



HAL
open science

Pornophonie

Laura Zylberyng

► **To cite this version:**

| Laura Zylberyng. Pornophonie. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01566919

HAL Id: dumas-01566919

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01566919>

Submitted on 21 Jul 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2
UFR Art, Lettres, Communication
Master Recherche Art et Technologies Numériques
Année universitaire 2016-2017

PORNOPHONIE

Par Laura Zylberyng
Directeur de recherche : Karim Charredib



Sommaire

Introduction	p. 4
I – Pornophonies	p. 11
1 – <i>Emily</i> , manipulation du son pornographique	p. 11
a/ « <i>I am twenty</i> »	p. 11
b/ <i>Faster Harder</i>	p. 13
2 – La matière sonore pornographique	p. 18
a/ Les films <i>hard core</i> et <i>gonzo</i>	p. 18
b/ Voir la jouissance féminine	p. 20
c/ La pornographie musicale	p. 22
d/ Musique pornophonique	p. 25
3 – Vocalité pornophonique	p. 30
a/ Vocalité et langage pornographique	p. 30
b/ L’anti point de cri	p. 36
II – <i>Speaking Sex</i>	p. 41
1 – Discours de sexualité	p. 41
a/ Porn studies	p. 41
b/ « Mise en discours du sexe »	p. 43
c/ Dispositifs contemporains de sexualité	p. 47
2 – Faire parler les corps	p. 51
a/ « <i>Frenzy of the visible</i> »	p. 51
b/ « <i>Men act, women appear</i> »	p. 55
c/ À Poil, encore	p. 58
3 – Sons de femmes, regards d’hommes	p. 62
a/ Lire avec son utérus	p. 62
b/ Mise en scène de la vérité	p. 66
III – Hard, soft & performance	p. 75
1 – <i>Hardware</i> : la femme et les machines	p. 75
a/ Musicalité du <i>sextoy</i>	p. 75
b/ Technologie, imaginaire et sexualité féminine : le <i>cyborg</i>	p. 81

2 – <i>Software</i> : femmes pornographes, femmes pornophones	p. 89
a/ Parole et travail sexuel	p. 89
b/ Post-pornographie	p. 92
3 – <i>Operating</i> : pornophonie en performance	p. 96
a/ <i>Emily Show</i>	p. 96
b/ Pornoparole et mise en scène	p. 98
c/ Performance cyborg	p. 102
Conclusion	p. 104
Plan détaillé	p. 106
Table des illustrations	p. 108
Tables des annexes	p. 110
Bibliographie.....	p. 112

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier Karim Charredib, pour son aide, son enthousiasme, son absence de préjugés (mon sujet en avait bien besoin) et sa lucidité. Ça a été un réel plaisir de travailler avec lui pour cette recherche.

Je remercie également l'ensemble des étudiants de la promotion ATN 2014-2016, qui par sa diversité et son précieux esprit de camaraderie a contribué à enrichir mes horizons.

Je voudrais dédier ce mémoire à tous les artistes avec qui j'ai collaboré au cours des deux dernières années : Claire Grosbois, Lis Peronti, Gabriel Ahumada, Baptiste Labarbe, Tristan Philippon ; ainsi qu'à ceux qui ont apporté un regard amical et critique sur mon travail, ou avec qui j'ai eu des échanges instructifs et enrichissants: Anna Mermet, Diane Grenier, Myriam Merhez, Leslie Touchard, Leo Ahumada, Hélias Vaslin, Javier Dominguez, Camille Vercruysse, Adrien Ordonneau, Carolina Cascajares, Charly Graviassy.

Merci enfin à mes parents, qui m'ont encore une fois soutenue inconditionnellement, leur foi en mes projets me donne la persévérance nécessaire à leur réalisation.

Introduction

Pratique sonore numérique

Ce mémoire de recherche a pour titre un néologisme qui trouve son origine dans ma pratique artistique, que je définis comme sonore et multimédia.

Le son est mon médium de prédilection depuis 2013, et au cours des années j'ai été confronté à plusieurs types d'approches de la création sonore. Les questions récurrentes qui sont amenées à se formuler lorsqu'on travaille avec un tel médium sont liées à la production du son, à la composition, à la présence du son dans l'espace, sa cohabitation avec le corps et les agissements du spectateur, et plus précisément aux différents types de technologies que l'on peut utiliser pour mettre en forme l'œuvre sonore. J'ai travaillé sur différents types de dispositifs qui suscitent l'intervention du spectateur sur le son lui-même, en cherchant à éviter les dispositifs interactifs, dans lesquels le spectateur n'a qu'un choix d'actions limité, pour privilégier la participation et l'expérimentation. Cela a donné lieu à des installations et à des dispositifs ludiques ou créatifs, où un apport extérieur vient perturber et enrichir des propositions artistiques que je formule.

L'art sonore est un art de l'instantané, et le son est un phénomène par nature perturbant et perturbable. L'œuvre sonore est un terrain propice à l'expérimentation artistique et relationnelle. J'ai donc privilégié dans ma pratique des protocoles de détournement et d'expérimentation, ainsi que des processus de perturbation de matériaux sonores ou de situations.

Au cours de mes expériences sonores, j'ai observé que la nature d'une technologie, le fait qu'elle soit numérique ou analogique par exemple, détermine assez fermement l'esthétique sonore d'une œuvre, ainsi que le type de rapports qui s'établissent entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Les technologies numériques donnent la possibilité mathématique, et donc infinie, d'inventer et de réinventer des situations, des fonctions et des usages. Cette apparente liberté donne souvent lieu à des recherches d'expériences ludiques où les faits et gestes du spectateur sont mesurés pour faire fonctionner un dispositif. L'œuvre numérique interactive, qu'elle soit uniquement sonore ou non, a souvent l'air de fonctionner toute seule, comme par magie. Mais cette apparente magie révèle sa mentalité laborieuse et son langage exigeant lorsqu'on passe de l'autre côté, celui de l'élaboration et de la maintenance. La position de l'artiste devient nécessairement celle d'un technicien, comme c'est le cas de tout artiste non-conceptuel, mais avec cette nuance que la maîtrise des technologies numériques n'est pas anodine, du fait des

enjeux légaux, éthiques et politiques qui lui sont liés. L'avènement de « l'ère du numérique » a soulevé d'innombrables questions, dont les questions de la démocratisation de la connaissance, des enjeux de pouvoir liés au contrôle des données, de la perversité marchande du capitalisme post-industriel (notamment avec l'obsolescence programmée appliquée au *software* comme au *hardware*, qui pousse à l'irresponsabilité écologique). Le fait d'utiliser un capteur à l'insu du spectateur, même avec un motif cohérent par rapport à l'œuvre, renvoie nécessairement à des questions plus globales, qui demandent, selon moi, à se positionner en tant qu'artiste, avec un recul sur les moyens que l'on emploie. Pour cette raison, j'ai toujours travaillé *avec* différentes technologies, numériques et analogiques, mais aussi *sur* ces technologies. Utiliser un outil comme le matériau même de la création, et pas seulement comme un média ou une interface, est un des aspects centraux de ma pratique. Il s'agit, à travers cette démarche d'amener la voix des machines à se manifester.

Vers la pornographie

Au cours de mes années d'études au sein du master Art et technologies numériques, j'ai pu me consacrer à la thématique de la pornographie, qui était présente depuis longtemps dans mes expérimentations plastiques. Mais ce thème m'avait toujours posé problème à un niveau théorique, qui restait creux, en apparence informulable. En effet, le choix d'utiliser du matériel pornographique comme base à la création est perçu a priori comme injustifiable, comme si ce choix était forcément gratuit, et le matériel dénué de tout intérêt plastique. Mais cet a priori qui plane de façon culturelle sur l'art pornographique m'a au contraire motivée à l'utiliser comme l'argument même de mon choix : si le prétexte est gratuit, agissons gratuitement, et revendiquons la gratuité comme stratégie.

Après avoir réalisé une série de collages selon ce parti-pris¹, j'ai observé que si le prétexte et la production peuvent assumer la gratuité, il se passe une toute autre chose au niveau de la réception. J'avais eu la sensation d'avoir lancé un caillou sans raisons, puis de m'apercevoir avec étonnement qu'il avait fait des ricochets. Les personnes qui voyaient mes collages me posaient beaucoup de questions, même si je leur disais que c'était juste pour rire. Cela m'a donc poussée à reconsidérer ma démarche, et à prendre connaissance de ce qui se faisait en la matière dans le monde de l'art contemporain. J'ai donc mené une enquête, et j'ai observé que la pornographie est présente de façon très sérieuse dans les galeries et les musées. Il s'agit le

¹ Annexe [A] [01].

plus souvent de réemplois d'images ou de vidéos trouvées sur le net (Pavel Cazenove [fig. 1], Vik Muniz [fig. 2]), ou de théâtralisations (Édouard Levé [fig. 3], Chitka [fig. 4]). Dans les deux cas, l'explicite de la pornographie est transformé en implicite : les images sont floutées, décomposées, texturées, multipliées, les corps sont couverts, les sexes sont métaphoriques, l'acte sexuel est symbolique. Il ressort de ce constat l'hypothèse simpliste que la pornographie n'est en fait pas compatible avec les arts plastiques ; ce qui la définit comme telle est supprimé par les artistes eux-mêmes. En diffusant mes collages sur internet, j'ai constaté que ceux qui comportent une image de pénétration avaient été retirés : j'avais empiriquement trouvé le degré zéro de la pornographie, ce que les moins de 18 ans ne doivent pas voir. Les œuvres contemporaines qui se basent sur la pornographie ne parleraient donc pas de la pornographie elle-même, mais plutôt d'une perception de celle-ci. Elles essaieraient de montrer une façon de voir à *travers* la pornographie, mais sans voir la pornographie elle-même. En regard de ceci, mes collages me paraissent effectivement relever d'un premier degré tout à fait gratuit.

Pornographie sonore numérique

J'ai par la suite eu la volonté de transposer mon travail de collage dans des œuvres sonores. Mes collages avaient pour but de former des monstres humains, des créatures naturellement obscènes qui auraient été assignées porno à la naissance. Je me suis donc intéressée au son de la pornographie, en cherchant ce qui fait pornographie. J'ai assez vite trouvé ce facteur essentiel dans la voix des acteurs des vidéos *hard core* des années 2000, qui sont diffusées gratuitement sur le Net. Ce qui a motivé le choix de m'attacher à ce type de productions est le fait qu'elles sont sans doublage et sans autre effet que le montage, la voix y est présente avec une netteté propice à la modification sonore.

J'ai donc entrepris un travail de traitement des sons issus des bandes-son des vidéos *hard core*, avec la volonté de ne pas fuir ce qui fait pornographie, en vue d'aboutir à des résultats présentables (sans pénétration), mais au contraire d'adopter la démarche d'aller chercher au plus près de la matière sonore des indices pour élaborer des protocoles de manipulation. J'ai voulu établir un travail de modification qui soit cohérent par rapport au matériau de base.

Les outils utilisés pour ce travail sont informatiques. La conséquence en est que dans ma démarche d'aller au plus près, un peu dans une dynamique de gros plan cinématographique (si caractéristique du langage pornographique), je me suis heurtée à la matière numérique elle-même. Mon travail a eu pour effet de fusionner le signifiant pornographique avec la

matérialité du numérique, rendue perceptible par le son. J'ai pour ceci mené un travail *sur* la matière sonore numérique, avec des opérations simples, et des opérations anormales, qui amènent les logiciels à accoucher d'une matière sonore numérique brute².

En travaillant sur les sons de la pornographie, le besoin m'est venu de les identifier comme *pornophoniques*. « Porno » à cause de leur provenance, et « phonie » à cause de leur existence exclusivement sonore. Ce caractère exclusif justifie que j'emploie ce terme pour désigner mes créations sonores, par contre je ne l'appliquerais pas à la bande-son d'une vidéo pornographique si elle n'a pas été concrètement séparée de l'image. En revanche, s'il s'agit d'un doubleur ou d'une doubleuse de film pornographique, d'un travailleur ou d'une travailleuse du sexe qui répond au téléphone rose, ou d'Ilona Staller³ qui roucoule au micro de Radio Luna, ces gens-là sont à mon sens des artistes de la *pornophonie*.

Comment penser la pornophonie ?

Au-delà de l'aspect technique, que j'aurais l'occasion de développer par la suite, ce travail de base m'a tout de suite renvoyée à ce qui serait spécifique au son, et pose la question du statut du sonore dans l'œuvre pornographique visuelle. La bande-son des films pornographiques est-elle interdite aux moins de 18 ans ? Peut-on entendre une pénétration ? Le son sexuel, même modifié, est-il toujours excitant ? Est-il un langage à part entière ? Pourquoi le son de la pornographie est-il moins populaire que les images chez les artistes ? Les acteurs bénéficient-ils d'une formation pour leurs performances vocales ? Font-ils des vocalises ? Y a-t-il des codes pour l'interprétation du plaisir ? Cette avalanche de questions diverses, qui ne finit jamais de s'agrandir, m'a amenée à deux choses.

Premièrement, tout en esquissant un début d'enquête, j'ai été amenée à constater le fait qu'il n'existe pas d'études spécifiquement dédiées au potentiel sonore de la pornographie et à ses utilisations dans l'art. La pornographie est omniprésente, et elle est en évolution constante. Les sciences humaines doivent constamment se mettre à jour sur les enjeux qui apparaissent au fil des années. Elle constitue un champ prolifique, dont se dégage des problématiques graves : trafic humain, pédophilie, piratage informatique, réification des personnes, images de violence, viol, etc. L'esthétique et les études en arts plastiques constituent une part minoritaire des études académiques sur la pornographie, et elles privilégient l'analyse des images.

² Le mp3 est un format qui permet de se faire une idée de ce à quoi ressemble le son numérique. Les données manquantes altèrent la texture du son originel d'une façon caractéristique, qui rappelle les images de mauvaise qualité où l'on perçoit aisément les pixels qui la composent.

³ Annexe [B] [01].

Puisque je me situe dans le champ du sonore, je n'ai donc pas trouvé de pistes d'analyse qui me permettent de penser mon objet, la *pornophonie*, dans l'unique champ des arts plastiques. Deuxièmement, j'ai été amenée à devoir trouver des champs d'études où le son constitue un sujet au même titre que la pornographie. J'ai donc trouvé des points d'appui dans les études cinématographiques, musicologiques et linguistiques. Ces champs me permettent d'avoir une approche de mon matériel de base (avec le cinéma, la bande-son des vidéos que je manipule), des effets de mes manipulations (la perception sonore avec la musique), ainsi que des éléments signifiants que je manipule (le langage articulé et inarticulé qui constitue les productions vocales que j'utilise, avec la linguistique). Sur la base de ces trois points de départ à l'analyse, j'ai pu constituer une approche pluridisciplinaire qui me permet de penser mon objet. Toutefois, il m'a été nécessaire d'avoir recours à des analyses qui se consacrent au visuel, afin de mettre en évidence la prégnance des enjeux constitués dans ce domaine, dans le champ du sonore, lorsqu'il s'agit du corps, de son sexe, de sa sexualité, et de la manière de les représenter.

Enjeu

En marge du fait que la pensée de mon objet, la *pornophonie*, est à inventer, ce qui constitue un prétexte général à la présente analyse, la question plus précise du détournement constitue un enjeu problématisant pour ce travail. Le fait que j'opère systématiquement des détournements par des moyens informatiques pose la nécessité d'interroger les conséquences de mes actes par rapport à mon objet originel. Mon principal problème est donc de me donner les moyens théoriques pour pouvoir juger de la pertinence et de l'impact de mon travail plastique, au regard des enjeux globaux, que soulèvent la diffusion de matériel pornographique et l'utilisation des technologies numériques. Le détournement et le *hacking* sont d'ailleurs des moyens largement utilisés par les artistes multimédia comme des stratégies formelles et conceptuelles, qui leur permettent d'agir et de se positionner politiquement.

Si toute personne n'est pas forcément concernée par la pornographie, toute personne est concernée par le sexe et la sexualité. La pornographie a le pouvoir de nous renvoyer à nos constructions et nos représentations sexuelles, à notre identité, à ce que les institutions et les structures sociales en font, et à la façon dont nous vivons avec ces mécanismes. Il s'agit d'un domaine où les frontières entre réalité et fiction, entre imaginaire et expérience, sont fragiles. Si j'utilise la pornographie, je me dois d'éclaircir mes positions sur ces questions en inscrivant

ma pratique dans un ensemble complexe de constructions culturelles et scientifiques, concrètes et imaginaires.

En définissant la *pornophonie* comme un processus de détournement sonore de la pornographie, je pourrais formuler ainsi ma question de fond : quelles sont les constructions réelles et fictionnelles dans lesquelles la *pornophonie* s'inscrit, et quelles sont ses possibilités d'action artistique et politique au sein de ces constructions ?

Développement

Ainsi, le cheminement de l'analyse développée dans ce mémoire se compose dans un premier temps d'allées et venues entre les champs de la musique (Luc Ferrari, Merzbow), du cinéma (Linda Williams, Michel Chion) et de la linguistique (Marie-Anne Paveau, François Perea), afin de cerner et de définir mes expériences sonores avec la bande-son des vidéos pornographiques. Concrètement, après une présentation plus précise de deux travaux sonores qui serviront d'amorces, je convoquerai des œuvres musicales et cinématographiques qui m'aideront à situer mes créations sur le plan artistique. Cela me conduira à considérer la composante principale de la *pornophonie*, c'est-à-dire la voix. Les principales pistes structurantes seront trouvées dans l'analyse de la pornographie *hard core* hétérosexuelle, diffusée massivement sur le Net, qui me sert de matériau.

En prenant acte de plusieurs pistes formulées avec ces approches, je ferais appel à la philosophie (Michel Foucault, John Berger, Paul B. Preciado), et au champ spécifique des *porn studies*, afin d'apporter un cadre de réflexion. Je clôturerai l'exposé des enjeux historiques, artistiques et philosophiques qui entourent la représentation de la sexualité avec une analyse d'œuvre, *Hysterical Literature* de Clayton Cubitt, qui cristallise plusieurs problèmes déjà formulés, tout en apportant des ambiguïtés qui nuanceront mes arguments.

Suite à cela, je reviendrais à l'aspect sonore et technologique, en m'intéressant aux possibilités de réappropriation des outils et des discours par les artistes. Je m'intéresserais à la figure du *cyborg* comme agent de remise en question des structures de pensée binaire, à l'évolution de ma pratique sonore vers la performance assistée par les outils numériques, ainsi qu'à ses possibles liens avec la post-pornographie. Il s'agira de préciser mon champ d'action et le terrain artistique et politique dans lequel je me situe, et où les enjeux que j'ai formulé au fil de mon analyse sont activement intégrés et mis en jeu.

J'ai voulu apporter à ce mémoire une dimension qui me paraît importante. Il s'agit d'intégrer à mes références artistiques, des œuvres, des artistes et des groupes qui sont de ma génération, et de les mettre au même niveau que des figures contemporaines qui sont bien établies dans le monde de l'art contemporain. Je voudrais ainsi montrer que ma pratique artistique n'est pas isolée, qu'il ne me suffit pas de la lier scolairement à des références qui me dépassent, mais qu'elle est cohérente par rapport à une histoire et à un milieu artistique particulier. Les rapports humains directs qui constituent mon expérience du réseau artistique sont à prendre en compte, car ils nourrissent ma pratique au même titre que la perception d'œuvres internationales, ou d'artistes qui évoluent sur d'autres plans, socialement et économiquement parlant.

I – Pornophonies.

1 – *Emily*.

J'ai réuni sous le nom de *Emily* un ensemble de pièces sonores réalisées de 2012 à aujourd'hui, dont la base sonore provient d'une séquence d'un film⁴ de Lex Drill avec l'actrice canadienne Emily Davinci. Cette *pornostar* a exercé le métier d'actrice entre 2004 et 2007, et s'était fait remarquer par ses cheveux roux mais courts, ainsi que pour son énergie, sa fraîcheur et son apparente inépuisable « faim » de sexe⁵.

Le prénom Emily est un pseudonyme d'actrice, et comme je l'expliquerai dans un prochain chapitre, les actrices pornographiques n'ont qu'un seul personnage pour l'ensemble des films dans lesquels elles apparaissent. Il m'a semblé pertinent que ma série de pièces sonores porte ce même nom, car il se réfère à une construction fictionnelle préexistante. Dans mon travail, il s'agit néanmoins de développer cette construction par l'imaginaire, et de faire d'Emily plus un concept qu'une actrice, une idée de personnage par lequel la pornographie exprime son essence.

Les pièces de cette série consistent en des manipulations du son d'une même vidéo, chacune suivant un protocole différent. Ma démarche est de transformer l'aspect sonore de la pornographie pour aboutir à une *pornologie* : les sons premièrement dédiés à une fonction *graphique*, c'est-à-dire de signifier, sont transformés par manipulation numérique pour dépasser leur « fonction élémentaire⁶ » descriptive et documentaire, pour les amener à investir un champ plus large de signification.

al « *I am twenty* ».

Le premier travail sonore pour lequel j'ai utilisé le son d'un film pornographique est « *I am twenty* »⁷, réalisé en 2012. Je travaillais alors sur une série de pièces sonores numériques présentées sur cassettes audio, qui consistaient en des ralentissements de sons de cassettes

⁴ Le DVD que je possède comportant le film est devenu illisible, à cause de cela je n'ai pas pu retrouver la référence exacte de la compilation de séquences qui constituent ce qu'on peut appeler un film. Je n'en ai pas retrouvé la trace dans les bases de données cinématographiques, mais la séquence sur laquelle je travaille est en accès gratuit sur une plate-forme de streaming pour laquelle je ne ferais pas de publicité pour des raisons éthiques.

⁵ < http://www.emilydavincixxx.com/emily_davinci_bio.asp >. Consulté le 20/04/2017.

⁶ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p.18.

⁷ Annexe [A] [02].

d'apprentissage de langues étrangères, à l'esthétique *glitch*. J'ai appliqué la même manipulation informatique à la pornographie pour établir un parallèle entre les voix des langues étrangères et la voix de l'actrice pornographique. Mon postulat de base était que si la musicalité des langues étant mises en évidence par le procédé que j'appliquais, j'allais aussi pouvoir mettre en évidence la potentielle musicalité de la voix des acteurs pornos.

