate Portrait of First Sexual Experiences*, New York, NYU Press, 2005, pp. 44-56.

Au cœur du *mainstream*

Le film *Fifty Shades of Grey*, réalisé en 2015 par Sam Taylor-Johnson et adapté de la romance érotique d' E. L. James, raconte l'exploration par une jeune femme candide du continent obscur du BDSM². Cette adaptation cinématographique s'inscrit dans la catégorie du *softcore* – par opposition non seulement avec le *hard core* « non simulé et explicite³», mais aussi avec le *softcore* destiné à la vidéo⁴. Dûment édulcoré par rapport au bestseller d'origine – au grand dam de nombre de spectateurs/trices – *Fifty Shades...* constitue un exemple parfait de ce qui est, actuellement, considéré comme une représentation sexuelle acceptable à Hollywood, et des contours de la stylistique *erotica mainstream* contemporaine. En atteste le classement « R » qu'il a reçu aux Etats-Unis, qui joue, depuis le milieu des années 1990, le rôle de garantie de respectabilité des films plutôt destinés à un public adulte, par opposition au stigmate du classement NC17⁵. Ses très manifestes « *production values* » attestent de sa respectabilité, et l'inscrivent dans la lignée des représentations érotiques que Walter Kendrick⁶ a résumé par deux adjectifs : « *safe and classy* » (« rassurantes et élégantes »). Tout cadrage trop explicite y est soigneusement évité – en particulier les parties génitales des acteurs, laissées sagement hors-champ (si l'on excepte la vision fugace d'une partie du pénis de Jamie Dornan) – un comble pour l'adaptation d'un livre devenu célèbre pour s'être autorisé à employer libéralement le terme « bite », (« *cock* »), innovation audacieuse dans l'univers calibré des romances sérielles.

Le film respecte scrupuleusement les codes de représentation de la sexualité hollywoodiens contemporains, à l'exception notoire de la scène de défloration, qui va, de manière fugace mais manifeste, mettre une représentation pleinement *mainstream* en tension avec ses propres principes. La stylisation hollywoodienne contemporaine de la sexualité s'est constituée dans les années 1970 et cristallisée dans les années 1980 à travers la popularité des « thrillers érotiques » dont Adrian Lyne s'est fait une spécialité.

² Le sado-masochisme a fait son entrée dans la culture populaire au cours des années 1980, notamment par le biais des thrillers érotiques au cinéma. *Fifty Shades* rend acceptable la soumission féminine dans un contexte post-féministe en l'intégrant dans un récit d'*empowerment*, conformément à une solution narrative omniprésente dans les films des années 1980.

³ Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham, N. C., 2008, p. 229.

⁴ David Andrews, *Soft in the Middle. The Contemporary Softcore Feature in Its Contexts*, Ohio State University Press, 2006.

⁵ Voir, à ce propos, Jon Lewis, *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, NYU Press, New York, 2000, et Kevin S. Sandler *The Naked Truth, Why Hollywood doesn't make X-Rated Movies*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey et Londres, 2007.

⁶ Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Viking, 1987, p. 244, cité par David Andrews, *op. cit.*, p. 25.

Héritière du système elliptique et allusif du Code Hays combiné à la filiation moins légitime du *softcore*, elle obéit à des principes d'édulcoration du corps qui créent une très grande homogénéité stylistique. S'y déploie une esthétique du *soft focus*⁷, où transgression et nudité sont atténuées par des atmosphères vaporeuses, tandis que les perversions se réduisent à des accessoires stéréotypés – bougies, bandeaux, et autres glaçons. *L'erotica mainstream* a tendance, en outre, à postuler un accord immédiat entre les corps, la fluidité des gestes entre les partenaires transformant les ébats en subtile chorégraphie. En sont donc impitoyablement éliminés tous les temps morts – conformément à la logique profonde de la narration hollywoodienne, qui supprime les interstices pour se concentrer sur les temps forts⁸ – et toute « négociation des positions », pour reprendre l'expression de Linda Williams⁹, est éliminée d'office des scènes d'amour. Le sexuel est ainsi sublimé derrière le passionnel, le corps s'effaçant derrière sa représentation esthétisée, grâce à deux stratégies stylistiques récurrentes. D'une part, l'extrême fragmentation du montage découpe les corps, les rares plans larges étant toujours soit très brefs, soit édulcorés par des mouvements de caméra qui interdisent au regard de s'immobiliser trop longtemps. D'autre part, la construction – notamment par le biais de ce que Linda Williams a nommé « interlude musical¹⁰ » – instaure une temporalité flottante. Le rapport sexuel est ainsi toujours figuré sous la modalité du fantasme, dans un entre-deux temporel qui dissout tout ancrage dans le présent.

Les scènes d'amour de *Fifty Shades* obéissent bien à cette double logique de déréalisation, usant et abusant du montage fragmenté, de l'interlude musical, et du morcèlement des corps. La fluidité de la chorégraphie sexuelle entre les amants y est figurée par un montage haché, isolant des fragments du corps élégamment fétichisés, et ne s'autorisant les cadrages plus larges que lorsque la caméra est en mouvement. La conformité aux codes de stylisation *mainstream* s'observe jusque dans le recours à des poncifs stylistiques familiers, comme ces mouvements panoramiques faussement pudiques, se détournant des corps pour aboutir à leur reflet dans un miroir situé à proximité. On comprend le problème que pose la représentation de la première expérience sexuelle, dans la mesure où elle peut impliquer une certaine maladresse des

⁷ Sur la question du « soft focus », Voir David Andrews, *op. cit.*, p. 37.

⁸ Geoff King, *American Independent Cinema*, I.B.Tauris, 2005, pp. 59-104.

⁹ Linda Williams, *op.cit.*, p. 106.

¹⁰ *Ibid*, p. 80.

corps qui briserait leur harmonie soigneusement orchestrée. Comme nombre de films *mainstream*, *Fifty Shades* résout ce problème en plaçant face à la vierge inexpérimentée un partenaire compétent, garant de l'harmonie de l'interaction. Reste cependant un autre problème : le soin que le film apporte à figurer le moment précis de la première pénétration, au détriment du flottement temporel qui prévaut ordinairement. Si la scène reste pudique et relativement allusive, cet ancrage dans le présent constitue une transgression manifeste des codes habituels de représentations de la sexualité.

Le basculement d'une chronologie flottante à une représentation au présent s'opère d'abord par la bande-son, lorsque le « nappage musical » – ingrédient fondamental de la déréalisation – est brièvement concurrencé par des sons appartenant au *hic et nunc* de la séquence. Il ne s'agit certes pas de la « nudité sonore », telle que l'a définie Linda Williams¹¹, mais la musique flottante est concurrencée par un son au présent, le gémissement poussé par la jeune femme au moment précis où elle est pénétrée. L'ancrage dans le présent passe, ensuite, par le choix d'un cadrage en plan large, fixe, – exception à l'échelle de la séquence, et même du film. Enfin, l'inscription dans l'instant présent est soulignée par la concomitance de trois procédés de raccord, au moment où l'on passe d'un plan moyen à un plan rapproché sur le visage de la jeune femme – métonymie classique pour représenter la jouissance sans montrer les corps. La séquence combine alors raccord dans le mouvement, raccord de causalité, et raccord dans l'axe - trois raccords qui, au lieu de segmenter, insistent sur la continuité temporelle. Ces procédés sont donc à l'opposé des principes hollywoodiens qui visent la soudure visuelle et la déréalisation.