À l'époque, j'utilisais un ordinateur en voie d'obsolescence, un PowerBook G4 de Apple. Il commençait à montrer des signes de fin de vie, et je ne pouvais pas faire certaines opérations dans le logiciel Audacity (logiciel d'édition de son) sans que l'application ne « quitte inopinément ». Cet état de choses m'a conduit à découvrir le *glitch*, sans l'avoir cherché. Je voulais ralentir le tempo de la piste sonore (ce qui est différent de ralentir la vitesse), mais je ne pouvais pas appliquer un grand pourcentage de ralentissement (au-delà de 20%), sans faire planter le logiciel. J'ai donc utilisé l'astuce suivante : j'opérais des ralentissements de 1, 2 ou 3% en répétant l'opération jusqu'à ce que le ralentissement me paraisse suffisant (au moins une quarantaine de fois). En écoutant le résultat, j'ai constaté que des sons parasites étaient nés. Ils présentent une sorte de texture à l'aspect purement numérique, alors que la voix semblait avoir été passée par un correcteur de hauteur de type Auto-Tune, un effet de mise à niveau de fréquences largement, puis outrageusement utilisé dans l'industrie de la *pop-music* commerciale. Toutefois, l'effet que j'ai obtenu par une manipulation anormale n'a pas eu pour conséquence de faire chanter juste les voix enregistrées. Le résultat obtenu est une sorte de saccade qui fait ressortir les différentes notes présentes dans la voix parlée.

Il y a dans cette opération un paradoxe : en utilisant de manière non-conventionnelle les fonctions du logiciel, j'ai obtenu un dysfonctionnement apparent, une texture sonore inattendue mais inhérente au support numérique. Cela s'est accompagné d'un effet qui rappelle l'Auto-Tune, une manipulation qui vise à corriger et réparer, à palier à la déficience humaine par l'informatique. En endommageant le son, je l'ai finalement rapproché de quelque chose qui représente une idée de la machine parfaite et performante, qui volerait au secours de la déficience humaine pour leur injecter une idée de perfection. Mais les productions humaines ne peuvent être parfaites qu'au prix de l'acquisition d'une maîtrise (que ne possèdent pas la plupart des chanteurs de pop commerciale, à en croire l'abondante utilisation de l'Auto-Tune, dont les exemples les plus connus sont Cher et Britney Spears⁸).

⁸ Sur ce sujet, voir l'article de Valérie Lehoux, « Auto-Tune, le logiciel qui transforme les casseroles en voix de cristal », *Telerama*, 15/08/2013. En ligne. Disponible sur < <http://www.telerama.fr/musique/auto-tune-le-logiciel-qui-transforme-les-casseroles-en-voix-de-cristal,100849.php> >. Consulté le 12/03/2017.

Que reste-t-il du potentiel *sexy* d'une voix pornographique ralentie et *glitchée* ?

Si la fusion entre la voix sexuelle et la machine rappelle les fantasmes d'humanoïdes et *cyborgs* féminins présents dans la culture occidentale, et nous donne par là une idée de ce que serait cette voix robotique si le masque de l'illusion anthropomorphique tombait (si l'on voyait ses circuits et ses puces plutôt que ses formes galbées), le ralentissement du rythme de l'acte sexuel lui fait perdre son efficacité suggestive car il contraste avec l'intensité de la voix qui suggère une action frénétique. « *I am twenty* » serait la voix d'un *cyborg* au bord de la panne, qui remplit sa fonction par automatisme, sans se rendre compte de son obsolescence.

Ce premier travail a débouché sur une volonté de puiser les éléments de mon protocole de manipulation au sein de l'objet pornographique pour expérimenter la manipulation sonore numérique d'une façon plus pertinente dans son rapport à l'objet manipulé.

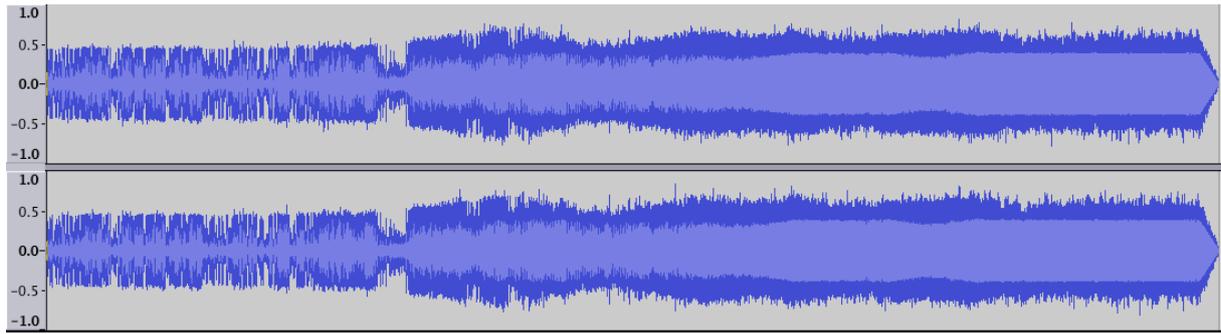
b/ *Faster Harder*.

Entre autres expérimentations informatiques sur le son pornographique, une des pièces a consisté en l'application au premier degré d'indications puisées dans le langage pornographique. Dans la vidéo de Lex Drill, l'actrice a un répertoire langagier principalement composé d'injonctions, qui sont destinées à guider l'action de son partenaire, toujours dans une logique de « toujours plus » : « *more (...), fuck it as much as you want, (...) don't stop, (...) fuck me harder, (...) deeper* », etc. Parmi ces injonctions, *faster* (plus vite) et *harder* (plus fort), m'ont semblé être applicables en tant que directives musicales. Avec « *I am twenty* », la musicalité potentielle du son pornographique était mise en valeur par des moyens de transformation numériques. Avec *Faster Harder*⁹, j'ai transposé des énoncés dans un protocole de manipulation, pour que la musicalité se forme à partir du langage même de la pornographie.

Pour réaliser cette pièce, j'ai opéré une accélération de tempo et une saturation en crescendo. J'ai modifié 4 extraits de la bande son, en respectant la temporalité de la vidéo. L'extrait du début est peu saturé, et plus on avance dans le temps, plus il y a saturation. Il y a une progression par plateau qui vient du fait que j'ai travaillé sur les extraits séparément, et je les ai ensuite assemblés avec des transitions en fondu enchaîné.

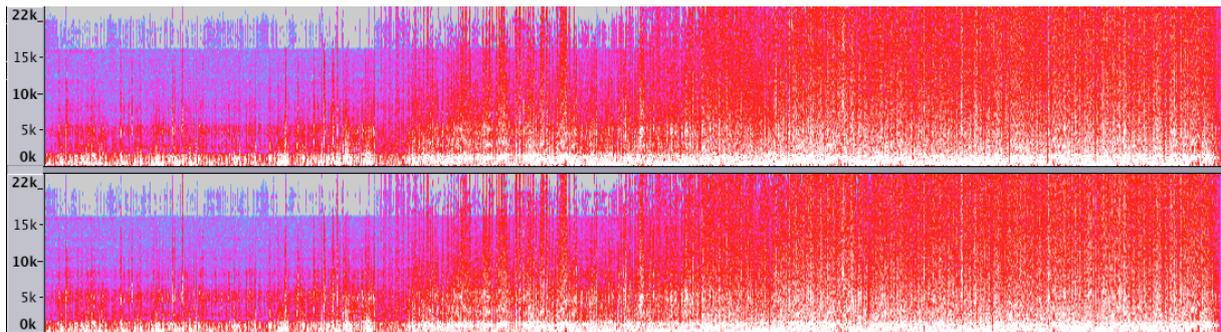
⁹ Annexe [A] [02].

Voici une représentation de l'onde sonore de *Faster Harder* mesuré en décibels :



Nous voyons qu'au début la saturation est déjà assez conséquente car l'onde a déjà un aspect aplati en haut et en bas. Plus on progresse, plus l'onde a une forme homogène. Une saturation totale pousserait l'onde à remplir tout l'espace du cadre et serait absolument plate sur ses bords, mais par souci de rendre possible l'écoute au casque, j'ai réduit le volume et utilisé la saturation (entièrement réalisée avec le logiciel, sans passer par d'autres machines prévues à cet effet comme une pédale à effet ou autre) avec une visée esthétique.

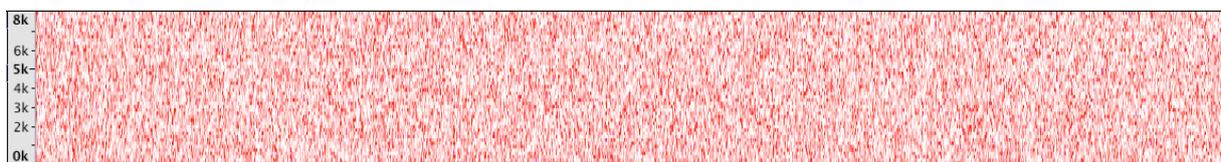
Voici un spectrogramme fréquentiel de la même piste (en hertz) :



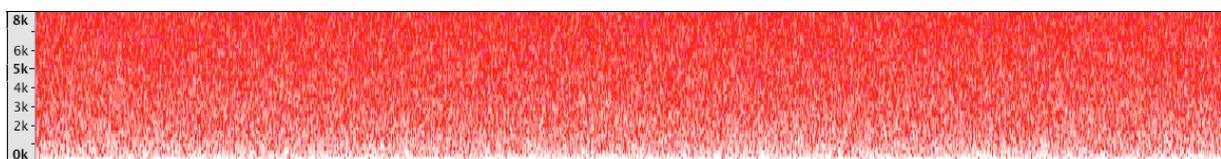
Ici nous pouvons distinguer la part du bruit présent dans la piste. A partir du milieu de la piste, le spectre devient plus homogène, la variété de sons se réduit, le bruit devient peu à peu majoritaire.

On distingue plusieurs types de bruits selon la densité de leur spectre, qui sont nommés avec des couleurs par analogie avec le spectre coloré. Les plus utilisés sont :

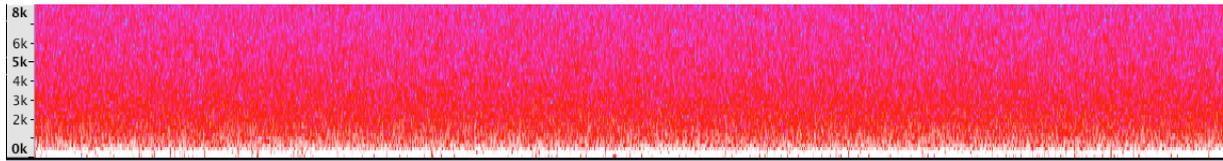
- le bruit blanc :



- le bruit rose :



- le bruit rouge, dit brownien :



Nous pouvons voir que le type de bruit né de la saturation est plus semblable au bruit rose.

En opérant une simple saturation sur un enregistrement fidèle aux sons de la réalité (à la base, aucun effet n'y est appliqué), j'en suis arrivée à une musicalité rappelant les saturations extrêmes utilisées dans la musique *noise*. Ce genre musical *underground* mêle les influences de musiques atypiques libérées des structures musicales traditionnelles comme le bruitisme, le *grind core* ou le *free jazz*. Elle est produite par le biais d'instruments électroniques, acoustiques ou numériques. La *noise* la plus extrême ne présente pas le moindre indice de mélodie, et submerge l'auditeur dans un environnement de bruit pur aux variations subtiles de textures, de sonorités ou de timbres.

Noise, uneasy listening

En aboutissant à une sonorité *noise*, je me suis demandée quelle pertinence il pourrait y avoir en fusionnant le son pornographique et l'esthétique de la musique extrême, notamment la musique *noise*.

Ce lien a été établi et exploité par Merzbow¹⁰, le projet musical de Masami Akita, musicien Japonais né en 1956. Il a pratiqué la peinture à l'huile, la vidéo, le collage pornographique, le *free jazz*, et la *noise* depuis 1979. Il est surtout reconnu pour ses albums sortis depuis les années 90, qui sont une référence importante dans le monde de la musique *noise*.

Akita manifeste pour la pornographie un intérêt d'amateur, d'historien et de créateur. Il possède une riche collection de matériel pornographique japonais d'avant et d'après-guerre, s'intéresse particulièrement aux pratiques SM, au *bondage*, et à des spécificités japonaise comme les *seppuku videos*¹¹, des vidéos à mi-chemin entre le *snuff movie* et les pratiques SM où des acteurs simulent un suicide par *seppuku* ou *harakiri*. Plusieurs allusions à la pornographie sont visibles à l'approche de sa discographie, notamment avec les albums *Music for Bondage Performances* (1991 et 1996), *Venereology* (1994). Le projet *Pornoise/1kg*, une première fois édité en 1984, associe *mail art*, collages pornographiques et musique *noise* éditée sur cassettes. L'idée était de mettre en circulation son travail de la même manière que

¹⁰ Annexe [B] [02].

¹¹ Voir le documentaire d'Ian Kerkhof *Beyond Ultra-Violence*, 1998. Disponible sur < <https://www.youtube.com/watch?v=NKrTPKYsq3o> >. Consulté le 18/03/2017.

circulait la pornographie clandestine, de façon inter-personnelle et secrète. Il instaure ainsi une cohabitation entre musique noise et pornographie, qui auront de ce fait le même mode de distribution, de monstration, de mise en mouvement. Il intègre ces deux éléments à un même monde.

Akita résume ainsi l'analogie entre *noise* et pornographie : la *noise* est l'inconscient de la musique, tout comme la pornographie et le SM sont l'inconscient du sexe :

« *If music was sex, Merzbow would be pornography. (...) I mean that pornography is the unconscious of sex. So, Noise is the unconscious of music. (...) Merzbow is erotic like a carcrash can be related to genital intercourse. The sound of Merzbow is like Orgone energy – the color of shiny silver.*¹² »

Pour Akita, le bruit en tant que concept pouvant regrouper tout phénomène hors contrôle (le chaos, l'inconscient...), est nécessaire à tout système s'il ne veut pas se rigidifier au point de s'autodétruire dans la sclérose de la structure. Ceci dit, nous pouvons prendre en considération que la pornographie à laquelle Akita fait référence est une pornographie discrète, produite pour les amateurs, et dont la diffusion reste confidentielle. Il n'y a que peu de rapports avec le type de pornographie avec laquelle je travaille, qui est un produit de consommation destiné à la grande distribution, et voué à se perdre anonymement dans les méandres des plate-formes de *streaming*. Mais il y a plusieurs points qui trouvent leur sens si l'on compare la vision d'Akita avec cette pornographie *mainstream*.

La vidéo pornographique *hard core* des années 2000, comme celle de Lex Drill, suit un cahier des charges précis. Les acteurs peuvent changer, alors que la structure sera toujours la même ; les conventions d'éclairage, le traitement du son, le cadrage, tout est déterminé en amont, et la plupart de ces productions respectent les conventions. C'est une pornographie réglée et structurée, un produit commercial. Il ne semble pas y avoir de place pour le bruit auquel Akita fait référence, et pourtant la séquence vidéo de Lex Drill avec Emily Davinci inspire une impression chaotique. Même si la structure est compartimentée, la densité des informations et de l'action opère une sorte de brouillage. Il faut visionner la vidéo plusieurs fois afin de pouvoir prendre du recul et percevoir ce qui relève de la structure et ce qui n'en relève pas. Ce qui échappe à la structure est principalement le son.

Écouter le film et le regarder sont deux expériences de perception très différentes. L'espace sonore du film est encore plus rempli que l'espace visuel. Dans l'espace visuel, les acteurs ne sont que deux et n'ont que leurs corps, et le cadrage détermine si l'action se joue à l'échelle

¹² « The Beauty of Noise : An Interview with Masami Akita of Merzbow », dans Christoph Cox, Daniel Walter, *Audio Culture : Reading in Modern Music*, New-York, Continuum, 2004, p. 60.

de leurs corps, de leurs sexes, de leurs jambes, etc. Le visuel respecte une unité de personnage et de temps. Pour ce qui est de l'action, le montage vient perturber la cohérence temporelle qui est celle de la réalité, et donne à l'action, sur une vingtaine de minutes, un continuum artificiel où l'intensité de l'action est maintenue à un certain niveau. Les moments de flottements et de calme sont minimisés.

L'espace sonore est élaboré par collages. Par de nombreuses fois, nous pouvons observer que des sons présents ne correspondent pas à ce qu'il se passe à l'écran. L'intention est la même que celle du montage visuel : le niveau d'intensité et de présence, amené à un niveau assez élevé, est maintenu par le remplissage. Le résultat sonore est un ensemble assez homogène, après une introduction relativement peu saturée où seule l'actrice est montrée.

Le son est ici sur-traité. Il s'affranchit, par la saturation de son espace, de la structure qui régit l'action. Comme dans un morceau *noise*, le son est là pour englober, être sur-présent, et constituer son propre espace par la saturation. La saturation dont il est question ici ne se joue pas en termes de dépassement du niveau de décibels supportable ou de grain, elle résulte d'un envahissement de l'espace sonore où le silence devient une denrée rare. Ainsi, aucun thème ou mélodie ne se manifeste dans la bande-son de la vidéo *hard core*. Dans ce type de vidéo, la structure filmique et dramaturgique est structurée par des codes précis, dont le sonore s'affranchit tout en ne le remettant pas en cause.

Ainsi, en extrayant les règles d'un protocole de manipulation du son à partir de la pornographie, j'en suis arrivée à en exprimer, de façon métaphorique et extrême, une caractéristique sonore de ma base de travail.

Ces travaux d'expérimentation sonore sur la matière pornographique m'ont conduite à m'interroger sur le sens qu'ils pouvaient prendre au regard de l'histoire de la pornographie et de ses différentes manifestations. Après avoir pris la vidéo pornographique comme source de matière sonore, il m'a semblé nécessaire d'amorcer une réflexion sur le medium qu'elle constitue, et sur les enjeux qu'elle soulève.

2 - La matière sonore pornographique.

a/ Les films *hard core* et *gonzo*.

Hard core

Le *hard core* est un genre de film pornographique ou érotique scénarisé, dont certains passages comportent des représentations d'actes sexuels non-simulés (la simulation appartient plutôt au registre du *soft core*). Ces passages comportent ce que Linda Williams nomme des « *sexual numbers* » dans son ouvrage *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Ils offrent au spectateur un panel de représentations de pratiques sexuelles qui, dans le cadre du film destiné au public hétérosexuel, forme le répertoire de la sexualité *mainstream*. On peut résumer ainsi les catégories phares des *sexual numbers* (dans l'ordre chronologique d'apparition dans les films): préliminaires (fellation, cunnilingus), coït (pénétrations vaginales et anales dans différentes positions), et éjaculation (en plan rapproché, souvent à l'air libre, à destination de la surface du visage du partenaire). Ces scènes ont souvent la particularité de rendre visible des contraintes techniques : la nécessité de visibilité totale des parties génitales amène à adopter un certain type d'éclairage qui aplatit considérablement l'image, et les positions des corps des acteurs sont manifestement soumises à un impératif de visibilité. Ces contraintes de visibilité façonnent une partie de la fiction pornographique. Une position de corps va être privilégiée par rapport une autre pour la seule raison qu'elle permet de faire un gros plan sur la pénétration (qu'on appelle le *meat shot*), et non pour sa signification du point de vue érotique ou scénaristique.

Dans le *hard core*, une femme dont la sexualité est proche de celle de la prostituée n'incarne pas forcément la fonction sociale que sa sexualité suggère. Par exemple, dans le film *Insatiable* (Stu Segall, 1980), l'héroïne interprétée par Marilyn Chambers ne réalise une fellation sur un inconnu qu'elle a pris en stop seulement pour son propre plaisir, elle n'attend rien en retour. Elle est donc présentée en maître total et libre de sa propre sexualité tout en prenant une position de travailleuse, en imposant gratuitement (tel un coup de pub) un service sexuel à un consommateur, sa bouche et sa gorge étant des vecteurs de jouissance. La narration et la construction du personnage viennent ici développer une ambiguïté quant à la fonction fictionnelle et sociale des personnages.

Gonzo

Dans le film *gonzo*, il n'y a pas de personnages, il y a *performance*. On pourrait dire que l'absence de scénario narratif fait du *gonzo* une sorte de non-fiction qui le rapprocherait ainsi du documentaire. D'ailleurs, le terme *gonzo* est d'abord utilisé par le journaliste Hunter S. Thompson au début des années 1970 pour désigner une attitude journalistique où le journaliste lui-même devient impliqué dans l'action sur laquelle il est censé enquêter¹³. Cette attitude, transposée au film porno dès la fin des années 1980, donne un genre où le réalisateur a le rôle de caméraman, et participe lui-même à l'action.

L'ambigüité pornographique est ainsi déplacée : au lieu de se situer du côté de la fonction des personnages, elle vient se placer au niveau de la véracité. La simplicité apparente de la situation, la non-simulation, l'usage constant de la caméra subjective et l'utilisation intensive du gros plan donnent un ton d'immédiateté et de fidélité qui fait oublier le montage au spectateur. La caméra vaut pour l'œil du spectateur, le sexe des acteurs vaut pour son sexe. Une confusion est nécessaire pour donner une efficacité au film, sans quoi sa fonction n'opère plus et il ne serait plus un produit viable.

Hard core 2000's

Il existe un genre *hard core* qui s'inspire directement du *gonzo* sans pour autant reproduire totalement son mode opératoire. Il s'agit de films représentatifs du style pornographique américain des années 2000, et c'est avec ce genre de film que je travaille pour ma création sonore et plastique. Il n'existe toutefois pas de dénomination spécifique pour ce genre. Il est une évolution du *hard core*, qui devient sans fiction, mais il ne peut pas pour autant être considéré comme *gonzo*, dont il n'a pas conservé le côté amateur. Le *gonzo* est un genre spécifique dont la production connue son apogée au milieu des années 1990, il n'est donc pas pertinent d'appeler ainsi des films des années 2000 qui ne correspondent pas à 100% à ses codes. Pour restreindre mon champ d'analyse, j'appellerais *hard core gonzo* le genre de film sur lequel mon travail se concentre.

Les « *sexual numbers* » qui servent à rythmer le film de fiction pornographique *hard core* sous forme d'épisodes pour lesquels le spectateur est maintenu dans l'expectative, vont constituer la substance homogène du film *hard core* des années 2000 inspiré par le *gonzo*. Les mêmes numéros sont traditionnellement reproduits dans ce type de film, dont la structure est

¹³ Erik Neveu, « La contribution des *New Journalisms* au renouvellement du reportage politique aux États-Unis », *Mots. Les langages du politique*, 2014/1 (n° 104), p. 19-39. Disponible sur < <http://www.cairn.info/distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-mots-2014-1-page-19.htm> >. Consulté le 28/03/2017.

tout à fait distincte de celle du *hard core* long-métrage, destiné à la distribution en salles de cinéma. Dans le film *hard core gonzo*, les passages non-sexuels ne servent que d'introduction. Une majorité de ces films sont destinés à la distribution par DVD ou sur internet, et ce paramètre influence leur format. Il s'agit souvent de films d'environ 120 minutes, découpés en séquences de 20 ou 25 minutes chacune. Dans chaque séquence, une action unique se passe dans un même lieu, les acteurs changent d'une séquence à l'autre. Ce format de séquence permet l'éventrage des films pour leur passage à la distribution par internet, où les séquences sont présentées comme des unités indépendantes.

Dans une séquence de film *hard core gonzo*, l'actrice est présentée à la caméra, au spectateur, dans un état de disponibilité immédiate, dans un contexte domestique, un salon, une chambre ou bien un jardin. L'acteur surgit souvent du hors-champ après injonction du caméraman-réalisateur, qui préside aux événements. Le scénario se résume aux *sexual numbers*. C'est pourquoi la notion de performance est ici opérante : les acteurs présents à l'écran n'ont d'autres personnages qu'eux-mêmes en tant qu'acteurs pornos, tout comme un artiste en performance peut ne pas incarner de personnage fictionnel afin de maintenir ses actes hors du champ théâtral. Ceci peut d'ailleurs occasionner une confusion entre l'artiste et la personne humaine qui a donné naissance à l'artiste, je pense notamment à la performance de Marina Abramovic *The Artist is Present* (2010) [fig. 5], dans laquelle l'artiste opère une fusion entre sa personne et son identité publique à travers l'exposition de sa présence. Il se passe quelque chose de similaire avec les acteurs des films *hard core gonzos*, qui, par l'exposition crue de leur intimité anatomique aux regards des spectateurs, établissent un sentiment de vérité, la pénétration étant ici le sceau d'authenticité de leur engagement corporel dans l'action.

Les actes physiques et les productions vocales constituent la substance du film. Cette substance peut être qualifiée d'homogène, car le rythme du film n'est pas marqué. Les rares respirations se trouvent dans les courts temps de latence entre la pénétration vaginale et anale, entre deux positions trop différentes ou qui occasionnent des difficultés. L'éjaculation masculine finale marque la fin du film, et constitue un plateau, un *climax* au-delà duquel plus rien n'existe.

b/ Voir la jouissance féminine.

Jeter les masques

Revenons sur le souci de vérité présent dans ce type de films. En excluant toute narration autre que celle de l'acte sexuel lui-même, en résumant la fonction de personnage à la figure de

l'acteur lui-même, le *hard core gonzo* atteint l'absolu de ce que le long-métrage *hard core* avait initié.

Pour Linda Williams, le film *hard core* ne se situe pas dans la continuité de l'histoire de l'érotisme. Il se situe plutôt du côté d'une volonté de connaître la vérité du sexe. Ce que le film cherche à capturer n'est pas une performance d'acteur, mais la manifestation apparemment involontaire du plaisir, l'expression incontrôlée du sexe qui garantit son authenticité. Il recherche une sorte de « confession involontaire » (Williams, 1999). Quand le cinéma développe une certaine représentation de la féminité à travers des substituts comme le jeu, les postures, les costumes, pour rendre visible « la vérité de la différence sexuelle des femmes », le film *hard core* « est un genre filmique qui essaie toujours de retirer ce masque et de voir la manifestation de la « vérité » du plaisir sexuel lui-même »¹⁴. Une figure féminine pornographique en extase est donc paradoxalement imaginée comme dépourvue d'artifices. On peut supposer que cet imaginaire imprègne la manière même de concevoir ces films, avec une tendance depuis les années 80 et 90 de réduire au maximum les effets artistiques pour ne garder que l'essentiel.

Orgasme sonore

Pour atteindre la capture de cette vérité, l'image ne suffit pas. En effet, le plaisir féminin est réputé pour être irreprésentable dans sa manifestation anatomique, malgré des phénomènes bien réels de sécrétions et de contractions. Il s'oppose diamétralement au plaisir masculin, concrétisé par l'éjaculation, qui peut susciter l'empathie par le biais de la seule perception visuelle. À un tel point que l'éjaculation féminine, quoique présente dans de nombreux films, est forcée d'atteindre les dimensions et la spectacularité d'une éjaculation masculine pour être digne d'attention et de porter le nom de *squirt* (littéralement « jet »). Afin de rendre manifeste le pouvoir de jouissance de la femme, les expressions du visage, mais surtout la voix, sont des éléments de renfort indispensables pour persuader le spectateur que la confession a lieu. La voix est utilisée à la fois comme moyen de communication, à travers la parole adressée au partenaire, et comme expression du plaisir ressenti. Cette expression prend des formes inarticulées ou bien se manifeste dans des formules affirmatives répétées.

Ces sons vocaux ont toutefois un aspect désordonné. Il est difficile de savoir dans quelle mesure ils s'inscrivent dans la logique scénaristique du film, puisque chaque acteur semble assez libre de mener sa performance vocale comme il l'entend. Le seul impératif est que la

¹⁴ Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press, 1999, p.49-50. À l'attention du lecteur : toutes les traductions de cet ouvrage sont personnelles.

voix soit présente, et qu'elle soit assez expressive pour signifier l'orgasme à un moment donné. Dans les films américains, l'expression vocale inarticulée est omniprésente, et tourne autour d'un registre (qualité de voix, syllabes répétées) et d'un champ lexical très restreint, ce qui donne au film une couleur sonore très affirmée, sans qu'elle soit pour autant l'objet d'une élaboration artistique.

La couleur sonore d'un film va principalement dépendre de la qualité de l'enregistrement, de l'acoustique du lieu de tournage, mais surtout de la voix des acteurs.

À la performance vocale se mêlent des bruits de corps, qui sont soit en prise directe et non-modifiés, soit reproduits par bruitage. Ces bruits indiscrets renforcent l'aspect documentaire des films.

c/ La pornographie musicale.

Tout comme dans les films non-pornographiques, les films *hard core* des années 70 comportent des musiques typiques de cette époque, ce qui contribue à entretenir une certaine nostalgie à leur encontre. Attardons-nous sur deux cas afin de mieux comprendre le rôle de la musique dans ces films.

Deep Throat

Le film qui a propulsé le *hard core* dans la grande audience est *Deep Throat*, de Jerry Gerard (pseudonyme), sorti en 1972, avec Linda Lovelace. L'histoire se résume ainsi : une jeune femme ne trouve pas le bonheur sexuel malgré tous les efforts qu'elle fournit pour l'obtenir, elle commence à se culpabiliser et à perdre espoir. Elle rencontre alors un médecin qui découvre qu'elle n'a pas de clitoris. Face au désespoir de la jeune femme, il s'efforce de voir s'il n'est pas autre part, et découvre alors qu'il se situe au fond de sa gorge. Cela ne la rassure pas d'avantage, et pour lui prouver qu'un monde merveilleux s'ouvre à elle, il l'invite à réaliser une fellation sur lui-même. La particularité de cette fellation est qu'elle est une « gorge profonde », qui donne son nom au film. Si l'on en croit la soudaine popularité du film à l'époque de sa sortie, cette performance d'actrice était chose rare, ou alors pas mise en scène de façon marquante.

C'est pendant cette scène de fellation que la musique du film, qui jusqu'à présent servait d'accompagnement instrumental à la plupart des scènes, devient un renfort à l'action. Il s'agit

d'une chanson¹⁵ qui aide le spectateur à comprendre qu'il est en train d'assister au point culminant du film. Les paroles de cette chanson nous disent que la protagoniste a enfin trouvé le bonheur sexuel. La scène de fellation en plan rapproché est entrecoupée d'images de feux d'artifices et de cloches, en écho aux propos de la frigide Linda Lovelace « *I wanna hear bells* », ce qui fait nous fait comprendre qu'un orgasme a lieu. L'actrice n'étant pas dans la possibilité d'exprimer quoi que ce soit pendant sa performance (étant donné la réduction de champ d'action de ses muscles faciaux qui sont dédiés à sa prouesse), la musique, ainsi que le bruit des feux d'artifices, remplacent cette expression manquante et prend la place de la jouissance. Nous n'avons pas d'autre élément qui nous signifie que ce qu'elle est en train de faire contribue à son bonheur.

Un peu d'enquête sur le film nous amène très rapidement aux faits entourant les mésaventures (lucratives) de l'actrice. Linda Lovelace affirme dans son autobiographie *Out of Bondage*, parue en 1986, avoir été victime de viol et manipulée dans le contexte de la réalisation du film¹⁶. Le producteur explique dans une interview télévisée¹⁷ qu'il a hypnotisée lui-même Linda Lovelace afin qu'elle soit capable de réaliser une gorge profonde sans en souffrir (hypnose qui consiste à convertir les sensations désagréables en sensations de plaisir). En prenant connaissance de ces éléments, nous pouvons prendre d'avantage la mesure de l'artificialité de la fiction développée dans le film. Imaginons la même scène de fellation en gorge profonde sans musique ni bruits, sans inserts de feux d'artifices. Il nous serait alors peut-être plus évident que cet acte est destiné au plaisir masculin avant toute chose. Ce dont on peut se rendre compte puisque cette pratique est devenue omniprésente dans la pornographie après la sortie de *Deep Throat*.

Cette scène illustre également une théorie relayée par Linda Williams¹⁸ qui rapproche le film *hard core* de la comédie musicale, principalement du point de vue de sa construction. Dans ces films, les *sexual numbers* constituent des scènes à part entière, et font scission avec les autres scènes du film. Le régime d'action, de dialogue, de mise en scène, changent radicalement. Ces scènes ont le même statut que les chansons dans les comédies musicales, elles sont épisodiques.

¹⁵ Annexe [B] [03].

¹⁶ Voir également : Mathieu Trachman, Florian Vörös, « Pornographie », dans *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2016, p. 479-487. Disponible sur < <http://www.cairn.info/distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie-critique-du-genre--9782707190482-page-479.htm> >. Consulté le 29/04/2017.

¹⁷ Voir le documentaire : Andrew Abbott, Russel Leven, *The Real Linda Lovelace*, 2001. Disponible sur < <https://www.youtube.com/watch?v=Pf0nEaJqrsE> >. Consulté le 29/04/2017.

¹⁸ Dans Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the visible*, Berkeley : University of California Press, 1999.

L'Empire des sens

Dans le cas de *L'Empire des sens*, ce régime est différent. Dans ce film franco-japonais de Nagisa Oshima, la scène de sexe qui est d'abord épisodique devient un régime constant. On peut voir cette dynamique comme analogue à l'évolution de la relation entre les protagonistes. D'abord amants, ils entrent dans une dépendance sexuelle et amoureuse, qui fera évoluer leurs pratiques vers l'extrême, et aboutira au dénouement du film. Le traitement de la musique est un peu plus complexe dans ce film, et c'est une des caractéristiques qui amènent à le penser comme un film pornographique mais non *hard core*, même s'il en présente certains éléments (pénétrations non-simulées, gros-plans...).

Il y a trois types de musiques dans *L'Empire des sens* :

- non-diégétique¹⁹ : la musique instrumentale d'accompagnement qui comporte des thèmes récurrents ;
 - diégétique²⁰ : l'action ayant lieu dans des maisons de plaisir, il y a une présence récurrente de musiciens, les protagonistes eux-mêmes en produisent une partie ;
 - non-diégétique qui cependant est synchrone avec l'émotion des protagonistes²¹.
- L'expressivité de la musique et son intégration à la mise en scène renforce l'intensité de ce qui est exprimé par les acteurs. Dans l'édition en disque vinyle de la bande-originale du film, la prise de son du plateau n'a pas été séparée de ces morceaux. Je pense qu'il est pertinent de les considérer comme des collages, les deux parties ne pouvant se passer de l'autre. La musique et l'action sont alors inséparables.

« *Move your body* »

Dans les films *hard core gonzos*, la musique a une fonction que l'on peut qualifier de *meublage*. Elle est présente en introduction, souvent lorsque seule l'actrice est présente. La présence de l'homme est alors remplacée par un fond sonore, sans doute pour donner une ambiance ou comme un échauffement, mais il semble que le manque de présence en soit la vraie raison. Elle a totalement perdu ses fonctions expressives et significatives, sa fonction semble être l'allusion. Dans le film de Lex Drill avec lequel je travaille pour mes pièces sonores et plastiques, la seule chanson²² du film est présente entre la fin du dialogue introductif entre l'actrice et le caméraman et l'arrivée de l'acteur. Pendant cette chanson dont

¹⁹ Annexe [B] [04] [a].

²⁰ Annexe [B] [04] [b].

²¹ Annexe [B] [04] [c].

²² Annexe [B] [05].

les seules paroles sont « *move your body* », Emily Davinci performe un déshabillage et une masturbation pour laquelle elle a reçu des instructions de la part du caméraman. Il semble que la présence musicale équivaut à la masturbation en termes fonctionnels : c'est un échauffement, une mise en condition pour la suite, qui va déployer plus d'énergie et ne nécessite donc pas de fond sonore, car aussi, là n'est pas l'intérêt. La surenchère sonore qui va suivre ferait échouer toute tentative de présence à la musique, la compétition est perdue d'avance.

d/ Musique pornophonique.

Danses organiques

En 1973, Luc Ferrari achève les *Danses Organiques*²³, dites *Cinéma pour l'oreille*, réalisées à partir de 1970. Les *Danses* sont composées de passages musicaux comportant des motifs rythmiques et mélodiques inspirés de la musique électronique, d'un commentaire en voix parlée du compositeur sur sa propre musique, et d'un enregistrement de la rencontre de deux jeunes femmes. Les sons de cette rencontre ont été enregistrés par les jeunes femmes elles-mêmes, puis ont été intégrés par le compositeur dans la pièce de façon épisodique. Les dialogues sont soit sans musique, soit immergés dans la musique.

La musique des *Danses* a été réalisée avec de « petits appareils », du matériel qui ne marche pas très bien, selon le compositeur. Tous les sons sont électroacoustiques : ils consistent en des productions sonores acoustiques enregistrées sur bandes magnétiques puis modifiées et arrangées par le biais de machines. La composition est principalement déterminée par le mixage de ces sons, qui sont organisés en pistes superposées. Cette composition n'est pas des plus innovantes pour l'époque, Ferrari utilise un matériel et des procédés qui sont utilisés depuis les années 40 avec l'avènement de la musique concrète et acousmatique²⁴.

La particularité de cette œuvre est que les deux femmes en question, qui ne se connaissent pas et qui se rencontrent à l'initiative du compositeur, enregistrent elles-mêmes leur rencontre. Le compositeur est apparemment absent au moment de l'enregistrement, et n'a donc eu aucune incidence directe sur les productions sonores. L'œuvre comporte 6 parties, au cours desquelles la conversation des deux femmes apparaît de façon sporadique, sans priorité

²³ Annexe [B] [06].

²⁴ Jean-François Pioud, « Le GRM ou l'invention du son, 50 ans », dans *Études*, juin 1998, pages 827-834. Disponible sur < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k442158c.image.r=jesus.f109.pagination.langFR> >. Consulté le 29/04/2017.

notable. L'enregistrement et la musique semblent évoluer sur un même plan, l'un coupant l'autre à des moments en apparence aléatoires.

Leur conversation porte sur des questions de sexualité, hétérosexuelle et lesbienne. Elles s'interrogent l'une l'autre sur leur histoire personnelle, leur psychologie et leurs sentiments, leur façon de vivre les rapports humains au regard de leurs préférences sexuelles.

Pendant les deux premières parties, les passages musicaux consistent surtout en des rythmes rapides aux sons percussifs très marqués. Au cours de la troisième partie, un son continu et grave, semblable à un son d'orgue, fait son apparition. Les voix sont alors superposées aux sons musicaux. La conversation se porte sur les anecdotes, des fantasmes, des sons distants et réverbérés continuent d'apporter une rythmique. La quatrième partie commence par les mots murmurés « tu es douce, tu es très douce ». Le son continu refait son apparition, une voix d'homme chantonnant et des sifflements rehaussent le bourdon, des rythmes lents font une apparition progressive. L'ambiance musicale diffère totalement des parties précédentes, où la voix du compositeur était encore présente, et où la conversation était clairement démarquée de la musique. Dans cette partie, des rires, des sons de respiration et des gémissements prennent la place de la conversation, et fusionnent avec la musique, et ce jusqu'à la fin de la pièce. Les sons musicaux sont moins divers, ils gagnent en sonorité et en simplicité à mesure que les sons sexuels et les chuchotements prennent le pas sur les mots et la voix parlée.

Cette œuvre qualifiée de « définitivement pornographique²⁵ » par Jean-Michel Damian participe de ce que j'appellerai « *pornophonie* », bien que les enregistrements de base n'aient pas de fonction masturbatoire, et que les productions vocales ne relèvent pas du jeu d'acteur, comme c'est le cas dans la pornographie. Le son sexuel est ici mis en scène et enregistré, mais la sincérité et la spontanéité qui transparait au cours des dialogues peut nous faire dire que ces femmes font l'amour avec désir et non par soumission à quelque protocole de représentation. C'est l'intégration de ces enregistrements dans une œuvre musicale qui leur confère leur caractère *pornophonique*. Il s'agit d'immersion de sons sexuels féminins dans un environnement sonore qui semble collaborer à leur expressivité, l'élaboration et la composition de l'œuvre étant le fait d'une personne extérieure à la scène sexuelle.

Matériel pornophonique

²⁵ Cité dans Samon Takahashi, « Presque rien avec (2) filles », édité dans le livret accompagnant le disque des *Danses organiques* de Luc Ferrari, édité par Elica.

Si je compare ma manière de travailler avec celle de Luc Ferrari (bien qu'il n'y ait que peu de points d'accroche), j'observe que l'élément problématique est technologique.

Ferrari est aux prises avec des appareils analogiques, des bandes magnétiques, des micros défaillants, et produit des sons acoustiques. Les enregistrements des deux femmes sont réalisés avec deux magnétophones lui appartenant, il a donc un accès direct à une base sonore brute. Le compositeur se fait alors pornographe : il déconstruit la temporalité de l'enregistrement de la conversation et de l'acte sexuel des deux femmes pour le reconstruire sous une forme narrative augmentée. La présence de la musique nous amène à percevoir les sons de ces femmes avec une sensibilité musicale plus que cinématographique (comme le suggère le sous-titre de l'œuvre : *Cinéma pour l'oreille*).

Dans mon travail, la base sonore est un produit culturel et commercial sujet au piratage et à une distribution sauvage, c'est un objet de profit qui peut se comparer à un produit de *fast-food* : les ingrédients sont standards, d'une qualité douteuse, et provoquent une indigestion (ici mentale) si l'on en consomme trop. Il s'agit de pornographie *mainstream* qui n'a d'authentique que le cru, la sueur et la dilatation. C'est une forme de pornographie dont s'est nourrie ma génération et les suivantes. La facilité d'accès à ce contenu par internet ou par la distribution marchande produit une sorte de flemme : si je veux travailler avec les sons sexuels, pourquoi réaliser des enregistrements jusqu'à obtenir quelque chose d'utile pour mon travail, alors qu'internet me fournit déjà une mine infinie de matériel ? Bien sûr, même si cet aspect est présent, il ne résume pas les tenants de ma démarche. C'est à la suite de la réalisation d'enregistrements à partir de vidéos pornographiques avec différents moyens (appareil photo, magnétophones, enregistreur numérique...), que je me suis réellement intéressée à la vie de ce matériel. Les questions : d'où vient-il ? Comment circule-t-il ? Pourquoi devient-il gratuit ? Et comment participe-t-il à mon environnement culturel et à mon imaginaire, m'ont conduite à étudier cette pornographie-là plus en détail, et à prendre la mesure du rôle du numérique dans le rapport que j'entretiens avec elle.

L'utilisation de matériel pornographique, bien que ma démarche soit de le modifier, de le détourner, fait que les pièces sonores que je réalise ont un potentiel pornographique tout en n'opérant pas comme le matériel de base.

Sampling

Mon attitude est celle du musicien post-moderne, pour qui le *sampling* est légitimé par la production d'un objet musical nouveau qui porte la marque de sa propre identité. Le « pillage » musical est répandu tant dans la musique pop et hip-hop (plagiats, pratique de

DJs...), *underground* avec l'album *The Third Reich-n'Roll*²⁶ (1976) de The Residents, que dans la musique expérimentale et l'art sonore. Je pense notamment à Christian Marclay, Milàn Knicak, et aux albums *Plunderphonics*²⁷ (1989), littéralement « sons pillés », de John Oswald.

Il s'agit pour moi de déposséder l'industrie de ses produits. Quand la musique (ou tout autre son) nous parvient à l'état d'enregistrement sur support, nous sommes en mesure de l'acquérir ou de le posséder par quelconque moyen, et de ce fait il est possible de se sentir libre d'en faire ce que bon nous semble, car c'est un objet qui nous appartient d'abord en tant que consommateur sur un plan matériel. Les lois qui protègent la propriété intellectuelle essayent de régir la circulation du contenu musical afin de préserver la rentabilité du produit, mais il me semble qu'avec l'informatique il est devenu d'une évidence manifeste que les barrières sont bel et bien intellectuelles, c'est-à-dire immatérielles. La préservation de la propriété intellectuelle n'engage que la bonne conscience du musicien ou de l'artiste qui remixe, découpe, malmène, manipule et transforme un enregistrement dont il n'est pas à l'origine, car les moyens informatiques pour s'approprier les sons sont d'une simplicité patente. La création d'un objet nouveau par le détournement est vue comme positive par celles et ceux qui le pratiquent, mais comme malfaisant par l'industrie et l'État, car cela porte atteinte à l'intégrité de l'objet, qui est un produit avant d'être une œuvre. Pour le mélomane, l'état d'œuvre prévaudra sur celui de produit.

La composition sonore à partir d'enregistrements issus d'un circuit commercial a une portée politique car cela met l'artiste dans une posture de pirate. Il est alors d'autant plus intéressant de lier cette pratique de création par l'appropriation à des enjeux et des questions qui sont loin d'être anodines, telles que celles que pose la pornographie. Si mon parti-pris est de dégrader le matériel sonore pornographique, de l'abîmer en vue d'une création, je mets en perspective le fait que la pornographie contemporaine que je prends pour matériel est une dégradation en elle-même, dans la mesure où les fictions qui s'y construisent sont corrompues par des objectifs commerciaux²⁸, alors qu'elles portent en elles le potentiel d'une identification sexuelle, et fait de notre sexualité un terrain de jeu commercial. Ce genre de questions inhérentes à la pornographie n'a pas, selon moi, à être formulé explicitement dans mes pièces sonores, car le soulèvement d'enjeux par le biais de l'art devrait rester un processus qui se

²⁶ Annexe [B] [07].

²⁷ Annexe [B] [08].

²⁸ Richard Poulain, *La mondialisation des industries du sexe*, Paris, Imago, 2005.

joue plutôt dans l'expérience et la réception par le spectateur. C'est l'objet de ce mémoire que de formuler et développer ce qui est mis en jeu par la création sonore *pornophonique*.

3 – Vocalité pornophonique.