Comment expliquer cette exception, au moment de la première pénétration, et ce retour timide du corps réel? La représentation *mainstream* semble ici tendue entre une volonté de pudeur et le souci d'isoler symboliquement l'instant de défloration. Le physiologique, habituellement gommé, fait ici retour parce qu'il est porteur d'une connotation symbolique essentielle. L'écart stylistique que s'autorise le film sert à perpétuer une conception de la défloration comme seuil symbolique marquant l'accès à la féminité adulte. Il n'est pas inutile ici de rappeler les trois cadres dégagés par Laura Carpenter¹² pour appréhender la manière dont peut être perçue la perte de la virginité. Le modèle du don, majoritairement appliqué aux femmes, et qui considère la virginité comme un

¹¹ Linda Williams, *op.cit.*, pp. 102-111.

¹² Laura Carpenter, *Virginity Lost: An Intimate Portrait of First Sexual Experiences*, New York, NYU Press, 2005, pp. 44-56.

trésor que la femme peut sacrifier, à condition toutefois de s'être assurée que ce sacrifice n'était pas fait en vain. C'est de toute évidence celui qui prévaut ici, et comme on le voit, ce modèle implique de traiter avec le plus grand sérieux un événement qui fonctionne, pour la femme, comme un rituel identitaire essentiel. Le modèle de la tare, ensuite, qui, lui, est plutôt appliqué aux garçons, et considère au contraire la virginité comme un stigmate à éliminer le plus vite possible. Et enfin, le « contre-modèle » - préconisé par Laura Carpenter comme moins susceptible d'influer trop pesamment sur les sexualités individuelles en imposant une norme ou un modèle de conduite, qui considère qu'on ne peut pas assigner de moment précis à la perte de la virginité, et qu'il convient d'envisager la sexualité comme un apprentissage progressif fait de tâtonnements et d'hésitations. *Fifty Shades* reproduit de toute évidence le premier modèle, celui du don, et en cela réactive une vision à la fois normative et conservatrice de la sexualité féminine...à l'instar d'une grande majorité de représentations contemporaines, et en dépit des subversions de surface.

Pour tester la valeur générale de cette théorie, on peut à présent quitter le *mainstream* pour faire un détour par un genre où les digressions hors de la norme de représentation de la sexualité sont plus apparentes : les films dont les personnages principaux sont des adolescents, et qui, en bons récits d'apprentissage, se construisent autour de l'inexpérience, en particulier sexuelle.

Maladresse et catastrophes comiques.

Qu'elles apparaissent dans des œuvres grand public ou dans des films plus confidentiels, les représentations de la « première fois » dans les films pour adolescents sortis depuis les années 1990 tranchent avec le style fluide et déréalisant que l'on a analysé plus haut. Cette singularité stylistique est valable, *mutatis mutandis*, autant pour les films *mainstream* que pour les œuvres indépendantes. Ces films, où la maladresse et l'inexpérience, que le *mainstream* a tendance à proscrire, sont la norme, constituent donc une intéressante alternative. Cela d'autant plus que leur manière particulière de représenter la sexualité n'y est pas attribuable à un souci délibéré de transgression, à la différence des représentations volontairement transgressives qu'on trouve du côté d'un certain cinéma d'auteur, de part et d'autre de l'Atlantique. Pourtant, dans ces représentations *teen*, dont on va tâcher de dégager la singularité, la défloration vient

également perturber un certain ordonnancement de la représentation, conduisant à des agencements et réorganisations révélateurs.

C'est donc au cœur d'un certain cinéma de divertissement pour adolescents qu'a émergé, dans le courant des années 1980, une représentation de la sexualité qui prenait le contrepied des canons hollywoodiens esthétisants. Les comédies *gross out* (expression qu'on pourrait traduire par « au-dessous de la ceinture »), et plus particulièrement les *sex quests*¹³, sont majoritairement axées autour de « premières fois » maladroitement racontées de manière scabreuse, dans le but de séduire un public largement masculin et tout juste pubère. Mais ces films, comme *Losin'it* (Curtis Hanson, 1983) *Porky's* (Bob Clark, 1982) ou bien encore *Animal House* (John Landis, 1978) ne nous intéressent qu'indirectement, dans la mesure où, adoptant un point de vue très strictement masculin – pour ne pas dire misogyne – ils traitent non de défloration féminine, mais de dépucelage masculin. La sympathique muflerie des personnages s'explique par ce choix narratif genré très net. À la conception (féminine) de la virginité comme « don » s'oppose donc une vision (masculine) du pucelage comme « tare », dont il s'agit de se débarrasser le plus vite possible. Aux corps éthérés et délicats des films *mainstream* non adolescents s'oppose un corps grotesque, débordant, pouvant susciter rire, dégoût ou horreur.