Pour illustrer ce chapitre, je prendrais en exemple la vidéo avec laquelle je travaille le plus. Il s'agit d'une séquence avec Emily Davinci dans un film de Lex Drill. Du fait des pratiques de distribution et de consommation des films pornographiques, il ne m'a pas été possible de trouver la référence exacte du film. Ma source première était un DVD abîmé trouvé près d'un lycée. Quand le DVD a été trop abîmé pour être lu, j'ai retrouvé la vidéo de la séquence avec Emily Davinci sous le nom « Canadian star Emily Davinci gets ass ripped », sans mention du réalisateur, sur une plateforme de *streaming* gratuit.

a/ Vocalité et langage pornographique

Langage sexuel

Nous parlons ici de vocalité en raison du fait que la grande majorité de l'espace sonore du film est occupé par la voix, et en particulier celle de la femme. Cette voix est la principale composante du jeu de l'actrice. Elle possède des caractéristiques qui lui sont propres, mais elle est aussi soumise à des impératifs extérieurs qui sont ceux des codes de la catégorie à laquelle appartient le film. La vocalité du film pornographique est donc construite par rapport à des modèles culturels et dramaturgiques.

Les sons produits, qu'ils soient constitués de mots, de bruits, de syllabes orphelines ou expressives, sont là pour manifester, pour montrer au spectateur ce qui est en train de se passer à l'intérieur des corps. Dans le cas d'une production *hard core* professionnelle contemporaine, qui s'inspire assez largement du *gonzo*, la voix est modulée dans le but de transmettre une manifestation brute et instantanée du plaisir. Elle a pour fonction de plonger le spectateur dans l'instant présent. L'absence de narration et de longs dialogues (sauf au début, en guise d'introduction) donne au film une temporalité proche du temps réel. Cela donne la sensation que les plans sont raccords et que la temporalité de la séquence montée correspond à la réalité. Bien sûr, un visionnage plus attentif peut prouver au spectateur que ce n'est pas le cas. C'est alors dans la voix que sont exprimées les variations de l'action, les tensions, les relâchements, les changements de rythmes, qui convergent vers un but final et qui donnent sa cohérence au film.

Une particularité du film pornographique professionnel est que l'espace sonore est rempli au maximum de sons vocaux. Les sons produits forment un langage sexuel qui rend compte d'un état de corps qui ne fait qu'un avec l'action, dans une apparente synchronicité qui a pour effet

d'attester d'une relation directe entre les sensations exprimées et les mouvements des corps. Ce langage expressif et *pathémique*²⁹ est fait de variations d'intensités, de textures, de rythmes, de nuances. On peut l'analyser aussi bien en termes linguistiques (F. Perea), littéraires (M.-A. Paveau), phonologiques ou esthétiques.

Pour François Perea³⁰, « la scène sexuelle est une scène langagière : les actes physiques et les réactions somatiques qui la construisent restent le fait d'être de langage³¹ ». Dans la pornographie, ce langage particulier, fait de sons presque indescriptibles, constitue la principale interaction de type sonore, chaque production est destinée à signifier et à obtenir une réaction, autant chez le partenaire que chez le spectateur.

Perea distingue quatre formes vocales produites dans l'espace sexuel, qui se retrouvent aussi bien dans l'intime que dans la pornographie : des « signes audibles d'accélération respiratoire³² », qui sont minoritaires dans les représentations pornographiques professionnelles ; des « souffles vocaux³³ », c'est-à-dire une vocalisation du souffle, transcribable par le moyen d'onomatopées ; des « gémissements faibles (...) et de petits cris aigus : couinements ou gloussements³⁴ » ; et des « cris et hurlements qui ne sont pas des unités lexicales³⁵ ». Ces éléments se retrouvent dans toutes les productions pornographiques avec des proportions différentes selon les films.

Pour la vidéo de Lex Drill qui nous sert de référence, on peut dire que la dernière forme, celle des cris, est majoritaire. Cela tient essentiellement au style d'interprétation de l'actrice, qui manifeste avec ses moyens vocaux une particularité qui ne se retrouve pas forcément chez d'autres. Il m'a semblé que la quasi constante *acrophonie* qu'elle met en place participe activement à révéler l'état d'esprit du type de pornographie dont il s'agit. La réduction maximale des possibilités cinématographiques se reflète dans l'espace sonore, où la redondance des dialogues comme des variations vocales achève de nous en montrer les limites. Il y a une adéquation entre le visuel, le sonore et l'action, et leur cohérence font de ce film un objet pauvre en termes de diversité, mais saturé sur le plan de l'intensité et de l'espace.

²⁹ « L'énoncé pathémique » est passionnel, destiné à provoquer une réponse émotionnelle chez le récepteur. Utilisé par François Perea, d'après Patrick Charaudeau.

³⁰ Je privilégie comme référence l'étude de François Perea car elle se base sur des enregistrements sonores de films pornographiques amateurs et professionnels.

³¹ François Perea, *Le Dire et le jouir. Ce qu'on se dit au lit*, Paris, La Musardine, 2017, p. 57.

³² *Ibid.*, p.72-73.

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

Nous avons déjà évoqué le fait que la voix féminine avait pour fonction, dans la pornographie, de figurer sur le plan sonore le plaisir et l'orgasme féminin, réputé irreprésentable sur le plan visuel. Les différentes manières de vocaliser ce plaisir nous renseignent sur sa consistance même. On peut constater que la façon de représenter le plaisir est inséparable du type de film dont il est question, et qu'elle en révèle les fonctionnements.

Le film *Lex Drill* est de la catégorie *hard core gonzo*, et il a été produit pour en vue d'une distribution exclusivement en vidéo. Il s'inspire des vidéos amateurs en reproduisant la scénographie (décor domestique), et de la pornographie *gonzo*, où la caméra et les participants sont en proximité, et où le réalisateur est présent de manière sonore et visuelle. Ses différentes séquences durent environ 25 minutes, il s'agit de couples hétérosexuels de type européens (les américains préfèrent le mot « *caucasian* » qui est inusité en français). Les pratiques qui y sont représentées sont déjà des classiques de la pornographie, il n'y a pas de pratiques dites déviantes.

Il s'agit donc d'un rapport sexuel exécuté dans un espace domestique, dont les étapes ne vont apporter ni originalité, ni gêne, ni improvisation. C'est une *pornotopie* où les partenaires sont immédiatement disponibles et enclins à respecter les codes en vigueur et les interjections du réalisateur dans un souci d'efficacité de l'action. Ainsi, les voix, féminine et masculine, suivent des variations pré-déterminées qui ne se démarquent jamais de l'action, il y a toujours cohérence. Le plaisir et le cri sont omniprésents, avec quelques courts interludes de voix parlée, de gémissements ou de respirations, mais les cris reprennent toujours, sans souci de progression, de crescendo. L'intensité est maintenue à un niveau qui rend l'ensemble du film homogène, un plan ne se distingue pas particulièrement d'un autre sur le plan sonore.

Le langage sonore sexuel et pornographique peut être lié à la notion d'*extime*, concept développé par Serge Tisseron, qui fait référence à des productions mettant en scène ce qui appartient à la sphère de l'intime. Si cette notion était opérante dans la pornographie, les sons seraient produits avec une volonté de vraisemblance, de référence directe à des expériences communes provenant de la sphère personnelle et privée, c'est-à-dire l'expérience directe des sons sexuels produits spontanément par des personnes en proie à un plaisir réel.

Mais la pornographie n'a rien à voir avec l'intime. Les gros plans sur les anus dilatés (*gape shots*), les visages déformés et les sons inarticulés qui les accompagnent sont aussi intimes que les corps au grain de peau si net des publicités pour yaourts et gels douche. Ce n'est pas parce qu'on s'approche au maximum du dénudé que cela constitue une intrusion dans le privé,

cela se joue en amont de la représentation et de la perception. Il en va de même pour le sonore.

Si l'on considère que la nudité corporelle pourrait trouver son pendant sonore dans la voix sexuelle spontanée et non-représentée, une sorte de vocalité nue, les sons des vidéos de Lex Drill se trouvent alors hors de tout cadre pouvant faire référence à l'intime, au privé et à l'authentique. La voix d'Emily Davinci est une voix de théâtre qui doit forcer sa présence pour ne pas perdre le contact avec le spectateur, qui doit varier subtilement pour ne pas l'ennuyer, et être toujours là où il faut sans que l'on pense qu'elle soit organisée.

Car l'organisation de la présence vocale dans le film n'est pas uniquement liée à la performance. Au visionnage du film, on peut constater que certains passages vocaux sont des inserts, ils ont été ajoutés à des moments où les acteurs n'ouvrent pas la bouche, ou sont dans un moment de flottement. Je pense qu'il ne s'agit pas de doublage, car ils sont pour certains en décalage par rapport à ce qu'il se passe à l'écran. Quand l'action est en flottement, le son sert de bouche-trou pour faire croire à l'effectivité de l'action. Dans un film classique, cet effet serait psychologisant. On entendrait par exemple en voix-off les pensées d'un personnage, alors que sa conversation en voix-in serait des plus inutiles.

Emily Pad

J'ai pu travailler plus en détail sur les différentes unités sonores du langage oral pornographique à travers un travail d'échantillonnage, qui a donné lieu à un dispositif interactif réalisé avec Pure Data que j'ai nommé *Emily Pad*³⁶.

J'ai extrait de la bande son de la vidéo de Lex Drill de courts échantillons de 1 à 4 secondes. Le procédé de sélection consistait en un repérage de sons qui semblaient représentatifs de la diversité des productions vocales de l'actrice. J'ai ainsi sélectionné différents types de modulations produites par Emily Davinci pour reconstituer son répertoire stylistique. Une fois ce répertoire constitué, je l'ai mis en forme en utilisant le logiciel Pure Data, logiciel de programmation non-linéaire, qui me permettait de déclencher distinctement chaque son en appuyant sur les touches d'un clavier d'ordinateur. La correspondance d'une touche à un son m'a permis d'établir une classification en vue de dégager des catégories d'utilisation de la voix.

À partir de 26 sons j'ai pu dégager les catégories suivantes :

³⁶ Annexe [A] [03].

- sons *acrophoniques* : étymologiquement, *acrophonie* signifie « son extrême » (grec savant) ; voyelle [a], registre du cri, vocalité extrême. Les reprises de respiration qui les accompagnent sont également d'un volume élevé. « Acrophonie » fait aussi référence à l'utilisation d'une lettre comme unité sonore, que l'on a extrait d'un mot (à l'origine de la naissance de l'alphabet³⁷), cela fait écho au fait que l'actrice utilise principalement 3 voyelles dans sa logorrhée glossolalique, le [a], le [o] et le [u].

- *respirations* sonores et/ou voisées.

- *nuances d'intensités* : crescendos le plus souvent, avec altération de la qualité de la voix.

- *motifs mélodiques* et/ou rythmiques appliqués à des énoncés composés de mots ou de glossolalies, s'apparentant à un *chant*.

- technique vocale du *yodel* (passage rapide de la voix de poitrine à la voix de tête), appliquée à diverses voyelles, surtout à la fin du son, dans la phase de relâchement.

- *intonations* et intensité du registre de la voix parlée.

J'ai proposé l'utilisation ludique du *sampler Emily Pad*, lors d'expositions où le public déclenchait les sons de façon libre. Il était possible de les écouter à plusieurs au moyen de casques audio. Je l'ai également utilisé pour des improvisations lors de concerts du projet *xəbərdaŋlıq*, en parallèle de l'utilisation d'enregistrements, et de la sonorisation de vibromasseurs.

Une deuxième version comprend un collage sonore d'extraits de chansons commerciales des années 2010. Le fait que les extraits sont instrumentaux permet de tester la musicalité de la voix pornographique, dans un contexte sonore composé de produits d'une industrie fondée sur la stimulation libidinale du consommateur, et d'en éprouver ainsi les compatibilités. Il se trouve que la voix d'Emily Davinci se prête aisément à ce jeu. Il s'agit de mon deuxième travail sonore où la vocalité pornophonique révèle ses sympathies avec le monde de la musique pop commerciale.

Frenzy of language

A travers mes investigations sur le contenu des productions vocales d'Emily Davinci, j'ai été amenée à considérer plusieurs points.

Le langage verbal et non-verbal se mêlent, avec une dominante du non-verbal. Les paroles, principalement constituées d'interjections superlatives (par ex. : « *more* », « *faster* », « *deeper* », « *harder* ») et d'encouragements (par ex. : « *don't stop to fuck me* », « *i love it* »,

³⁷ D'après la définition du CNRTL, voir sur < <http://www.cnrtl.fr/definition/acrophonie> >. Consulté le 29/03/2017.

« *yeah you can do it* »), nous ramènent à l'aspect pratique de l'action, et me rappellent l'intensité et la rythmique particulière qu'ont les commentaires sportifs télé ou radiodiffusés les plus enthousiastes. L'interaction hétérosexuelle telle qu'elle est mise en scène s'apparente ainsi à une performance physique sportive, avec un point de départ, un point d'arrivée, et entre les deux une endurance à tenir. Ceci est observable tant du point de vue visuel que sonore.

Les productions vocales qui relèvent du domaine du non-verbal sont diverses, et semblent échapper à une classification méthodique rigoureuse, même si une classification générale est possible, du fait de la redondance des sons. Elle ne permet que la constitution d'une palette stylistique qui nous renseigne sur les modalités d'utilisation de l'appareil vocal par l'actrice, et par extension nous amènerait à considérer ces productions vocales comme un répertoire relevant d'un travail artistique plutôt que comme la manifestation d'un plaisir ressenti.

Toutefois, l'aspect imprévisible des variations vocales rappelle la glossolalie : un langage qui semble aléatoire et dépourvu de sens, attribué aux mystiques en proie à l'extase, et aux aliénés³⁸. Par ce langage, celui qui est envahi par la perception d'un phénomène par lui seul accessible extériorise les affects qui naissent en lui sous une forme spontanée et déconstruite. Dans le cas de la voix pornographique, on ne peut pas vraiment parler d'une production déconstruite, bien que des éléments vocaux ressemblent à des occurrences maladroites et incontrôlées, rendues d'autant plus remarquables par le montage. Une part de chaos est nécessaire au jeu de l'actrice afin de ne pas donner l'impression qu'elle est insensible ou une sorte d'automate en train de s'ennuyer (comme cela est observable dans certains films où les acteurs semblent peu convaincus de ce qu'ils sont censés exprimer, et répètent inlassablement les mêmes choses). Cette part feinte de non-contrôle des productions vocales, amène des éléments qui rapprochent la fiction de l'idée que l'on se fait de la réalité qu'est censé figurer la pornographie *hard core*, où la manifestation du plaisir est une confession incontrôlée déclenchée par le coït.

Dualité de genre

Je voudrais porter notre attention sur le fait que les sons produits par le protagoniste masculin semblent absents de mon analyse comme de mon travail sonore. J'ai inclus à *Emily Pad* trois échantillons de voix masculine, et cela a d'avantage servi à l'effet comique du dispositif

³⁸ Pour une définition complète, voir la définition du CNRTL sur < <http://www.cnrtl.fr/definition/glossolalie> >. Consulté le 29/03/2017.

interactif qu'à des fins d'analyse. En effet les voix des *hardeurs* sont bien plus monotones et redondantes, bien moins expressives que celles des actrices, à qui l'on semble demander plus d'expressivité. Dans le cas de l'acteur de ma vidéo de référence, ses interventions consistent essentiellement en des râles gutturaux, quelques *dirty talks*, principalement des jurons. Il ne parle que très peu, soupire beaucoup, gémit souvent mais ne met pas sa voix en avant ; il semble ne produire des sons que pour lui-même. Ce sont les interventions de l'actrice qui dominent dans l'espace sonore, ainsi que dans le déroulement de l'action. Ses incessantes litanies expressives, ses envolées quasi-lyriques nous font oublier la présence sonore de l'homme.

Nous avons pu voir ici de quoi est faite la vocalité *pornophonique*, mais comment analyser cette *sur-présence* féminine en termes cinématographiques ?

b/ L'anti-point de cri.

Le point de cri

Michel Chion, dans son ouvrage *La Voix au cinéma*, analyse la place, le rôle et la fonction de la voix dans les films de fiction. Il ne mentionne à aucun moment la pornographie, mais a plusieurs fois l'occasion de clarifier le rôle particulier de la voix féminine et la façon dont elle est mise en scène. Il consacre un chapitre au *point de cri*, qu'il décrit ainsi :

« L'expression *point de cri* vise à souligner que ce n'est pas tellement la substance, la modulation de ce cri qui est importante, que sa place. (...) Le point de cri est un point d'impensable à l'intérieur du pensé, d'indicible à l'intérieur de l'énoncé, d'irreprésentable à l'intérieur de la représentation. (...) Il suspend le temps qu'il peut durer : c'est une déchirure dans le temps. Ce cri incarne un fantasme d'absolu sonore, rend sourd qui l'écoute, il peut même ne pas être entendu de celle qui le pousse.³⁹ »

J'ai ici souligné un indice montrant que ce *point* est occupé par une figure féminine, sans qu'il soit fait référence à un type de personnage ou un contexte, la femme valant pour son sexe. Ce cri féminin est utilisé comme moyen de signifier, d'annoncer une apothéose, un moment précis où l'émotion transcende tout le reste :

« Pour que tombe ce cri, rien n'est épargné : on invente des gorilles hauts comme vingt étages, des buildings en feu (...), des déluges de feux d'artifices [*comment ne pas penser*

³⁹ Michel Chion, *La Voix au Cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1982, réédition de 1993, p.77.

à *Deep Throat*, au cri de jouissance inaudible remplacé par les feux d'artifices - Nda], des orchestres symphoniques, des raffinements de réalisation... Car, dans ces films, à un moment donné, toutes les lignes disparates de la fiction viennent se retrouver, se couper à ce moment vite dissipé et aussitôt passé du cri de la femme. Comme dans un monstrueux rite social de « potlatch » où rien ne serait trop ingénieux, trop disparate pour amener le point de cri.⁴⁰ »

Que penser du cri féminin pornographique au regard du *point de cri* cinématographique décrit par Michel Chion ?

Il semble que la pornographie *hard core* ne comporte pas de point mais un contenant sans fond. Si le film de fiction trouve une chute dans le cri, si le scénario peut n'être qu'un prétexte à mettre en scène un cri de femme incontrôlé, qu'elle ne semble pas être elle-même capable de penser, de maîtriser, ni même d'entendre, le film pornographique serait un point de cri expansé au maximum, où le spectateur pourrait retrouver la jouissance, le *thrill* (l'excitation, le frisson), pour combler la frustration d'avoir jouit d'un instant trop vite passé dans le film de fiction ; il trouve alors cet instant hors du temps étalé sur 23 minutes dans le film pornographique. Les efforts scénaristiques sont remplacés par la performance *hard* et des subterfuges techniques qui transforment la temporalité afin de condenser les informations et ainsi créer une impression de longue durée de l'action.

Plus loin dans son analyse, Chion compare les fonctions du cri de l'homme et du cri de la femme. Si le cri féminin « pose la question du “trou noir” de la jouissance féminine, de cette jouissance qui ne peut se dire ni se penser⁴¹ », incarne un « absolu », le cri de l'homme a pour fonction de délimiter un territoire, un espace : il est structurant. Si le cri féminin renvoie à l'illimité et l'incontrôlé, à la perte du langage, le cri masculin est une formulation, il se dégage d'un être qui mobilise son énergie pour dépasser le mot devenu inutile. Les hommes font exprès, les femmes ne savent pas. Elles subissent leur intériorité, ils la matérialisent en l'extériorisant.

Cette analyse binaire nous montre à quel point la pornographie est un cinéma à part. Le cri de femme y perd ses fonctions traditionnelles. Mais si les voix des actrices du *hard core* n'opèrent pas de manière à signifier une féminité, qu'expriment-elles ?

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Cette affirmation est selon moi fautive car « androcentrée », même si il transparaît que l'auteur fait ici référence à l'histoire de la représentation de la jouissance féminine. En tant que femme, je ne peux souscrire à cette thèse, qui n'est d'ailleurs pas argumentée dans l'ouvrage. Elle constitue pour moi un prétexte radical pour justement travailler à penser et à dire cette jouissance, c'est une des principales motivations qui guident mon présent travail.

Mon postulat est que dans la pornographie, la femme se sert de sa voix comme si elle était homme. Le type de pornographie auquel appartient la vidéo de Lex Drill est faite par des hommes pour des hommes. La femme est un médiateur qui permet la représentation, la communication d'une certaine sexualité masculine (je ne me risquerai pas à généraliser). Elle est une interface qui sert de support et de transmetteur dans un circuit fermé.

Queen Kong

Dans son essai *King Kong théorie*, Virginie Despentes parle de la pornographie en tant qu'amatrice et professionnelle (elle est la co-réalisatrice de *Baise moi* avec Coralie Trinh Thi, film sorti en 2000, adapté de son roman éponyme paru en 1993). Elle intègre cette thématique à d'autres réflexions sur le viol, la prostitution, le féminisme. L'auteure met d'abord en lumière un phénomène de virilisation des femmes dans les fictions où ces dernières sont victimes du viol, mais où, bien loin de rester traumatisées sans le faire savoir, elles prennent les moyens de leurs revanches sur leurs agresseurs par la violence. Elle cite les exemples de *La Dernière Maison sur la gauche* de Wes Craven, *L'Ange de la vengeance* de Ferrara et *I Spit on your Grave* de Meir Zarchi. Dans le cas du traitement de cette thématique centrale du viol, Despentes affirme : « Quand les hommes mettent en scène des personnages de femmes, c'est rarement dans le but d'essayer de comprendre ce qu'elles vivent et ressentent en tant que femmes. C'est plutôt une façon de mettre en scène leur sensibilité d'hommes, dans un corps de femme⁴². »

Autrement dit, une femme réelle aura rarement l'initiative d'une vengeance personnelle héroïque et violente car c'est un mythe masculin. Il est culturellement inacceptable qu'une femme violée, souillée, non-seulement y survive sans être anéantie pour le restant de ses jours, mais réponde à la violence par la violence, et en soit glorifiée par la société. Ce type de personnage trouve sa place dans la fiction en tant que fantasme provenant de l'imaginaire masculin, qui forcerait l'admiration des hommes car il s'agit de leurs propres schémas culturels et imaginaires.

En ce qui concerne la pornographie, qui a souvent été rapprochée du viol par ses détracteurs (même quand aucun élément de mise en scène ne le signifie explicitement), qu'ils soient féministes ou religieux, le comportement viril se déplace de la violence vers la sexualité. Despentes pose la question ainsi :

⁴² Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 45.