Dans les années 1990, le genre va être repris et féminisé, d'une manière qui va introduire des ambivalences propres à un contexte social que l'on peut, à la suite d'ANN Douglas, qualifier de « post-féminisme consumériste¹⁴ ». En surface, un certain nombre d'ajustements réduisant la misogynie des œuvres de la décennie antérieure vise à leur permettre de séduire un public féminin, et plus largement à les rendre acceptables. En profondeur, ces ajustements servent de paravents permettant à une vision fondamentalement assez peu évolutive des rapports de genre de se maintenir, comme la représentation du moment de la défloration va le prouver. Les films produits à partir du milieu des années 1990 sont donc plus complexes et contradictoires que leurs ancêtres, comme le montre l'exemple paradigmatique d'*American Pie* (Paul Weitz et Chris Weitz, 1998). Croisant les codes de la *sex quest* à ceux de la comédie romantique, le film juxtapose nettement deux modèles : celui de la *sex quest* montrant des jeunes gens surexcités tenter par tous les moyens de se débarrasser d'une encombrante virginité ; et

¹³ Des films axés sur les tentatives acharnées, par des groupes de jeunes garçons, de perdre leur pucelage dans un laps de temps restreint.

¹⁴ Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

celui, plus romantique, montrant des jeunes filles convertir peu à peu leurs partenaires à une conception plus élevée des interactions amoureuses. La culmination de ce processus est une séquence de montage montrant, sur un mode qui n'a plus rien à voir avec les représentations scabreuses habituelles, la perte de la virginité des personnages comme un moment fondateur traité avec une gravité inédite.

Les scènes de première fois adolescentes tournées aux Etats-Unis depuis les années 1990 suivent des schémas étonnamment similaires, et dont la récurrence semble indiquer à quel point elles obéissent à des contraintes similaires et incontournables, intériorisées plus ou moins consciemment par les cinéastes. Cela, qu'il s'agisse de comédies grand public type *American Pie*, de comédies romantiques indépendantes comme *Love and Basketball* (Gina Prince-Bythewood, 2000) ou d'œuvres Indiewood, comme *The Spectacular Now* (James Ponsoldt, 2013) ou encore *White Bird in a Blizzard* (Gregg Araki, 2014). Il y a d'abord – grande différence avec les représentations destinées aux adultes – l'institutionnalisation de la maladresse, opposant à la fluidité chorégraphique une fragmentation extrême des étapes menant du surgissement du désir à sa consommation. Les personnages passent leur temps à commenter leurs gestes, à interroger leurs élans, à « négocier leurs positions », d'une manière qui évoque les représentations transgressives opérées par des cinéastes d'avant-garde des années 1970. L'acte sexuel est en permanence interrompu par d'interminables processus de négociation, de discussions, de commentaires, de contretemps, où disparaît la spontanéité du désir. La maladresse peut, occasionnellement, faire basculer les scènes du côté du grotesque (innombrables dérapages et incidents de braguette, fellations rendues cauchemardesques par le port d'appareils dentaires, etc.), d'une manière qui crée une continuité avec les comédies « au-dessous de la ceinture » de la décennie précédente. L'insistance sur la maladresse s'explique aussi par le fait qu'il s'agit de représentations de l'inexpérience sexuelle : les films traitent de corps en apprentissage, que les films se donnent peut-être pour but d'instruire et de former.