« L'idée que la pornographie ne s'articule qu'autour du phallus est étonnante. Ce sont des corps de femme que l'on voit. Et souvent des corps de femme sublimés. Quoi de plus troublant qu'une hardeuse ? On n'est plus ici dans le domaine de la « bunny girl », la fille d'à côté, qui ne fait pas peur, qui est facile d'accès. La hardeuse, c'est l'affranchie, la femme fatale, celle qui attire tous les regards et provoque forcément un trouble, qu'il s'agisse de désir ou de rejet. Alors pourquoi plaint-on si volontiers ces femmes qui ont tous les attributs de la bombe sexuelle ?

Tabatha Cash, Coralie Trinh Thi, Karen Lancaume, Raffaella Anderson, Nina Roberts : ce qui m'a frappé en leur compagnie n'est pas que les hommes les traitaient comme des moins-que-rien, ni qu'elles dominaient la situation. Au contraire, je n'ai jamais vu les hommes aussi impressionnés. Si, comme ils l'affirment bruyamment, rien n'est plus beau pour une femme que de faire rêver les hommes, pourquoi s'obstiner à plaindre les hardeuses ? Pourquoi le corps social s'acharne-t-il à en faire des victimes, alors qu'elles ont tout pour être les femmes les plus accomplies en matière de séduction ? Quel tabou est ici transgressé qui vaille cette mobilisation fiévreuse ?

La réponse, après avoir regardé quelques centaines de films pornographiques, me semble simple : dans les films, la hardeuse a une sexualité d'homme. Pour être plus précise : elle se comporte exactement comme un homosexuel en back-room. Telle que mise en scène dans les films, elle veut du sexe, avec n'importe qui, elle en veut par tous les trous et elle en jouit à tous les coups. Comme un homme s'il avait un corps de femme.

Si on regarde un film X hétérosexuel, c'est toujours le corps féminin qui est valorisé, montré, sur lequel on compte pour produire de l'effet. On ne demande pas au hardeur la même performance, on lui demande de bander, de s'agiter, de montrer le sperme. Le travail est fait par la femme. Le spectateur du film X s'identifie surtout à elle, plus qu'au protagoniste masculin. Comme on s'identifie spontanément à qui est mis en valeur, dans n'importe quel film.⁴³ »

Il s'agit donc d'une sublimation de genres, ou d'orientation sexuelle : l'homme, qui par le visionnage de pornographie conforte son hétérosexualité en dirigeant son excitation vers un corps de femme, se retrouve à s'identifier à un personnage féminin qui a toutes les qualités d'un homme. Il se trouve dans une boucle implicitement narcissique (qui n'est pas contradictoire avec la pratique de masturbation liée au visionnage de vidéos pornographiques). Plus tard, Despentès fait allusion au rôle de la fiction pornographique comme échappatoire d'une réalité où l'homme n'a pas accès à la compréhension de la sexualité féminine, qui est culturellement posée comme indicible et mystérieuse. La figure de

⁴³ *Ibid.*, pp. 100-101.

la hardeuse représente un idéal, qui fait tomber toutes les contraintes et les angoisses liées à la sexualité hétérosexuelle.

Si l'actrice pornographique a une sexualité d'homme, on peut supposer que la fonction de ses productions vocales, dont son cri, a de ce fait la même fonction que le cri masculin dans le film de fiction ; il serait à l'image de sa sexualité. Le cri pornographique n'a pas la propriété d'absorber le monde dans un temps suspendu où tout s'y réunit pour ensuite reprendre forme, il déclame sans sous-entendus, l'étendue physique de sa puissance *orgonique*⁴⁴. Dans la voix se joue la consistance de l'espace-temps du film.

⁴⁴ Je fais ici référence à l'énergie d'orgone, inventée par le psychanalyste Wilhem Reich.

II – *Speaking Sex*.

1/ Discours de sexualité.

a/ *Porn studies*.

Pornothéorie

Le travail *pornophonique* que j'ai entrepris m'a conduit à étudier de plus près le contenu des films qui me servent de base de travail, c'est-à-dire des films pornographiques américains de la catégorie *hard core*. Dans son essai *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Linda Williams formule les enjeux cinématographiques et scientifiques qui s'en dégagent. Cet ouvrage fait partie d'un champ académique dont les productions sont réunies sous l'appellation de *porn studies*, ou études pornographiques (terme quasi inusité en France). Ce type d'études s'attachait au départ à considérer et analyser la pornographie à partir du champ académique (études cinématographiques et autres), et à déconstruire une vision monolithique de la pornographie afin de couper court aux généralités qui alimentent les *sex wars*.

Pour Williams, il s'agissait d'intégrer ce genre de films à l'histoire du cinéma qui avait jusque là tenu à distance ces productions taboues, avec pour prétexte leur manque d'intérêt artistique. Sa première démarche fut de faire visionner des films pornographiques à ses étudiants en cinéma pour les analyser dans le cadre de l'université, ce qui a contribué à sortir l'analyse de la pornographie du seul contexte sociétal et politique, où féministes et religieux se partageaient le débat. Les films ont alors été considérés pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des objets culturels, des représentations de la sexualité.

Ces études ont ouvert une voie à des études littéraires (Marie-Anne Paveau, François-Ronan Dubois), linguistiques (François Perea) et artistiques (Bruno Fernandes) en France, où ceux qui analysaient Sade ou Sacher-Masoch (Gilles Deleuze) ne s'abaissaient pas à considérer les productions pornographiques *underground* (tout matériel produit après 1975, date à laquelle le cinéma porno ou érotique est devenu « classé X »), qui pourtant ont développé leur *pornologie* particulière.

Pornographie et philosophie

Le terme de *pornologie* est utilisé par Gilles Deleuze dans sa présentation de Sacher-Masoch, où ce concept détermine la nature des œuvres de Sade et de Sacher-Masoch, qui « méritent un plus haut nom » que pornographie, « parce que leur langage érotique ne se laisse pas réduire aux fonctions élémentaires du commandement et de la description ⁴⁵ ». Ce recul vers le haut qui traduit un parti-pris hiérarchisant peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit dans ce dernier exemple de philosophie, et qu'il fut un temps où philosophie et pornographie étaient les deux composantes d'un même corps.

Le lien entre philosophie et pornographie est un héritage du XVIII^e siècle, où ces deux domaines littéraires n'avaient pour champ d'existence que le milieu confidentiel intellectuel bourgeois et aristocrate. Ainsi, comme le précise Marie-Anne Paveau, « sous le règne de Louis XIV, la philosophie a été “forcée à rejoindre les étagères de la pornographie” [elle cite Robert Darnton] et [ce] rapprochement a favorisé le développement de la pornographie politique. (...) En d'autres termes, représenter un acte sexuel, c'est faire une proposition philosophique⁴⁶ ». Il s'agissait pour ces deux catégories de productions littéraires subversives, prenant forme dans un milieu exclusivement masculin de la classe dominante privilégiée, d'œuvrer pour la liberté. Cependant, des questions d'ordre moral ont toujours relégué la pornographie dans l'obsène, hors de la scène. Ce que la philosophie se permet donc d'intégrer à son discours reste des productions comme celles de Sade (1740-1814), qui est le plus traité car dans ses écrits les scènes sexuelles ont pour fonction d'exposer des principes et des réflexions philosophiques. L'entrée de Sacher-Masoch (1836-1895) dans le discours philosophique s'est fait par le biais du psychiatre Krafft-Ebing, à qui l'on doit la construction de la notion de masochisme. Deleuze entreprend la présentation de Sacher-Masoch dans l'optique de déconstruire l'analyse psychiatrique de l'érotique masochienne, afin d'en livrer une vision plus éclairée, fidèle et cohérente par rapport à l'œuvre littéraire.

La séparation entre philosophie et pornographie peut s'expliquer par l'entrée en jeu des progrès techniques. La photographie a permis la production de cartes postales qui ont circulé dans le milieu masculin et bourgeois, mais qui ont aussi rendu possible aux classes populaires ainsi qu'aux femmes et aux mineurs d'avoir accès à du contenu pornographique par inadvertance ou filouterie, ce qui a eu pour effet la mise en place des premières législations sur la pornographie.

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Avec le texte intégral de « La Vénus à la fourrure »*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, pp. 17-18.

⁴⁶ Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014, p.54.

Les progrès techniques ont également permis une prolifération de ces contenus, et donc une baisse de qualité. La pornographie est devenue un sous-genre, une sous-culture dévaluée sur le plan artistique et intellectuel. Le rôle des *porn studies* est de considérer cette histoire et de prendre la mesure de l'importance de ce monde, qui, même s'il reste *hors-scène*, ne peut être ignoré. Ces études rétablissent la relation entre le monde intellectuel et le monde de l'obsène en passant outre les pré-supposés moraux.

Le travail de Linda Williams dans son analyse de la pornographie et de la représentation du sexe au cinéma, va être de mettre en lumière la *pornologie* propre aux films pornographiques, qui échappaient à cette possibilité à cause de leur caractère explicite jugé immoral. Il s'agit pour elle d'analyser les éléments culturels et esthétiques inhérents à la pornographie, pour tirer des enjeux artistiques et politiques de cette complexité. Ces enjeux présentent une alternative au débat des *sex wars* entre partisans *anti-porn* et partisans *pro-sex*, qui présente une impasse tant du point de vue intellectuel que politique, du fait de sa binarité. La pornographie est alors assumée comme *on/scène* (sur la scène) plutôt que *ob/scène* (hors-scène).

Dans son étude plus spécifique sur le cinéma *hard core*, Linda Williams fait plusieurs fois référence à des éléments théoriques tirés de l'analyse des discours et des dispositifs de sexualité par Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité 1, La volonté de savoir*. Ces références permettent d'intégrer la pornographie au champ philosophique et politique de la sexualité.

Parmi les liens qu'elle établit entre cinéma *hard core* et dispositifs de sexualité, Williams souligne que les films *hard core* ne constituent pas un corpus qui constitue une érotique (*ars erotica*), mais fonctionne selon des principes de visibilité, afin de prétendre à la révélation de la vérité du sexe. Le *hard core* serait en filiation directe avec la *scientia sexualis* dont parle Michel Foucault.

Le fait de baser mon travail *pornophonique* sur les sons d'une catégorie cinématographique en particulier, celle du *hard core* américain, en amène les enjeux au sein de ma pratique. Je me dois donc de considérer cette relation entre *hard core* et *scientia sexualis*, de revenir sur ce qui constitue les discours de sexualité, de savoir dans quelle mesure la pornographie participe à des dispositifs de sexualité, et dans quels buts. Ceci afin de mieux comprendre quelle est la relation entre ces éléments et ma production sonore, si elle peut constituer une critique ou si elle reproduit les fonctionnements de la pornographie.

b/ « Mise en discours du sexe ».

Dispositif de sexualité

Dans *La Volonté de savoir*, ouvrage publié en 1976, Foucault expose le fonctionnement de dispositifs qui créent et organisent la sexualité à partir d'une analyse des productions de discours sur le sexe.

Au cours de l'histoire, plus précisément sur une période allant du Moyen Âge au XX^e siècle, ce sont des échanges oraux, constitués en discours, qui permettent d'élaborer des dispositifs de sexualité :

- entre individus et autorité religieuse : avec la *confession obligatoire* des individus qui sont amenés à s'auto-examiner, à déceler leurs infimes dispositions à la faute, au péché, à se reprocher soit les actes soit les dispositions qu'ils ont à les commettre, dans le champ du réel et de l'imaginaire, et à en faire l'*aveu* ;

- entre enfants et parents ou éducateurs : avec la *pédagogisation du sexe infantin* et sa surveillance, afin de lutter contre l'onanisme infantile (pratique dangereuse compromettant la santé des adultes en devenir et source de dégénérescence, préoccupation eugéniste par excellence) ;

- entre patient et médecin : avec au XIX^e siècle *l'hystérisation du corps de la femme*, la *pathologisation et la psychiatrisation des pratiques perverses*, puis au XX^e siècle avec la psychanalyse, qui replace le *sexe au centre de la psychologie et de la vie sociale*.

Le moteur de l'ensemble de ces échanges est la volonté de mise au jour de la vérité du sexe, l'*aveu* constituant « la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe⁴⁷ ».

La sexualité en tant que telle serait une construction émergeant de cette économie des savoirs où se jouent des enjeux de pouvoir. Ce postulat remet en cause la définition populaire de la sexualité. La sexualité est communément définie comme ce par quoi on désigne généralement les comportements sexuels, ainsi que l'économie physico-affective qui entoure la vie sexuelle, et semble ne se former qu'à l'intérieur des individus, à travers leurs expériences. Pour Foucault, la sexualité est une création relativement récente dans l'histoire de l'humanité, et elle coïncide avec l'idée que le sexe renferme une vérité et qu'il est un moyen de connaissance, de production de savoirs. L'usage du corps et de ses plaisirs devient alors un sujet à examiner.

⁴⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 84.

D'un point de vue sociétal, on considère que depuis le Moyen Âge la sexualité est réprimée par l'autorité, selon une morale religieuse puis étatique, qui empêcherait les sexualités de se formuler librement. Pour Foucault, l'hypothèse est trop simpliste. Selon lui, la société occidentale a organisé, depuis la mise en place de ces dispositifs de répression, une immense entreprise de production de discours sur le sexe ; la dichotomie répression/liberté n'est qu'une image faisant partie des dispositifs de mise en discours sur le sexe et de leur prolifération :

« Peut-être aucun autre type de société n'a jamais accumulé, et dans une histoire relativement si courte, une telle quantité de discours sur le sexe. De lui, il se pourrait bien que nous parlions plus que de toute autre chose ; nous nous acharnons à cette tâche ; nous nous contraignons par un étrange scrupule que nous n'en disons jamais assez, que nous sommes trop timides et peureux, que nous nous cachons l'aveuglante évidence par inertie et par soumission, que l'essentiel nous échappe toujours, qu'il faut encore partir à sa recherche. Sur le sexe, la plus intarissable, la plus impatiente des sociétés, il se pourrait bien que ce soit la nôtre.⁴⁸ »

L'apparente répression du sexe serait l'instrument même de la production de la sexualité : par le moyen de l'administration et de la régence du sexe par des instances de pouvoir qui ont pour but manifeste d'en connaître les manifestations, le pouvoir crée des outils de production de discours sur le sexe. Ces outils sont ensuite intégrés par les individus qui se les approprient, et produisent eux-mêmes ces discours. Ces outils peuvent prendre aujourd'hui la forme de dispositifs médiatiques comme les rubriques des lecteurs dans les magazines, les forums en ligne, ou les plateformes internet de rencontre et de connexion par *webcam*. Le dispositif s'investit alors dans tout domaine possible, le peuple intègre et organise par lui-même des formes plus ou moins mutantes du dispositif. L'*injonction* à connaître le sexe est assimilée, normalisée, dans une économie circulaire d'expérience du corps et des plaisirs, de la jouissance, et sa transmutation en discours. Car il en va de notre bien-être corporel et social, de notre santé.

Ce système perçu comme répressif parce qu'administrateur, a survécu à la libération sexuelle du XX^e siècle. Cette libération prend place dans une période relativement courte, entre l'après-guerre avec l'usage de la pénicilline qui permet de lutter contre la syphilis, la légalité de la pilule anti-conceptionnelle en 1967, et l'arrivée des premières morts liées au SIDA au début des années 1980⁴⁹. Elle se caractérise par une insouciance nouvelle et une politisation –

⁴⁸ *Ibid.*, p.46.

⁴⁹ Patricia Osganian, Anne-Sophie Perriau, « L'injonction à la jouissance. Histoire d'une libération entre désir et loi. Entretien avec Catherine Millot », *Mouvements* 2002/2 (n°20), p. 50-56. Disponible sur < <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-2-page-50.htm> >. Consulté le 23/04/2017.

notamment avec la réappropriation par les femmes de leur propre corps ainsi que de leur parole – où l’usage des corps et des plaisirs a connu une certaine démocratisation (au premier degré).

Elle a coïncidé avec ce qu’on appelle l’âge d’or de la pornographie, qui consiste en fait en l’ouverture d’un marché. Aux États-Unis, les confidentielles *stag parties* (réunions privées entre hommes avec projections de courts films pornographiques muets en noir et blanc) ont laissé place aux projections publiques en salles de cinéma. La pornographie est devenue objet de consommation, un temps de divertissement. En France, les cinémas diffusant les films pornographiques ont proliférés de façon exponentielle jusqu’en 1975, date qui marque la création de la catégorie X, mesure de restriction des films explicites à une distribution ciblée, afin d’en réserver l’accès aux personnes majeures. Cette mesure a contribué à la baisse des budgets investis dans les films, ce qui a eu pour résultat une prolifération de pornographie de moindre qualité, et qui contre toute attente, a fait perdurer les représentations machistes de la sexualité. Il existe donc une simultanéité de la libération de la femme et du sexe et de la cristallisation des représentations machistes de la sexualité. La féminisation politique du sexe se serait donc passée de la prise en main de la représentation visuelle de son objet ?

Dispositif pornographique

Nous pouvons voir qu’il existe un parallèle entre les mécanismes des *dispositifs de sexualité*, dans lesquels répression et prolifération vont de pair, et les mécanismes des *dispositifs pornographiques* où la censure est ce qui permet la prolifération des contenus, leur baisse de qualité, et l’établissement d’une économie parallèle. Le discours pornographique est façonné par les conditions d’accessibilité et de visibilité, commandées par la censure d’État, qui a une incidence directe sur les moyens de création des contenus et leur distribution.

L’intérêt que porte Linda Williams aux représentations du sexe dans le cinéma plus *mainstream*, celui d’Hollywood, part de ce mouvement circulaire organisé entre visibilité et censure :

« Nous n’assistons pas à une exposition accrue de la vie sexuelle, mais, au cœur de la révolution sexuelle puis à travers ses échos, à une tension dynamique entre deux catégories essentielles à notre analyse : le *dévoilement* et l’*occultation*. (...) Tout dévoilement est aussi une occultation. (...) Ce qui m’intéresse, c’est le mystère de ce que dévoilent et occultent les nouveaux degrés d’explicite.⁵⁰ »

⁵⁰ Linda Williams, *Screening Sex, Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Bordeaux, Capricci, 2014, pp. 16-17.

Le dispositif pornographique se construit sur deux échelles de discours :

- une sociétale, dans laquelle prolifère des discours extérieurs à la pornographie mais ayant une incidence sur son contenu ;
- une esthétique : c'est par la représentation (images, images sonores ou muettes en mouvement, apparitions médiatiques, etc.), par une économie de la visibilité, que s'organise une construction mouvante et mutante de la sexualité fictive, qui se place dans le même monde que celui des fantasmes. Il serait donc possible, par l'analyse des éléments du matériel pornographique, d'en savoir plus sur cet imaginaire et sur le pouvoir dont il est l'instrument. La pornographie serait l'interface où se jouent les enjeux relatifs aux dispositifs de sexualité contemporains.

Je voudrais donc revenir sur l'aspect sociétal global, en considérant le contexte de production de la pornographie, puis je m'attacherai à décrypter les enjeux qui se jouent dans le champ de la visibilité, qui comme le montre Williams, sert autant à montrer qu'à désigner un hors-champ.

Je reviendrais aux enjeux du sonore après avoir fait l'état des enjeux du visible, car c'est aussi en regard de ce champ que le sonore se construit.

c/ Dispositifs contemporains de sexualité.

« Il faut penser le dispositif de sexualité à partir des techniques de pouvoir qui lui sont contemporaines⁵¹. »

Pornographie et capitalisme

Selon Linda Williams et Paul B. Preciado, le modèle pornographique fonctionne selon une économie de l'excitation et de la frustration, dont les manières d'opérer sont conditionnées par la société « pharmacopornocapitaliste⁵² ».

Bruno Fernandes, dans son ouvrage sur le groupe de happening subversif japonais *Zero Jigen*⁵³, parle d'anarchie du corps⁵⁴ pour désigner la fonction politique incarnée dans le corps

⁵¹ Michel Foucault, *ibid.*, p. 198.

⁵² Beatriz Preciado, *Testojunkie. Sexe drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008. Terme utilisé tout au long de l'ouvrage.

⁵³ Bruno Fernandes, *Pornologie vs capitalisme, le groupe de happening ZERO JIGEN, un cas de refus corporel dans le Japon de la croissance, 1960-1972*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

sexuel en représentation, plus particulièrement celui qui va à l'encontre de l'émergence de capitalisme consumériste.

Il y a donc une rhétorique de collaboration et de résistance dans un contexte sociétal et économique, où d'un côté les corps transformés en objets de consommation sont avalés puis recrachés, sans relâche ni pitié par l'industrie pornographique contemporaine, et d'un autre côté, la diversité des sexualités et la volonté de vivre son propre corps et ses propres plaisirs, cherche un espace de représentation qui ne soit pas intégré à l'industrie telle qu'elle est. Je pense, en ce qui concerne ce dernier cas, à la pornographie dite *post pornography*, qui a pour motivation de représenter toutes les sexualités, surtout les minoritaires, et de réinjecter le souci artistique dans la production d'images pornographiques.

Mais au-delà du champ de la représentation, les corps eux-mêmes sont investis par des dispositifs « pharmacopornocapitalistes », selon Preciado : la *potentia gaudendi* (force de production sexuelle) des individus est investie par des représentations pornographiques qui sont présentes dans le quotidien, dans l'espace privé et public, par exemple sous forme de publicités libidineuses, où manger un yaourt peut faire gémir de plaisir, ou sous forme de vidéos en *streaming* gratuit sur internet, où « matériel pornographique » peut rimer avec « infini ». L'économie du désir et de la frustration est organisée selon le cercle vicieux de l'injonction à la jouissance, qui a pour effet que la demande et l'offre suivent une courbe exponentielle toujours plus productrice de richesses.

Cette force est aussi régie par une économie chimique :

- dans le domaine de la performance sexuelle virile avec le Viagra (qui définit une fois pour toutes le modèle d'une masculinité saine et acceptable, c'est-à-dire une bonne érection) ;
- avec la contraception avec les contraceptifs hormonaux (pilules à base d'œstrogènes, dont les effets secondaires ont été passés sous silence par l'industrie pharmaceutique et dédramatisés par les médecins s'ils ne sont pas spectaculaires, à savoir baisse de libido et indispositions corporelles) ;
- dans le champ de l'identité sexuelle et de genre, avec l'accès plus ou moins légal à la testostérone pour un usage de transition (dont l'auteur bio-femme fait lui-même l'usage pendant l'écriture de *Testojunkie*, qui sert ici de référence).