Plus profondément, cependant, ces interruptions récurrentes peuvent être comprises comme des garanties explicitant de manière répétée le consentement féminin, pour rassurer son public. Dans *Love and Basketball*, le premier élan, qui montre les deux jeunes gens tomber de concert dans l'herbe, sous l'impulsion d'un désir partagé, est brutalement interrompu lorsque la jeune fille, écartant son partenaire, se redresse d'un mouvement brusque, le laissant désarçonné. Dans *The Spectacular Now*, dans *White*

Bird..., les jeunes gens ne cessent d'interroger leurs compagnes pour s'assurer de leur consentement. Et les négociations se poursuivent une fois les ébats entamés, avec, outre la « pause préservatif » – autre rappel du souci édifiant de ces récits –, de laborieux repositionnements, souvent plaisamment soulignés par le montage. L'objectif est clair : prendre le contrepied du schéma stéréotypé de la résistance féminine opposée aux pulsions masculines et égaliser les positions masculines et féminines. Dans *American Pie*, le choix même d'un étrange cadrage de biais, mettant les deux personnages à la même hauteur dans le plan alors même que Kevin est en réalité allongé sur sa partenaire, manifeste bien cette intention affichée d'effacer toute possible asymétrie, mais aussi tout soupçon de violence. Les adolescents surexcités des années 1980 se muent – en tous cas le temps de la séquence – en hommes doux, attentifs, et surtout terrifiés par l'idée d'être à l'origine d'un rapport non consenti – concession des récits à un féminisme diffus et progressiste s'inscrivant contre la « culture du viol ». Et tant pis si le prix à payer pour ces représentations *politically correct* est un certain dégonflement de l'érotisme, par lequel, là encore, ces films rejoignent étrangement les expérimentations d'une certaine avant-garde.

Mais cette inflexion « féministe » s'accompagne aussi d'un glissement de tonalité qui manifeste au contraire la persistance d'une idéologie réactionnaire sanctuarisant la virginité féminine. Ainsi s'explique que les films aient à cœur de figurer la douleur sur le visage de leurs jeunes héroïnes - paradoxe dans des représentations qui, comme on l'a vu, tiennent à se distancier à tout prix de la mise en scène de la violence sexuelle. Cette douleur est la manifestation tangible du moment où ce seuil est franchi, et, plus symboliquement, le point de départ d'une ouverture symbolique marquant gravement l'entrée dans la féminité des jeunes filles. Comme on le voit, l'homogénéité stylistique et thématique des récits est sacrifiée à la réactivation du modèle rétrograde de la virginité comme « don », et de la défloration comme rituel de passage fondamental.

On terminera cette étude en se demandant s'il est possible d'envisager une alternative, échappant aux ambivalences du post-féminisme et pensant l'entrée dans la sexualité sur le modèle d'un passage progressif, moins normatif, et plus ouvert. La série australienne *Puberty Blues* (créée par John Edwards, Imogen Bankssortie sur Network Ten, 2012-2014) pourrait constituer une tentative de subversion des schémas récurrents examinés plus haut. Adaptée d'un roman de Kathy Lette and Gabrielle Carey, dénonciation du

machisme régnant dans la culture surf australienne des années 1960, la série montre les deux héroïnes perdre leur virginité avec des garçons un peu plus âgés qu'elles. Une scène particulièrement efficace de la première saison montre la calamiteuse première expérience sexuelle de la jeune Debbie, qui tente de perdre sa virginité à l'arrière d'une camionnette crasseuse en compagnie d'un fort peu chevaleresque partenaire. Le caractère profondément transgressif de ce passage ne tient pas, contrairement à ce qui se produit chez Larry Clark par exemple, à la nudité, ou à l'explicite de la représentation. Le corps de la jeune fille reste entièrement masqué, et c'est le jeune homme seulement qui présente – filmé d'une manière assurément moins glamour que dans *Fifty Shades* – son postérieur dénudé à la caméra. L'absence presque totale de vision et d'exhibition du corps vient d'emblée court-circuiter toute possible érotisation du spectacle. Si la scène est brutalement transgressive, choquante même, pour un spectateur habitué aux schémas décrits plus haut, cela tient à la brutalité du jeune homme, qui offre un contraste saisissant avec les gentlemen des *teen movies* américains. Sa brutalité est accentuée par un naturalisme sordide qui n'épargne aucun détail, pas même le tube de vaseline périmé généreusement offert par le garçon pour faciliter le processus. La souffrance physique de la jeune fille est montrée directement, à travers un plan troublant montrant, à l'envers, le visage déformé de la jeune héroïne.