Dans ce tableau, les corps sont *pornéifiés*. Que nous le voulions ou non, notre corps est réduit à notre sexe, où se joue non pas notre intimité mais un complexe économique-chimico-culturel,

⁵⁴ *Ibid.*, p.368.

dont les moyens et les fins sont définis par la société. Chaque consommateur doté de libido devient un élément rentable. Foucault parle de ce système en termes d'économie de l'énergie :

« Plaisir et pouvoir ne s'annulent pas ; ils ne se retournent pas l'un contre l'autre ; ils se poursuivent, se chevauchent et se relancent. Ils s'enchainent selon des mécanismes complexes et positifs d'incitation et d'excitation.⁵⁵ »

Steven Marcus, auteur de *The Other Victorians, A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England* (« Les autres victoriens, une étude de la sexualité et de la pornographie dans l'Angleterre du XIX^e siècle »), pointe la compatibilité entre une libération sexuelle, où l'accès à la jouissance serait libre et serait une ressource abondante, avec le système capitalisme post-industriel de consommation de masse. Il est cité par Linda Williams :

« Dans l'introduction de son ouvrage sur la pornographie victorienne, publié pour la première fois en 1964, Steven Marcus évoque une image issue des travaux de Masters et Johnson, qu'il considère comme symptomatique de l'émergence d'une nouvelle ère de la pornographie au XX^e siècle. Notant que Masters et Johnson ont "découvert" les "capacités orgasmiques des femmes", il souligne la concordance de cette découverte avec un âge avancé du capitalisme post-industriel : « Cela ne peut être un hasard [...] que l'idée d'une capacité orgasmique massive ou potentiellement illimité des femmes serve de représentation centrale et organisée de notre époque. L'idée d'orgasmes féminins multiples correspond à merveille aux besoins d'une société basée sur la consommation de masse. C'est une image parfaite de la consommation de masse – surtout si nous lui ajoutons quelques détails, comme le fait que la femme se masturbe seule à l'aide d'un instrument électro-mécanique. »⁵⁶ »

Le rôle de la pornographie comme moteur au sein d'un dispositif économique de sexualité, en tant que support à la masturbation devient alors évident. Mais le principe de jouissance féminine, s'il est à l'image de la consommation de masse, n'est pas le phénomène ciblé par la grande majorité du matériel pornographique. Le public visé est essentiellement masculin. Attend-on alors des hommes qu'ils intègrent un modèle de jouissance féminin ? Je ne pense pas. Je pense plutôt que la jouissance est devenue à l'image d'un produit jetable : elle n'est pas un achèvement d'une énergie, mais une dépense toujours imparfaite et sous-tendue par la frustration, dans une atmosphère de perpétuelle incitation au recommencement et à l'addiction, qui peut se penser sans principe de genre.

⁵⁵ Michel Foucault, *ibid.*, p. 66-67.

⁵⁶ Linda Williams, *ibid.*, p. 110. Je prends l'ouvrage de Williams comme source car l'édition de 1966 de *The Other Victorians* à laquelle j'ai accès ne contient pas ce passage.

L'analyse de Preciado peut paraître quelque peu extrême, car dans cette vision, l'ensemble de la société en mouvement semble soutenue par ce principe *pharmacopornocapitaliste* qui absorbe et régit toute existence. Cela ressemble un peu à une théorie du complot. Cependant je souhaite lui donner crédit car Preciado est, par son identité *queer*, dans une position particulière par rapport au monde qu'il analyse. Étant transgenre, son existence dans ce système est en marge. Sa plongée dans la prise de testostérone est son enquête de terrain : il s'approprie un des instruments de ce système pour en faire un usage politique et autodéterminant, qu'il transmet par la philosophie et l'autofiction. Cet engagement est selon moi ce qui fait la valeur de cette analyse.

Pour ma part, je peux observer que ce système est cohérent par rapport à l'imaginaire développé dans la pornographie *mainstream* hétérosexuelle qui m'intéresse. C'est un *pornotope* aux règles bien défini, avec ses coutumes et ses tabous, c'est un monde en soi, un pays fantasmatique qui est régi par les mêmes instances de domination dont parle Preciado.

Cet espace de représentation qu'est le *hard core*, traduit des éléments du dispositif de sexualité contemporain en même temps qu'il laisse transparaître des héritages de dispositifs de représentation qui viennent autant de l'art cinématographique que de la science, notamment de l'époque où cette dernière s'est alliée à l'esthétique (je pense ici aux eugénistes, à l'anthropométrie, aux portraits composites de Galton, et à l'iconographie de la Salpêtrière).

2/ Faire parler les corps.

a/ « *Frenzy of the visible* ».

Cinéma-plaisir

Selon Linda Williams, le cinéma *hard core* est un héritage des expériences esthétiques scientifiques du XIX^e siècle, avec les photographies des crises hystériques, sur lesquelles nous reviendront, ainsi que les études chronophotographiques d'Eadweard Muybridge [fig. 6] :

« *In Muybridge's longer and more sustained examples of naked and nearly naked male and female bodies, we begin to see an illustration of Foucault's point that the power exerted over bodies in technology is rendered pleasurable through technology.*⁵⁷ »

La technologie permet à la fois l'exercice d'un pouvoir sur les corps, et donne la possibilité de tirer un plaisir de cet exercice. Formulé autrement, l'exercice d'un pouvoir sur les corps serait rendu jouissif par le moyen même de la technologie.

Ce principe pourrait résumer à lui seul l'intérêt qu'il y aurait à vouloir filmer le sexe, et l'intérêt qu'il y aurait à en être le spectateur. Mais il y a bien plus en jeu.

Ce cinéma-plaisir qu'est le *hard core* est une organisation érotique du visible⁵⁸ qui se construit autour de la caméra, pour et par la caméra. Cette dernière est comparable à un *speculum*, un outil capable de révéler, d'amener à la lumière les zones d'ombres pour les soumettre à observation.

Gros plan

Le cinéma porno n'offre aucune possibilité de recul, le regard du spectateur est toujours amené au plus près des corps. Il faut qu'il oublie l'espace et devienne lui-même caméra. L'usage du gros plan illustre cette volonté de confondre caméra et corps, corps masculin de l'acteur et du spectateur.

Ce qui détermine le *hard core* est la non-simulation des rapports sexuels. Ces rapports ont pour pilier le coït, c'est-à-dire la pénétration d'un vagin ou d'un anus. Le gros plan sert à valider l'authenticité de la pénétration, par laquelle on peut figurer le plaisir sans ambiguïté. Il est appelé *meat shot* dans le jargon du milieu pornographique américain.

Bien que pouvant être lié à la notion de plaisir sexuel, et donc à une mise en valeur d'un affect, le gros plan pornographique a une fonction de démonstration, au premier degré.

⁵⁷ Linda Williams, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 49.

Le cinéma pornographique est cependant le seul genre cinématographique où des vues anatomiques comme le *gape shot* – qui consiste en un gros plan sur un orifice (le plus souvent l’anus) anormalement dilaté⁵⁹ par un pénis, un gode ou un poing – font partie intégrante du développement de l’action. Ici, le fait de voir se suffit à lui-même, comme dans un *freak show* où l’appétence visuelle et la curiosité du spectateur sont satisfaites par l’exhibition de l’anormal.

Le film d’horreur est l’autre genre où l’anatomie intérieure tient une place significative. Dans *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hooper, 1974), une scène est entièrement composée de gros plans sur l’œil écarquillé de l’actrice principale, à tel point que l’on peut en dénombrer les vaisseaux sanguins [fig. 7]. La différence est que dans *Massacre à la tronçonneuse*, le gros plan anatomique est utilisé pour figurer des affects extrêmes, alors que dans le cas du *gape shot*, il s’agit plus d’une mise en visibilité qui *pornéifie*⁶⁰ le corps, la caméra donnant l’impression de presque basculer dans le vide formé par la pénétration⁶¹.

Rhétorique de la pénétration

Ce que j’ai formulé comme une *pornéification* des corps correspond à ce que Linda Williams appelle la *fétichisation* des corps. Le corps de la femme est pris dans un processus de fétichisation qui commence dans la vie sociale, puis dans la représentation (comme nous le verrons avec John Berger), et qui ne cesse de s’étendre à chaque apparition de progrès

⁵⁹ Dans *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin écrit : « Avec le gros plan, l’espace se dilate » (page 117, réédition Payot & Rivages, 2013). La pornographie *hard core* semble réconcilier gros plan et dilation sur un plan tout à fait tangible.

⁶⁰ Ce terme est employé par les personnes qui dénoncent la sexualisation précoce des enfants par les pratiques des médias, et doit être employé avec précaution car il a une fonction illocutoire, qui suppose qu’un discours a un effet matériel dans la réalité, et attribue une puissance à l’émetteur de ce discours. Marie-Anne Paveau met en garde ses lecteurs sur l’utilisation des fonctions illocutoires et perlocutoires dans *Le Discours pornographique*. En effet, les détracteurs de la pornographie se servent de ces fonctions pour faire perdre à la pornographie son statut de représentation pour la confondre avec la vérité, la réalité. Il s’agit d’un débat où l’effet de la pornographie (la sensation de vérité) atteint d’abord ceux qui, en prétendant vouloir diminuer son potentiel pouvoir, lui accordent sans nuance un pouvoir absolu. Dans mon cas, je l’utilise pour parler de l’effet de focalisation induit par le cadrage, qui peut décontextualiser et manipuler le sens d’un élément en fonction de la façon de le faire apparaître. Le film porno fonctionne sur l’apriori que ce qui est montré dans le film porno est porno.

⁶¹ Je voudrais ouvrir ici une parenthèse, car ce postulat que je viens de formuler remet en question la capacité expressive de certaines parties du corps, et de la capacité des acteurs à utiliser ces parties de manière théâtrale. C’est-à-dire que je mets en question le fait que l’image d’un anus dilaté puisse être perçu par le spectateur comme signifiant le plaisir, ce qui est une possibilité que je n’ai pas à exclure. Je crois que cela est dû au phénomène d’empathie, mais aussi au fait que la dynamique érotique des films dont je parle est construite sur une dualité entre pénétrant et pénétré, entre actif et passif (cette rhétorique est d’ailleurs opérante dans le cadre de la sexualité homosexuelle masculine, ce qui nous ramène encore une fois à la considération que le corps de la femme dans les films hétérosexuels est traité comme celui d’un homme). Le gros plan met en valeur la passivité.

technique. Ce qu'amène la pornographie est la fétichisation de certaines parties du corps, ainsi qu'une cristallisation des usages qu'il convient d'en faire, par la façon de les montrer.

Prenons l'exemple de l'éjaculation faciale. Cette pratique est indispensable au *hard core* hétérosexuel. Elle clôture l'action du film, se place en point final au-delà duquel plus rien ne peut exister. Il s'agit d'une mise en scène de l'orgasme masculin nécessairement lié à l'éjaculation (les deux faits doivent être concomitants), ritualisé pour se dérouler à l'extérieur, et non pas dans un orifice ; le sperme doit atterrir sur le visage ou une partie du corps de la partenaire. Dans cette action, le plaisir passe de la dimension tactile à la dimension visuelle, et ce à la demande du personnage féminin qui souvent réclame ce rituel, comme le souligne Williams.

Il y a ici plusieurs fétichisation en jeu. D'abord celle du sperme, qui sert de preuve du plaisir masculin. Celle du visage de la femme, qui devient une surface érotisée valant pour preuve de sa jouissance. Et enfin celle du rapport entre ces deux éléments. Si l'éjaculation se déroulait à l'intérieur d'un orifice, on ne pourrait en attester qu'après-coup. Tout doit être montré à la caméra, et comme le plaisir féminin rend plus ou moins inopérante la réalisation de cet impératif de visibilité, le *come shot*, ou *money shot* (dénominations anglaises pour le plan sur l'éjaculation faciale), devient une sorte de figure de style pour mettre en proximité deux figurations du plaisir : la partie génitale pour le plaisir masculin, et la partie faciale pour le plaisir féminin, qui est déplacé du sexe à une autre partie du corps. Comment le visage aurait acquis la même signification à l'image, que le sexe ? Konrad Maquestiau expose ce déplacement en ces termes :

« (...) nos sexes en gros plan revêtent une dimension qu'ils ne demandaient pas. Devenus objet mythiques, ils ont presque l'air de signifier tout seul ; entrelardés seulement par des plans de visages « en extase ». Lien direct de cause à effet : ce qui se passe « en bas » se reflète « en haut ». Cette sur-signification *mécanique* est proprement comique : les sexes sont filmés comme des visages et les visages comme des sexes. Les immanquables *come shots* (...) viennent alors couronner ce glorieux, ce long et laborieux enchaînement. Les effets se superposent. L'éjaculation sur le visage de ces dames éruptant l'orgasme traduit le *happy end* : tout finit bien, il y a Jouissance, visible, nette, indiscutable. Soulagement : le Sexe existe bel et bien. ⁶²»

Quel est le but d'une visibilité totale dont l'efficacité s'établit au prix d'une répétition sans fin des mêmes mises en scènes, qui aboutit à une normalisation des pratiques ? Il s'agit d'une

⁶² Konrad Maquestiau, « Pornographie (2) – Science du sexe », dans *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, éditeurs scientifiques : Alain Bergala, Jacques Dénier, Patrick Leboutte, Crisnée (Belgique), Yellow now, Dunkerque (France), Studio 43, 1994, pp. 300-301.

équation pourtant simple : c'est à travers la visibilité que le sexe livre sa vérité. C'est par le visible que s'effectue l'aveu, qui pour Williams se transforme en confession involontaire dans le *hard core*. Pourquoi involontaire ? Parce qu'on ne peut apporter de preuve de l'orgasme féminin, et que celui-ci peut toujours être simulé, il est donc nécessaire de l'amener à se manifester malgré lui.

Les pratiques représentées dans le *hard core* sont en quelque sorte paradoxales. D'un côté il s'agit d'amener les corps à manifester involontairement le plaisir, ceci par des techniques et des pratiques plus ou moins extrêmes, ou du moins peu reposantes, comme le *fisting*, la double-pénétration, la fellation jusque dans la gorge, etc., et d'un autre côté on arrive à des mises en scènes où l'artificialité ne fait aucun doute, surtout en ce qui concerne la femme, avec des positions de coït qui par exemple ne stimulent pas du tout la région du clitoris, ce qui remet en cause l'authenticité du plaisir féminin qui est montré, ou avec l'éjaculation faciale qui est un acte symbolique.

D'un point de vue plus pragmatique, le film *hard core* étant un produit de consommation à durée de vie limitée (même à lui s'applique l'obsolescence programmée), il faut qu'il y ait des protocoles pouvant fonctionner à chaque tournage, pour rendre les images efficaces. On peut comprendre que dans une logique d'abondance, le parti-pris artistique ne pèse pas lourd, car il nécessite du temps, de l'imagination, de l'argent, etc., ce qui ralentirait la production ou devrait faire prendre des risques aux investisseurs. Mais cet impératif pratique dicté par une logique de rendement contribue à normaliser des représentations de pratiques sexuelles via la répétition des mêmes images.

Dans ces considérations sur l'aspect visuel il est beaucoup question de la masculinité et de la masculinisation du corps féminin. Avec le coït-pénétration, la force symbolique du *come shot*, la focalisation sur le corps pénétré avec le *gape shot*, on observe un vocabulaire visuel qui ne parle que de la fonction pénétrante de la sexualité masculine, tout en montrant des femmes. Le corps de la femme devient une sorte de prolongement, un attribut du pénis pornéfié. Il semble qu'en montrant la femme, on construit un langage sexuel masculin.

Il se trouve que ce phénomène est loin d'être nouveau, et qu'il est un héritage de pratiques de représentation du corps féminin nu dans la peinture à l'huile européenne, dont les enjeux ont été construits par le philosophe John Berger dans son essai collaboratif *Ways of seeing*, qui trace des liens de correspondance entre les techniques de représentation par l'image dans la publicité du XX^e siècle, et la peinture à l'huile européenne de la Renaissance et du XIX^e siècle.

b/ « *Men act, women appear* ».

Nude & Naked

Pour John Berger, la tradition de la peinture à l'huile européenne a pour fonction de représenter des possessions, des signes de richesse et de propriété, ceci à l'attention de l'acquéreur, de celui qui possède le tableau. Parmi les thèmes récurrents : les portraits, les natures mortes, paysages, scènes de chasses et vanités, et enfin le nu féminin. Ce dernier est souvent lié à un thème religieux ou mythologique, qui sert de prétexte à exposer le corps dénudé d'une femme. L'analyse de Berger s'attache entre autre à définir ce qui fait la différence entre *naked*, être nu, sans vêtements, et *nude*, le Nu. Cela dépend essentiellement du regard du spectateur :

« *To be naked is to be oneself.*

To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to be a nude. (...) Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display.

To be naked is to be without disguise.

To be on display is to have the surface of one's own skin, the hairs of one's own body, turned into a disguise which, in that situation, can never be discarded. The nude is condemned to never being naked. Nudity is a form of dress.⁶³ »

Dans cette analyse à la forme poétique, il est clairement dit que le corps tel qu'il apparaît n'est pas le corps tel qu'il *est*. Si cela s'applique à la peinture, cela s'applique également à la photographie et au film. Dans la version télévisée⁶⁴ de cet essai, des femmes interrogées affirment pouvoir s'identifier d'avantage à des photographies de nus qu'aux tableaux montrés dans le programme, car l'image photographique donne une plus forte impression de réalité. Ainsi la représentation photographique fait oublier que le corps s'adapte à la technique, et qu'il est réifié par le principe même de représentation. Pourtant le mode opératoire de l'image reste le même. Le corps est autant une surface (Berger parle de « *site* ») dans la photographie que dans la peinture à l'huile, qui dans cette dernière est sur-travaillée afin d'en traduire les

⁶³ John Berger, Sven Bloomberg, Chris Fox, Mike Dibb, Richard Hollis, *Ways of seeing: based on the BBC television series with John Berger*, London : British Broadcasting Corporation ; Hamondsworth : Penguin Books, cop. 1972, p. 54. Ma traduction : « Être nu c'est être soi-même. Être un Nu c'est être vu nu par les autres mais ne pas être vu pour soi-même. Un corps nu doit être vu comme un objet pour devenir un Nu. (...) La nudité se révèle. Le Nu est exposé. Être nu c'est être sans déguisement. Être exposé, c'est avoir la surface de sa peau, les poils de son corps, transformé en déguisement, qui, dans cette situation, ne peut jamais être enlevé. Le Nu est condamné à ne jamais être nu. La nudité du Nu est une forme de vêtement.

⁶⁴ Annexe [B] [09].

textures. Walter Benjamin soulignait que « les formes artistiques traditionnelles, à certains stades de leur évolution, tendent à ne produire que laborieusement des effets qui, plus tard, sont aisément obtenus par la nouvelle forme artistique⁶⁵ ». Les techniques changent, mais le dispositif et ses effets ne changent pas de manière fondamentale.

L'impression de vérité qui émane de l'image pornographique *hard core*, en marge de toute possibilité érotique ou de phénomène d'*innervation*⁶⁶, est le fait de phénomènes de perception déjà à l'œuvre dans toute image cinématographique, qui rendent « également manifestes l'utilisation artistique et l'utilisation scientifique de la photographie qui, auparavant, se tenaient le plus souvent à grande distance l'une de l'autre⁶⁷ ».

Le *hard core* est en quelque sorte la réconciliation de la tradition du Nu en peinture avec l'approche scientifique rendue possible par la photographie.

Quelques éléments amenés par Berger peuvent être également observés dans la pornographie *hard core*, et même dans le dispositif pornographique lui-même.

Le thème fondateur de la nudité en tant que genre est celui de la chute d'Adam et Ève. Dans la pornographie comme dans ce mythe, la femme est subordonnée à l'homme, elle est la tentatrice sur qui la faute est rejetée. Dans le porno, cela se manifeste notamment par des pratiques de *dirty talk*, les insultes étant le registre du pénétrant, ainsi que le souligne François Perea. C'est une pratique discursive autoritaire qui assigne des rôles de genre (indépendamment du sexe des partenaires) et de statut entre les protagonistes, en même temps qu'il sert de stimulant à l'action.

On/scene

Le principal protagoniste de la scène du Nu est toujours absent du tableau. Il s'agit du spectateur :

« In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the Spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. »

⁶⁵ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 120.

⁶⁶ L'*innervation* est une réaction physiologique associée à une perception, qui pousse le spectateur d'un film à reproduire les sensations auxquelles il assiste (pleurs, rires, excitation sexuelle, etc.). Voir Linda Williams, *Screening Sex, Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Bordeaux, Capricci, 2014, p. 24.

⁶⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 115.

*Everything is adressed to him. Everything must appear to be the result of being there. It is for him that the figures have assumed their nudity. But he, by definition, is a stranger – with his clothes still on.*⁶⁸ »

Cet extrait nous renvoie aux propos de Linda Williams : « Tout dévoilement est aussi une occultation. Quelque chose reste toujours caché, hors-champ⁶⁹ ». Et Berger nous dit ici que le plus important dans une scène de Nu est le hors-champ. Sans ce hors-champ, le Nu n'aurait pas lieu d'être, le personnage n'aurait pas d'intérêt à se dévêtir si ce n'était pour lui-même.

Ces termes permettent de mieux définir l'opposition *obscene / onscene* que Williams utilise afin de définir le statut des images pornographiques. Ce qui est qualifié d'obscène est ce qui ne devrait pas être montré publiquement, sur la scène. L'*onscene*, ou en/scène est ce qui était obscène mais qui dorénavant est porté *sur* la scène, dans un processus d'ouverture et de banalisation de la représentation du sexe et des corps.

Dans la configuration d'un tableau de Nu, l'obscène est ce qui manque au corps du modèle, c'est-à-dire des signes de sexualité :

- la femme Nue n'a pas de poils : la pilosité symbolise l'énergie sexuelle, les passions (par exemple, les satyres sont des demi-bêtes) ;
- la pose lascive est privilégiée : elle marque une dépense minimale d'énergie ;
- le corps est arrangé de façon à se montrer : il ne s'appartient pas, il n'est pas occupé à exister, à se vivre, il est offert ;
- le sexe est effacé, estompé, ou caché par une mèche de cheveux, une feuille de vigne, et il est déplacé dans des éléments métaphoriques comme le serpent pour Ève, les coquillages pour Vénus.

Ce corps est tout l'inverse de celui du spectateur, dont la sexualité est affirmée et projetée sur le support qu'est l'image du Nu.

Le Nu hard

La *hardeuse* est quant à elle une forme mutante. La forme du dispositif de représentation qui s'applique à elle est héritée de la tradition occidentale, dont certaines survivances de codes sont observables, comme l'absence de poils, la discipline corporelle vouée à la monstration,

⁶⁸ John Berger, *ibid.*. Ma traduction : « Dans la peinture à l'huile européenne moyenne le principal protagoniste n'est jamais représenté. Il est le spectateur en face du tableau et il est présumé homme. Tout s'adresse à lui. Tout doit paraître comme étant le résultat d'être là. C'est pour lui que les corps ont endossé leur nudité. Mais il est, par définition, un étranger, qui porte encore ses vêtements. »

⁶⁹ Linda Williams, *op. cit.*, p.17.

ou le fait de ne pas s'attarder à la sexualité féminine pour privilégier le coït⁷⁰. J'entends par là qu'elle ne contient intrinsèquement que peu d'éléments sexuels actifs. Elle correspond à ces codes de féminité qui sont présents dans le registre du Nu, mais ne se comporte absolument pas comme un Nu, elle bouge sans cesse, interpelle, s'exprime. Elle revêt aussi les attributs de la nudité au sens de *nakedness*. Le personnage qu'elle joue se comporte comme s'il était là de lui-même, comme si tout cela, à travers un consentement tacite, était voulu et naturel. Mais cela relève bien entendu de la fiction.

Par contre, le champ opératoire de la peinture est celui du symbolique. Il me semble donc qu'avec le cas de la pornographie la comparaison trouve des limites, et que l'enjeu est déplacé du champ du symbolique au champ énergétique. Le hors-champ, l'obscène, devient *l'énergie sexuelle* du spectateur, qui est le véritable produit dont il jouit par la consommation de matériel pornographique. C'est pourquoi la nudité de la *hardeuse* ne peut pas être totalement passive, elle doit être en partie stimulante car elle accompagne une action dont elle fait partie, mais dont elle ne sera jamais spectatrice car cela se passe de l'autre côté de l'écran, chez le spectateur.

Sur ce dernier point, la modèle vivante a cependant l'avantage de pouvoir être elle-même spectatrice des comportements des personnes qui réalisent son image.

c/ À Poil, encore.

« On part de notre nudité. Des expériences en tant qu'artiste et modèle vivant qui nous poussent à questionner la charge érotisante et pudibonde d'un corps effeuillé.

On se penche sur la construction de notre regard.

Sur ces corps mis à nu par des générations de peintres et de publicistes.

Notre conception de la nudité s'en trouve questionnée, ébranlée.

Tout comme notre rapport à la féminité, à l'intime, à la pudeur...

⁷⁰ J'ouvre ici une parenthèse sur ce qui me permet de dire que le fait de privilégier le coït constitue un éloignement de la sexualité féminine. *Le rapport Hite*, traduit et édité en 1977 chez Robert Laffont, est une enquête sociologique et sexologique menée aux États-Unis par Shere Hite et son équipe, élaborée à partir d'un questionnaire envoyé au hasard à des femmes à travers tous les États-Unis. Les questions portent sur la masturbation, sur l'orgasme, le coït, la stimulation clitoridienne, le saphisme, l'esclavage sexuel, les femmes âgées, la révolution sexuelle. Dans cet enquête, il ressort que l'orgasme vaginal glorifié par Freud comme étant celui de la femme accomplie, ne concerne qu'une minorité de femmes, et que l'orgasme n'est jamais, ou rarement atteint par la seule pénétration sans stimulation de la région vulvaire (par manipulation ou contact des os pubiens). Je tiens donc à préciser que mes affirmations en ce domaine ne se basent pas sur des conclusions personnelles, et que si elles peuvent prendre la forme de généralisations, cela n'exclut pas que les exceptions existent.

Et vous... vous êtes là, vous nous regardez, on vous regarde, et quelque chose va advenir.⁷¹ »

J'entre dans la « bibliothèque » de l'Hôtel Pasteur, où se passe à la performance-conférence *À Poil, encore*⁷² du collectif Interstices, fondé par Anna Mermet et Lis Peronti. Deux grandes tables en bois (fabriquées par l'un des nombreux groupes créatifs qui transitent par l'Hôtel Pasteur) occupent l'espace, et autour desquelles, nous, le public composé d'artistes, d'amis, de famille et d'inconnus, nous nous répartissons. Le lieu porte une charge académique. Nous sommes dans l'ancienne faculté dentaire, en délabrement mais en reconstruction par le vivant, par les activités qui l'habitent. De grandes armoires anciennes avec des portes vitrées occupent la totalité des murs. A l'intérieur, de vieux instruments de dentiste qui donnent la chair de poule, mais aussi des livres ouverts, des livres d'histoire de l'art, et sur leurs pages des peintures et des sculptures de femmes nues.

Chacune sur une table, Lis et Anna bougent lentement. Leurs visages sont impassibles, leurs regards sont vides. Elles prennent des poses. Leurs mouvements de transition extrêmement lents font craquer doucement le bois des tables, un muscle tressaille. Le public est totalement silencieux. Une sorte de fragilité dure et froide se dégage d'elles. En tant qu'étudiante en art, je reconnais certaines poses. Académie. Renaissance. Années soixante.

Un réveil retentit. On change de ton. Anna descend de la table, revêt un veston, des chaussures, Lis se déshabille entièrement. Anna nous souhaite la bienvenue et nous invite à nous saisir de feuilles de papiers et de crayons qui sont à disposition. Le public s'agite, se bouscule avec politesse, on trouve notre place, on s'installe confortablement. Anna dirige maintenant une séance de dessin de modèle vivant. Nous dessinons Lis. Pose de une minute. Pose de trois minutes. Elle donne quelques conseils.

Lis prend soudain la parole, sur le même registre qu'Anna ; elle se rhabille. Nous la regardons, un peu surpris. Quand elle finit de s'habiller rapidement, elle détourne notre attention sur Anna, qui est maintenant nue dans un coin de la pièce. La séance continue, Lis en prof de dessin.

Ensuite, elles changent de vêtements. Elles portent des pulls gris, informes. Un métronome se déclenche. Elles sont debout, côte à côte. Elles commencent à enlever leur vêtement gris. Quand il passe devant leur visage, elles le redescendent bien bas, puis elles recommencent.

⁷¹ Texte descriptif accompagnant la documentation sur *À Poil, encore* de Anna Mermet et Lis Peronti. Source : < <http://mermet.wixsite.com/annamermet/blank-1> >. Consulté le 06/05/2017.

⁷² Documentation sur < <http://collectifinterstice.wixsite.com/apoil/descriptif> >. Consulté le 06/05/2017.

Elles sont synchro, bougent lentement, avec ce métronome dont la régularité parfaite devient angoissante. Elles accélèrent le mouvement. Leur respiration devient audible, puis bruyante, elles se désynchronisent. Le rituel se transforme en crise. Elles maintiennent le rythme jusqu'à ce qu'elles ne puissent plus accélérer.

Elles s'arrêtent net. Le métronome aussi.

Elles se dirigent ensuite vers deux amplis de guitare, s'assoient dessus. La lumière diminue. Elles ont des micros de contact qu'elles pressent contre leur gorge. On entend d'abord leurs gorges, l'intérieur de leurs corps, la respiration, la déglutition. On passe dans le monde de l'intime. Elles parlent doucement. Le micro de contact transmet le timbre de la voix par conduction, et transmet un son qui se rapproche de la façon dont on perçoit sa propre voix, la voix par l'intérieur.

On se rend bientôt compte qu'elles disent les pensées qui les traversent quand elles sont en train de poser nues. C'est, ou ça a été leur métier, à toute les deux. « Faudra pas que j'oublie d'aller faire les courses ». « Il me regarde un peu trop celui-là ». « Je sens que je vais m'endormir ». Elles parlent de leurs sensations, des difficultés, du corps qui se manifeste malgré l'immobilité, mais aussi du plaisir qu'il y a à pouvoir observer librement des inconnus, sans avoir à détourner les yeux. Elles parlent de la pose comme d'un moment méditatif dédié à l'intériorité.

Retour de la lumière. Elles reprennent leurs habits de prof qui deviennent maintenant des habits de conférencières. Elles bougent les tables, s'installent derrière, une frontalité avec le public s'organise. Elles sortent des petites bouteilles d'eau. Lis murmure des choses à Anna. Progressivement, leur attention se porte vers le public.

Lis raconte un souvenir d'enfance. Dans la maison de ses grands-parents, elle et sa petite sœur jouaient à porter des affaires d'adultes qu'elles trouvaient dans les placards : des robes, des chapeaux, des talons hauts. Un jour Lis a trouvé des magazines Playboy. Elle a éprouvé une étrange fascination pour les femmes représentées dans les magazines, avec leur pubis épilé, leurs poitrines débordantes, leurs postures si particulières. Elle ne reconnaissait en elles ni sa mère, ni ses tantes, ni ses voisines. Maintenant elle se rend compte de comment ces images ont contribué à former l'idée de la femme qu'elle allait être dans le futur.

Avec sa sœur, elles les lisaient en cachette. Mais elles furent bientôt découvertes par leur grand-mère, et par la suite elles ne trouvèrent plus les magazines.

Pendant que Lis raconte son histoire, Anna enlève ses chaussures et commence à marcher sur les tables, sur la pointe des pieds, elle vacille. Elle s'imagine la démarche peu stable d'une petite fille qui marche avec des talons d'adultes. Quand elle fait mine de continuer son chemin

dans les airs, Lis déplace une chaise pour la réceptionner, tout en continuant son histoire. Anna continue sa marche dans la pièce, s'assied sur une chaise avec le public. Lis s'assied aussi plus près de nous. Elle demande à Anna si elle avait vu, étant enfant, des images de femmes nues. Anna se souvient des bandes dessinées de Manara et Bourgeon qui appartenaient à ses parents, dans lesquelles elles voyaient des corps de femmes à la nudité assumée, ça avait un côté excitant et elle s'identifiait à certaines.

Ensuite elles nous regardent. Elles nous demandent : « Et vous ? Vous aviez accès à des images de nus ? Ça représentait quoi la nudité ? ».

Les raisons qui me poussent à parler ici de cette performance sont multiples, même si elle ne porte pas directement sur la pornographie. Il y a un enjeu en particulier avec lequel je peux articuler ma propre pratique, qui est celui de confronter un public avec la substance même d'une image, d'une représentation médiatisée liée à un dispositif. Ici, c'est le dispositif du Nu dont il est question. Sa substance est un corps vivant, pensant, avec une histoire. John Berger, dans la version télévisée de *Ways of Seeing*, parle de corps sans histoire : « *skins without a biography* ». Ici c'est l'inverse qui se passe. La visibilité qu'elles donnent à leurs corps n'est pas séparée de leur vie, et c'est ce qui les lie avec le public.

En mettant en présence leurs propres corps nus avec ceux du public, et en mettant en perspective tant les événements matériels qui entourent la pratique du Nu (le déshabillage, le rhabillage, les pensées, les paroles), que les éléments culturels (la poses, les canons), elles donnent un temps et un espace où nous nous interrogeons autant sur notre rapport au corps que sur l'histoire de l'art et des images. Ce qui importe, c'est l'expérience et sa complexité.

C'est une des pistes qui me poussent à vouloir transposer mon travail sonore numérique à partir du son de la pornographie à une situation d'expérience, à la mise en place d'une temporalité et d'une spatialité dans laquelle les outils technologiques servent à mettre en expérience et en expérimentation le rapport avec un matériau, en l'occurrence le son de la pornographie. Car il me semble que c'est en détachant un contenu du dispositif qui le soutient que l'on peut percevoir les enjeux qui sous-tendent son existence, et les questionner collectivement.

3 – Sons de femmes, regards d’hommes.

Après avoir abordé la question de la visibilité dans les dispositifs pornographiques, je voudrais m’attarder sur une œuvre artistique contemporaine qui met en jeu des problématiques du visible tout en amenant une dimension sonore. Il s’agit d’une série de vidéos réalisées par le photographe américain Clayton Cubitt, dont le genre de prédilection est le portrait. La série s’intitule *Hysterical Literature*, elle a été diffusée via la plateforme Youtube en 2012, ainsi que sur le site officiel de l’œuvre. Cubitt la décrit ainsi : « *a viral video art series exploring mind/body dualism, distraction portraiture, and the contrast between culture and sexuality. Viewed over 50 million times in 200 countries*⁷³ ».

a/ Lire avec son utérus.

Lecture orgasmique

Chacune des douze vidéos⁷⁴ de la série est réalisée selon le même principe.

La modèle, toujours une femme, est assise à une table. La caméra lui fait face, positionnée du côté opposé de la table, de façon à ce que le point de vue du spectateur soit au même niveau que celui du modèle. Cela établit un lien formel avec le spectateur, qui n’a accès à l’œuvre que par internet : on peut le supposer assis à son bureau devant son ordinateur, dans la même situation de corps que la femme qu’il voit à l’écran.

L’image est en noir et blanc. Au cours de mes recherches je n’ai pas trouvé de justification à cela de la part de l’artiste, mais il est connu que le noir et blanc est utilisé pour esthétiser la réalité, qui perd alors un peu de sa banalité.

Les modèles sont différentes en matière d’âge et d’origines, mais elles ont le point commun d’être cultivées : elles sont commissaires d’exposition, journalistes, travaillent dans la culture ; elles sont issues du même milieu social urbain et favorisé que le photographe.

Ce dernier dit leur avoir laissé la liberté de s’habiller comme elles le voulaient⁷⁵. Dans un texte disponible sur le site officiel de l’œuvre, une des modèles dit qu’il lui a été demandé de

⁷³ Source : < <http://claytoncubitt.com/hysterical-literature/> >. Consulté le 05/05/2017. Ma traduction : « une série d’art vidéo virale qui explore le dualisme entre l’esprit et le corps, le portrait de distraction, et le contraste entre la culture et la sexualité. Vue 50 millions de fois dans 200 pays ». Ce qu’il entend par *distraction portraiture*, formulation pour laquelle je n’ai pas trouvé d’équivalent satisfaisant en français, est le fait de faire un portrait photographique lorsque le modèle n’est pas focaliser sur sa pose, alors qu’il est en situation de pose.

⁷⁴ Annexe [B] [10] [a].

⁷⁵ < <http://hystericalliterature.com/faq> >. Consulté le 05/05/2017.

s'habiller comme si elle avait rendez-vous avec un homme⁷⁶. Il y a donc une sorte de mise en condition qui présage une atmosphère galante, qui s'inscrit dans un contexte hétérosexuel.

Le décor étant planté, la modèle se présente par son prénom, et annonce qu'elle va lire un passage d'un livre qu'elle a choisi, dont elle indique le titre et l'auteur. Elle se met donc à lire à haute voix. Au bout d'environ une ou deux minutes, son corps et sa voix manifestent ce qui ressemble à de l'inconfort ou à une gêne. Après un moment dont la durée varie, il lui devient de plus en plus difficile de continuer à lire normalement. Elle doit faire une pause, respirer, saisir un bord de la table, elle lâche un rire, une exclamation ou un juron. Tout d'un coup elle s'arrête complètement de lire, ferme les yeux, puis son corps est secoué par un orgasme. Une fois la vague passée, elle se ressaisi, à nouveau calme et souriante, se présente une seconde fois et indique ce qu'elle vient de lire. La vidéo ne se coupe pas tout de suite, et nous assistons à quelques secondes de réactions partagées avec les personnes présentes hors-cadre.

La seule chose qui n'est pas visible dans les vidéos est ce qu'il se passe sous la table. Sur le site de l'œuvre, on apprend qu'une « assistante », à l'identité secrète, stimule sexuellement la participante à l'aide d'un vibromasseur (dont le modèle est indiqué par un lien vers le site d'Amazon). Cette stimulation a une incidence sur la lecture, et se traduit d'abord dans la voix. L'attitude du corps change également progressivement : la modèle passe d'une posture plutôt droite et frontale à une attitude plus mouvante et instable, le corps est plus enclin à se courber. L'orgasme se traduit de façon visible par des contractions musculaires caractéristiques, que l'on peut observer dans toutes les vidéos des « sessions » de *Hysterical Literature*.

Ambiguïtés formelles

Ces vidéos constituent un objet ambigu : le plaisir sexuel qui y est montré a un potentiel érotique indéniable, alors que ses moyens de monstration sont rudimentaires. La manifestation involontaire du plaisir, avec les phénomènes de spasmes liés à l'orgasme et la vocalisation des sensations, y est présente sans artifices. Cependant les vidéos ne peuvent pas être intégrées au champ de la pornographie : leur diffusion ne fait pas l'objet de censure ni de restriction, ce qui pose la question des limites morales de la pornographie ou de l'érotisme. Cette série met en évidence que la morale est un concept-valise, dont l'effet d'application est souple, non-figé, et avec lequel l'art compose en permanence.

Si l'on replace cette série dans le contexte de l'œuvre de Clayton Cubitt, on peut mieux en comprendre les motivations. Le photographe avait entamé un travail sur la perturbation du

⁷⁶ « *I've been told to dress as I would for a date with a man, not a boy* ». Source : < <http://hystericalliterature.com/stoya-extended> >. Consulté le 05/05/2017.

modèle pendant le temps de pose pour la réalisation d'un portrait. Sa recherche s'est portée sur différents moyens protocolaires pour obtenir du modèle une attitude plus naturelle dans le contexte de la pose, dont pourrait résulter une expression de soi-même (« *self expression* »). Cela a donné lieu à une série de vidéos intitulée *Long Portraits*⁷⁷ (2009), dans laquelle le modèle fixe du regard l'objectif de la caméra comme s'il se faisait prendre en photo. Ces vidéos exploitent les micro-mouvements qui surviennent dans l'immobilité, et l'on peut y observer des changements d'expressions plus ou moins flagrants selon les modèles. Cela rappelle fortement les *Screen Tests* d'Andy Warhol, qui cependant ne s'attachaient pas au principe de pose.

Cette série préfigure *Hysterical Literature*, où les mêmes conditions sont appliquées :

- le modèle est assigné à un rôle très défini, il occupe d'une façon constante le même espace du cadre, s'adapte à la discipline de la pose ;
- il s'agit de portraits : seule la partie supérieure du corps est montrée, chaque vidéo est numérotée, et porte le prénom de la personne filmée ;
- la temporalité de la vidéo, alliée à l'activité du modèle, fait que le protocole opère en *laissant survenir* des éléments expressifs.

La série *Long Portraits* comportait un défaut que Cubitt désigne comme étant le silence, bien que les vidéos ne soient pas muettes : une prise de son pendant le tournage permet de rendre compte de l'ambiance sonore dans laquelle le portrait se déroule.

Un essai intitulé *Hitachi Magic Video*⁷⁸ consistait en une interview menée par le photographe, du mannequin et actrice pornographique Justine Joli, pendant que cette dernière était « distraite » au moyen d'un vibromasseur Hitachi. Ici le modèle est amené à parler à haute voix, ce qui établit une dynamique expressive, et engage une concurrence entre les mots relatifs à la conversation et les vocalisations des sensations du corps, qui ont tendance à prendre le dessus. Ce phénomène de lutte est ce qui semble intéresser Cubitt. Il parle de « bataille fascinante entre l'esprit et le corps⁷⁹ », et c'est en vue de provoquer cela que le protocole est déterminé.

Mais Cubitt n'a pas été satisfait par ce procédé car il était personnellement trop impliqué, et a voulu se retirer le plus possible du processus.

⁷⁷ < <http://claytoncubitt.com/motion/#long-portraits> >. Consulté le 05/05/2017.

⁷⁸ < <https://vimeo.com/2746141> >. Consulté le 05/05/2017.

⁷⁹ < <http://hystericalliterature.com/faq> >. Consulté le 05/05/2017.

Selon lui, l'art et le sexe sont deux choses que la société voudrait séparer. Il fait sans doute référence aux pratiques de censure qui ont pour but de confiner la représentation et l'expérience du sexe à la catégorie de l'obscène et à la pornographie.

Le dernier élément, qui complète le concept de *Hyserical Literature*, est le fait de mettre l'art sur la table, et le sexe sous la table⁸⁰. Cette façon métaphorique d'imager un dispositif idéologique a pour fonction de dénoncer une hypocrisie tout en en reproduisant sa logique. La barrière morale serait matérialisée par la table, le sexe par une activité *technosexuelle* clandestine, et l'art par un livre. La simplicité de cette figuration donne lieu à une situation quelque peu absurde, mais que nous fait vite oublier l'élément moteur de ces vidéos, à savoir la manifestation du plaisir.

Moyens d'autodéfinition

Toujours selon Clayton Cubitt, la série serait féministe, car elle met en scène une sexualité féminine authentique et assumée.

Ceci est à comprendre dans le contexte américain, où le débat pornographique s'articule autour de la sexualité des femmes. Les féministes *prosex* ont bataillé depuis les années 1980 pour faire admettre l'idée que la femme n'est pas automatiquement humiliée dès lors que sa sexualité est exposée. Les pratiques de *slut shaming* (formes de pressions et de harcèlement social destinées à contraindre l'épanouissement social et sexuel des femmes en leur refusant l'autodétermination), sont également instituées en pratiques collectives⁸¹. L'enjeu féministe consiste donc à se réapproprier les discours qui sont originellement produits sur la sexualité féminine d'un point de vue extérieur et non-féminin. Ce processus de réappropriation a été rendu opérationnel notamment par la communauté gay, qui aux Etats-Unis a repris à son compte l'insulte « *queer* » (terme péjoratif pour homosexuel) pour construire une identité propre, et en Espagne où c'est la communauté lesbienne et des travailleuses du sexe, qui adopte « *perras* » (littéralement « chiennes ») pour s'autodéfinir. Ce processus opère ainsi : au départ, ce que désigne l'insulte est défini par ceux qui l'utilisent à l'encontre d'une catégorie de personnes ou une communauté ; ce sont donc eux qui construisent conceptuellement cette catégorie, sans intervention possible de cette dernière. C'est le mécanisme même du discours :

⁸⁰ < <http://hystericalliterature.com/faq> >. Consulté le 05/05/2017.

⁸¹ On trouve des cas de *slut shaming* au sein même de produits culturels qui colportent une image hypersexuée de la femme, comme c'est le cas avec la chanson *Nasty Girl* (2001) des Destiny's Child. Le vidéoclip est à ce titre éloquent, voir < <https://www.youtube.com/watch?v=Dos5pf5OMNM> >. Consulté le 19/05/17.

la façon de parler d'une chose construit la chose⁸². Ceux qui ont subi l'insulte se réapproprient le mot en l'utilisant et le faisant valoir comme identité, ce qui a pour effet que le sens du mot est investi par les personnes mêmes qu'il désigne, et devient un outil de légitimation et d'existence.

Ce que propose Cubitt a-t-il un sens par rapport à l'autodétermination dont a besoin la sexualité féminine ? À l'en croire, oui. Le fait de participer à une session de *Hysterical Literature* vaudrait pour un acte politique, car il est *sans honte*.

Je voudrais faire un rapide parallèle avec les *Danses Organiques* de Luc Ferrari dont j'ai parlé dans un précédent chapitre, où la sexualité féminine est montrée par le son et musicalisée. Cette œuvre se revendique comme agissant pour la libération de la femme, en amenant les sons sexuels dans un contexte où, si un discours masculin est présent, il n'interfère pas avec le champ féminin. Le féminin produit son propre discours pour lui-même. Par ailleurs il semble que l'attitude de Cubitt rejoint celle de Ferrari : en tant qu'homme, ils établissent un espace de monstration du plaisir féminin tout en essayant de s'effacer. Mais est-ce vraiment comparable avec *Hysterical Literature* ?