Et c'est en cela, précisément, que réside la dimension progressiste de la séquence, qui parvient à subvertir la vision symbolique et sanctuarisée de la virginité que les films étudiés plus haut perpétuent implicitement. En refusant de sublimer le physiologique dans une logique symbolique du seuil franchi – puisque le blocage de la jeune fille interdit, *de facto*, la pénétration – le film sape toute notion de rite de passage. En outre le personnage masculin est traité avec distance, la séquence comportant une dimension grotesque, notamment par la manière dont elle filme à la fois son comportement et son corps, qui empêche la séquence de basculer dans le drame, et nous donne, aux côtés de la protagoniste, la possibilité de maintenir une distance ironique salvatrice. Là où les récits hollywoodiens contemporains dissimulent leur rhétorique conservatrice derrière des récits *d'empowerment* au féminin, *Puberty Blues* représente les rapports de force à l'intérieur de la fiction pour dépasser la pesante symbolique de la défloration.

Il faudrait encore une phrase ou deux de bilan général sur l'article afin d'étoffer la conclusion qui, en l'état, est aussi brutale que le héros de *Puberty Blues* ;)

Adrienne Boutang

Bibliographie (par ordre alphabétique) :

- David Andrews, *Soft in the Middle. The Contemporary Softcore Feature in Its Contexts*, Ohio State University Press, 2006.
- Laura Carpenter, *Virginity Lost: An Intimate Portrait of First Sexual Experiences*, New York, NYU Press, 2005.
- Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Viking, 1987
- Geoff King, *American Independent Cinema*, I.B.Tauris, 2005.
- Jon Lewis, *Hollywood v. Hard Core : How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*, NYU Press, New York, 2000.
- Kevin S. Sandler, *The Naked Truth, Why Hollywood doesn't make X-Rated Movies*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey et Londres, 2007.
- Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham, N. C., 2008.

Filmographie (chronologique)

- John Landis, *Animal House National Lampoon*, © Universal Pictures, 1978.
- Bob Clark, *Porky's*, © Melvin Simon Productions, 1982.
- Curtis Hanson, *Losin'it*, © Tiberius Film Productions, 1983.
- Chris Weitz et Paul Weitz, *American Pie*, © Universal Pictures, 1998.
- Gina Prince-Bythewood, *Love and Basketball*, © 40 Acres & A Mule Filmworks, 2000.
- James Ponsoldt, *The Spectacular Now*, © Andrew Lauren Productions, 2013.
- John Edwards, Imogen Banks, *Puberty Blues*, Network Ten, 2012- 2014.
- Gregg Araki, *White Bird in a Blizzard*, © Desperate Pictures, 2014.
- Sam Taylor-Johnson, *Fifty Shades of Grey*, © Focus Features, 2015.

L'article se propose d'examiner, sous une forme synthétique, la manière dont les récits grand public pour adolescents, en particulier aux Etats-Unis, traitent de la perte de la virginité. Son hypothèse de base est que la défloration, entendue comme passage symbolique empreint d'une certaine gravité, est l'apanage des personnages de jeunes filles, et l'enjeu ici est d'examiner les conséquences de cette vision de la sexualité chez les adolescents, et de dégager les grands archétypes produits par cette vision des choses. Puis, dans une perspective diachronique, on tentera d'examiner la manière dont, paradoxalement à travers le genre initialement très masculin de la *sex quest*, s'est construite peu à peu une égalisation des rôles, par laquelle se reflète au cœur même de la mise en scène et des récits la nécessité du consentement mutuel.

Mots clés

Défloration, dépucelement, *sex quest*, virginité, adolescence.