Cette série emploie des outils ambivalents qui peuvent être utilisés avec les meilleures intentions, mais dont la charge politique fait référence à une situation complexe et problématique, qui fait chanceler l'idée que cette série serait 100% féministe : le sexe et l'art sont deux moyens d'oppression et de libération des femmes, dit Amanda Hess à propos d'une session⁸³.

Il y a donc plusieurs points d'interférence avec les dispositifs de mise en scène de la vérité, qui opèrent dans le champ pornographique, et *esthétique-scientifique*.

b/ Mise en scène de la vérité.

Vibromasseur

Il y a d'abord l'usage masqué, mais revendiqué, du vibromasseur. Cet outil a été inventé pour un usage médical, dans le cadre du traitement de sujets hystériques au XIX^e siècle⁸⁴. Le

⁸² Voir Linda Williams, *op. cit.*, p. 276 : « *Discourse is a way of speaking about something which constructs what that something is.* »

⁸³ < <http://hystericalliterature.com/still-life> >. Consulté le 05/05/2017.

⁸⁴ Jennifer M. Saul, « Objectification, pornographie et l'histoire du vibromasseur. Traiter les choses comme des personnes et les personnes comme des choses », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005/1 (Vol. 24), p. 38-52. Disponible sur < <http://www.cairn.info/distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-nouvelles-questions-feministes-2005-1-page-38.htm> >. Delphine Gardey, Iulia Hasdeu, « Cet obscur sujet du désir. Médicaliser les troubles de la

massage génital était exercé par les médecins et les sages-femmes, afin d'apaiser les tensions continues qui causaient les crises chez les sujets hystériques. L'instrument motorisé permettait une plus grande efficacité pour obtenir l'orgasme libérateur, et délestait au passage les médecins de risques de tendinites. Mais il faut savoir qu'à cette époque, le terme « hystérie » servait à regrouper les troubles symptomatiques de ce que l'on appelle aujourd'hui « trouble de la personnalité histrionique », avec les troubles psychosomatiques liés à une sexualité non-satisfaite. Cette non-satisfaction est elle-même liée à un modèle de sexualité conjugale naturaliste, et donc centré sur la pénétration comme moyen de fécondation. Le non-soulagement de tensions génitales, ainsi que la frigidité vaginale, étaient considérés comme des maladies. Le déclenchement de l'orgasme clitoridien amenait le relâchement de tensions accumulées, et la vie des sujets s'en améliorait. La médecine était devenue un cadre propice à la satisfaction sexuelle. Le succès de ce traitement a mené au perfectionnement des vibromasseurs, qui ont acquis au XX^e siècle une visibilité sur le marché de l'électroménager, avec des réclames dans les revues destinées aux ménagères, et ce dès 1906.

Ce à quoi nous assistons dans *Hystercial Litterature* est une sorte de réactivation de cet espace destiné à la jouissance clitoridienne, avec la présence d'un homme qui supervise les opérations.

Bien sûr, la présence du vibromasseur n'évoque pas premièrement l'aspect médical qui fait partie de son histoire. Il faut donc opposer à la référence médicale le fait que le vibromasseur est depuis longtemps intégré comme un produit de consommation destiné à un usage sexuel récréatif, et que ses variantes, comme le godemiché qui est destiné à la pénétration, est autant utilisé par les femmes hétérosexuelles qu'homosexuelles. Son rôle de référence doit donc être nuancé, car il est multiple et complexe. Les usages personnels ou collectifs de l'outil, dans lesquels un rapport particulier à l'objet se construit sur la base d'une expérience, sont à la fois des moyens de mutation des usages et des enjeux qui les entourent. Ces expériences donnent naissance à des lieux où se recréent indéfiniment les conditions d'exercice des dispositifs de sexualité. Cette ambivalence demande aux communautés et aux artistes une conscience particulière de la charge historique et politique des outils de jouissance, afin qu'ils puissent avoir conscience de la portée de leurs actions.

Il est donc intéressant de voir que ce même outil est rendu opérationnel à des fins de représentations, sur un mode semblable à celui de la pornographie, à la différence que la zone

sexualité féminine en Occident », *Travail, genre et sociétés*, 2015/2 (n° 34), p. 73-92. Disponible sur < <http://www.cairn.info/distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-travail-genre-et-societes-2015-2-page-73.htm> >
Consultés le 06/05/17.

du corps concerné par son utilisation est dissimulée, ce qui exclue les vidéos de Cubitt du champ de la pornographie.

Un cadre pour la voix

En outre, il apparaît que cette occultation met pleinement en valeur l'expressivité corporelle et sonore des femmes filmées. C'est en ceci que cette série m'a intéressée plus précisément, car son protocole permet aussi la mise en place d'une *pornophonie*. On peut clairement entendre les différents états de voix qui traduisent l'énergie sexuelle, sans que soit présent le champ lexical de la pornographie ainsi que ses standards de vocalises. Mais même si les codes de la pornographie ne sont pas présents, il n'en reste pas moins que ces vidéos agissent dans le même but, à savoir de prouver que le sexe est naturel⁸⁵.

Orgasme

Un autre point de chancellement, est le fait que la jouissance des femmes qui participent aux sessions de *Hysterical Literature* est organisée. Si l'on visionne toutes les sessions, il apparaît qu'elles suivent toutes la même structure, et que l'orgasme qui arrive à chaque fois constitue le point final de la lecture. Aucune des participantes ne reprend la lecture au-delà de ce point. Ces éléments rappellent des caractéristiques des vidéos pornographiques qui comportent une seule séquence de masturbation féminine. De ce genre particulier de pornographie, il est clair que l'on peut affirmer qu'il est destiné aux hommes : Stephen Ziplow, dans son *Film Maker's Guide to Pornography* (1977), indique que ces séquences sont uniquement réalisées avec des femmes, et la motivation principale qu'il leur donne, « *it's always a lot of fun to watch a pretty lady getting off on her own body*⁸⁶ », entre en écho avec celle que Cubitt donne à sa série : « *it's also just really fun to watch*⁸⁷ ».

Il est clair que c'est le vibromasseur qui garantit l'arrivée de l'orgasme. Il porte en lui l'injonction à la jouissance véhiculée dans les vidéos pornographiques.

Iconographie

Cette efficacité dans l'organisation de l'orgasme et de sa visibilité rappelle fortement les expérimentations sur les hystériques menées par Jean-Martin Charcot à l'hôpital de la

⁸⁵ Konrad Maquestiau, « Pornographie (2) – Science du sexe », dans *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, éditeurs scientifiques : Alain Bergala, Jacques Déniel, Patrick Leboutte, Crisnée (Belgique), Yellow now, Dunkerque (France), Studio 43, 1994, pp. 300-301.

⁸⁶ Cité dans Linda Williams, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁷ < <http://hystericalliterature.com/about/> >. Consulté le 18/05/2017.

Salpêtrière dans les années 1880, dont est issue l'Iconographie de la Salpêtrière [fig. 8]. Toutefois, il ne semble pas que ce soit pour cette raison que le mot « hystérie » apparaisse dans le titre de la série de Cubitt. Pour lui, la référence est directement liée à l'utilisation du vibromasseur, et à la sorte de litanie vocale à laquelle arrivent les participantes à travers leur lecture⁸⁸, qui rappellent les extases mystiques. Il me paraît néanmoins nécessaire de revenir plus précisément sur ce que *Hysterical Literature* peut avoir en commun avec l'iconographie de la Salpêtrière, ainsi que sur leurs différences.

Tout d'abord, il y a un élément essentiellement commun aux deux. Il s'agit du pouvoir de fascination que ces images exercent.

L'Iconographie de la Salpêtrière est constituée de planches photographiques et taxonomiques, qui décrivent des caractéristiques pathologiques visibles chez les sujets étudiés [fig. 9]. La contrainte de la mise en place d'un dispositif photographique a suscité l'élaboration d'un protocole de contrôle de l'apparition des symptômes, utilisé par Charcot pendant ses leçons pour qu'ils soient présents pendant le temps de prise de vue. Les symptômes étaient déclenchés principalement par hypnose. Les clichés des différentes phases des crises hystériques ont été classifiés avec une méthode taxonomique, et compilés dans l'Iconographie.

L'organisation visuelle des différents symptômes trouve son origine dans l'approche même de Charcot. Freud a dit de lui :

« Ce n'était pas un homme de réflexion, un penseur : il avait la nature d'un artiste ; il était, pour employer ses mots, un *visuel*, un homme qui voit. Voici ce qu'il nous apprend lui-même à propos de sa méthode de travail. Il regardait encore et encore les choses qu'il ne comprenait pas, afin d'approfondir jour après jour l'impression qu'elles lui laissaient, jusqu'à ce que leur compréhension descende soudain sur lui. Alors, pour l'œil de l'esprit, le chaos apparent que présentait la continuelle répétition des mêmes symptômes laissait place à l'ordre (...). On pouvait l'entendre dire que la plus grande satisfaction qu'un homme pouvait avoir, c'était de voir quelque chose de nouveau ; et il attirait sans cesse l'attention sur la difficulté et la valeur de ce genre de "vision". (...) Il disait qu'il était merveilleux de constater comme on était tout d'un coup capable de voir de nouvelles

⁸⁸ Entretien de Aja Romano avec Clayton Cubitt, « Hysterical Literature : Behind Clayton Cubitt's erotic YouTube series », *The Daily Dot*, 27/08/2012. En ligne. Disponible sur < <https://www.dailydot.com/society/hysterical-literature-clayton-cubitt-interview/> >. Consulté le 08/05/2017.

choses – de nouveaux états d’une maladie – qui doivent être probablement aussi anciens que la race humaine.⁸⁹ »

Si Charcot a œuvré dans l’intérêt de la médecine, il reste un artiste. Mais nous savons qu’un parti-pris esthétique n’était pas contradictoire, dans le contexte de l’époque, avec l’approche scientifique. La photographie a été le moyen de rendre avec exactitude la réalité des choses, et avec une fidélité jusqu’alors inédite. Ainsi, les portraits composites de Sir Francis Galton visant à établir des types (sain, malsain, classe sociale, etc.) en faisant une moyenne des traits des visages, la phrénologie (étude de la forme du crâne, dont le but est d’établir des preuves de la prédisposition au crime) qui préfigure le bertillonnage, ces expérimentations *esthético-scientifiques* où le visuel devient un moyen de produire des connaissances, est mis au service de l’idéologie eugéniste. Mais si l’eugénisme vise à l’amélioration de la race par le moyen de la maîtrise des facteurs de décadence comme la maladie ou les déviations morales, les productions visuelles mises au service de cette cause ont pour effet collatéral d’organiser une *fascination* pour l’anormal.

Les expérimentations menées par Charcot sur les « folles » hystériques de la Salpêtrière ne peuvent être considérées sans l’apport du visuel, bien que les causes de l’hystérie aient toujours été établies comme internes, et ce depuis Platon⁹⁰. L’appareillage de contrôle des corps, les compresseurs d’ovaires, les camisoles, le toucher du médecin, ces instruments de « l’art d’obtenir des faits ⁹¹ », sont absents des photographies, ce qui n’est d’ailleurs pas sans rappeler le protocole d’*Hysterical Literature*, où l’homme et l’instrument sont absents du cadre.

Les représentations photographiques ont pour vocation de montrer la maladie à l’état « naturel », comme s’il s’agissait d’un mystérieux phénomène de la nature. Je pourrais faire ici un parallèle assez strict avec le paradigme pornographique : l’orgasme féminin, phénomène interne et difficilement traduisible en images, devient l’équivalent de la crise hystérique, fascinante par ses allers et retours entre le chaos et la mimésis. Lui appliquer un

⁸⁹ Sigmund Freud, « Charcot », dans *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1979, pp. 12-13, article de 1893. Cité dans Georges Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie : Charcot et l’iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 47.

⁹⁰ Dans le *Timée*, Platon explique les causes des comportements hystériques comme venant de l’utérus, qu’il décrit comme « un animal au-dedans d’elles, qui a l’appétit de faire des enfants ; et lorsque, malgré l’âge propice, il reste un long temps sans fruit, il s’impatiente et supporte mal cet état ; il erre partout dans le corps, obstrue les passages du souffle, interdit la respiration, jette en des angoisses extrêmes et provoque d’autres maladies de toutes sortes ; et cela dure tant que des deux sexes l’appétit et le désir ne les amènent à une union où ils puissent cueillir comme à un arbre leur fruit (...) ». cité dans Gladys Swain, « L’âme, la femme, le sexe et le corps. Les métamorphoses de l’hystérie à la fin du XIXe siècle », *Le Débat* 1983/2 (n°24), pp. 107-127. Disponible sur < <http://www.cairn.info/revue-le-debat-19883-2-page-107.htm> >. Consulté le 19/05/2017.

⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie : Charcot et l’iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 38.

principe de visibilité devient le seul moyen de se l'expliquer, de le faire exister en lui imposant une cohérence sur le plan externe. Le problème reste un effet de *feedback* : entre l'actrice et la caméra, entre la malade et l'appareil photo, *une mise en valeur de ce qui fait mystère encourage la perpétuation du mystère même*. Une réelle efficacité de l'observation rendrait inutile la répétition de cette dernière, c'est pourquoi le cercle vicieux trouve son articulation sur l'importance du *nouveau*.

En effet, la sur-productivité de l'industrie pornographique, l'abondance folle de vidéos en *streaming*, le piratage décomplexé, tout cela se fait en vue de la représentation des mêmes choses. Seuls les corps changent. Chaque corps étant unique, il porte en lui la promesse d'une originalité qui troublera l'ennui du consommateur régulier. Paradoxalement, l'industrie pornographique *mainstream* produit une normalisation des corps. Il me semble que seules les voix peuvent se permettre d'échapper aux standards imposables aux corps par le biais de la chirurgie esthétique ou de la pharmaceutique.

Replacée dans le contexte de la Salpêtrière, cette obsession pour le nouveau traduit plutôt une curiosité malsaine et une fascination pour l'anormalité. Encore une fois, paradoxalement, ces anormalités se sont vues imposer des critères normatifs pour que s'en dégagent des standards. La crise hystérique a été divisée par Charcot en quatre phases, que l'Iconographie nous permet de discerner :

- la phase épileptoïde, qui mime un accès épileptique (le fait de mimer est une caractéristique symptomatique propre à l'hystérique) [fig. 10] ;
- la phase de « clownisme », qui se caractérise par des contorsions et des mouvements dits « illogiques » ; cette phase ne figure pas dans l'Iconographie, sans doute à cause de son caractère trop chaotique ;
- les « poses plastiques », ou « attitudes passionnelles », qui sont les éléments phares de l'Iconographie car elles permettent la taxonomie : à chaque pose est associé un qualificatif comme « supplication amoureuse », « attitude passionnelle », qui détermine une fois pour toute la nature d'un geste [fig. 11] ;
- et enfin le délire terminal : « c'est la pénible phase lors de laquelle les hystériques se "mettent à parler", c'est en tout cas à cette phase que l'on essayait d'arrêter l'attaque, par tous les moyens ⁹²», nous dit Georges Didi-Huberman.

Pourquoi empêcher la parole ? Quelques retranscriptions de ces délires dans l'ouvrage de Didi-Huberman montrent que si l'on prenait note des paroles des hystériques en crise, on se

⁹² *Ibid.*, p. 157.

gardait de les transcrire mot pour mot si ces paroles s'aventuraient dans un registre « cru ». L'attitude pudibonde du personnel de la Salpêtrière semble mal placé étant donné le caractère sexuel bien établi de ces troubles. Ces paroles relèveraient-elles d'un registre *pornophonique* car trop obscènes ?

Cri hystérique

Le cri était également minoré et n'était pas intégré comme un élément signifiant dans l'étude de la maladie :

« Les cris d'hystériques n'auront jamais cessés d'être suspectés. Suspectés de n'être que des tours, justement, mais au sens de tropes (une rhétorique, donc), au sens des pirouettes (une clownerie), au sens, enfin, des simulacres (un mensonge). (...) “ voyez comment crient les hystériques. On peut dire que c'est beaucoup de bruit pour rien ” [citation de Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1887-1888*]. Cette phrase-là sonne à mon oreille comme une haine de l'imprévisibilité, voire de l'invisibilité. L'invisibilité des causes.⁹³ »

Le cri est l'expression même de l'inaccessibilité du mystère. Il est la traduction, incompréhensible pour la raison, d'un phénomène intérieur. Les systèmes de visibilité sont rendus inopérants par les cris, qui semblent brouiller la distinction entre affect et mimésis. Cette façon de reléguer le cri à une catégorie de comportements sans importance nous renvoie à la construction culturelle de la jouissance féminine comme comédie, et à l'importance de la mise en image pour remédier à toute possibilité de tricherie.

Le sonore est un champ qui échappe à l'impératif de vérité, dont on ne peut juger de l'authenticité.

Ce qui est particulier à *Hysterical Literature*, et qui en fait un objet ambivalent, c'est que le protocole convoque des dispositifs de mise en visibilité, en se conformant à un registre scientifique qui met chaque participante dans une situation d'étude de cas, et qu'en même temps cela ne fonctionnerait pas sans la dimension sonore. Les conditions ont pour effet de ne laisser aucun doute quant au fait que rien n'est simulé, et pourtant c'est la dimension sonore, qui apporte toutes les possibilités de soupçon, qui donne toute son efficacité à l'œuvre.

En faisant l'expérience d'écouter le son des vidéos⁹⁴ sans regarder l'image, j'ai constaté que l'on peut se concentrer davantage sur le texte qui est lu, sur les infimes variations de voix, ce qui en fait une expérience très différente de celle du visionnage. Quand on regarde la vidéo et

⁹³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 341-342.

⁹⁴ Annexe [B] [10] [b].

qu'on sait déjà quel va être le scénario, la lenteur du processus de jouissance demande une patience qui est plus facile à tenir avec l'expérience sonore. La dimension spectaculaire induite par le visuel nous met dans l'expectative de ce qu'il va se « passer ».

Désir féminin

Il est difficile de juger de la nature de cette série. Son aspect visuel nous renvoie à un passé scientifique misogyne (cadrage, protocole, outils) et à la pornographie (non-simulation), et son aspect sonore fait valoir les sessions comme des performances féministes. Ces performances sont à la croisée du sexuel et de l'artistique, et Cubitt en parle en termes de « conflit », de « bataille », comme si les deux aspects n'étaient pas conciliables. Mais pour parler de cette impossible conciliation qui viendrait de « la société », Cubitt la met en scène de manière concrète, et rejette par là même une solution inverse. Ce qui se passe dans les *Danses Organiques* me semble justement être une conciliation entre le sexuel et l'artistique : cette œuvre présente les sons sexuels comme des créations potentiellement musicales pouvant être exploitées comme telles, au même titre que des chants d'oiseaux, ou autres, sans que l'œuvre soit dans un rapport ambigu avec le dispositif pornographique.

Ce qu'amène Cubitt dans la monstration de la jouissance féminine dans un cadre artistique est une problématisation de pratiques contemporaines :

- le fait d'associer une session à une personne et à une vidéo, d'utiliser un protocole qui pose des conditions à la jouissance et à l'expérience, est une manière d'appriivoiser un comportement naturel dont toute personne est capable. Les femmes qui participent ne sont donc pas accueillies en artistes mais en *sujets*, ce qui pose des limites à la portée de leur performance. C'est ainsi que sont traitées les actrices pornographiques, qui sont plus des faire-valoir que des interprètes. Ce qu'elles font et la manière dont elles le font est décidé à leur place, alors que le sexe est un champ où la créativité et la personnalité joue un rôle essentiel ;
- en travaillant sur l'incontrôlé, Cubitt propose une alternative aux pratiques de diffusion de *selfies* sur les réseaux sociaux, qui éduquent les personnes au contrôle de leur propre image⁹⁵. En déstabilisant les participantes, il crée des images qui sont en opposition avec ce que l'on peut voir sur Instagram et se proposent comme une alternative. Cependant ce lien trouve ses limites dans le fait qu'il applique lui-même un contrôle : mettre un cadre à un phénomène qui se trouve incontrôlé à un moment donné (l'orgasme) n'est pas une manière qui me semble pertinente de mettre en valeur le non-contrôle ;

⁹⁵ < <http://hystericalliterature.com/faq/> >. Consulté le 19/05/2017.

- la répétition du protocole pour arriver toujours au même résultat mais avec des variantes qui tiennent à l'originalité et à la différence entre les femmes, contribue à construire ces expériences comme des pratiques, et rappellent les effets de normalisation dont la pornographie est capable. Cette normalisation est d'autant plus conséquente depuis l'avènement des productions *direct-to-video* (films produits directement pour leur sortie en VHS ou en DVD) et des plates-formes de *streaming* gratuites qui encouragent une production exponentielle de contenus. Les douze sessions d'*Hysterical Literature* semblent bien inconséquentes en comparaison, mais elles participent au même circuit, au même contexte. Cubitt se félicite sur son site du nombre énorme de vues de ses vidéos sur You Tube et définit son œuvre comme une série de vidéos « virales » : il assume donc clairement que ses vidéos sont des produits rentables⁹⁶.

En résumé, le mode de diffusion des vidéos, la limite artistique imposée aux femmes, et la nature commerciale des vidéos, font de cette série une forme d'art ambiguë tant sur le plan formel que sur le fond. Elle semble confirmer la conclusion de Delphine Gardey et Iulia Hasdeu : « Le désir féminin semble aujourd'hui autant l'objet transparent fantasmé du savoir médical, qu'un obscur objet de marchandise⁹⁷ ».

⁹⁶ Le nombre de vues d'une vidéo mise en ligne sur You Tube permet de gagner de l'argent.

⁹⁷ Delphine GARDEY, Iulia HASDEU, *ibid.*

III – *Hard, soft & performance.*

En manipulant et en détournant les sons sexuels des femmes, je les extrais de leur contexte. Cette opération a pour but d'établir un recul, un décalage qui ouvre d'autres possibilités d'existence, et aussi de fonction, à ces sons. Le visuel étant déjà l'apanage des pornographes, il me semble que ma démarche d'artiste doit se situer en marge de celui-ci, en privilégiant l'utilisation du médium sonore pour établir une certaine cohérence entre l'objet source et la production artistique. Parler de pornographie à travers le son reviendrait idéalement à parler de sexualité. Le son étant un médium vivant qui se déploie dans l'espace et le temps, qui s'incarne dans les machines qui le diffusent, il impose des conditions particulières au rapport que l'on a, en tant qu'auditeur et spectateur, à ce qu'il véhicule. Les pièces du projet *Emily* sont autant d'incarnations mutantes d'une entité altérable à l'identité pornographique, dont je me plais à imaginer qu'elle se fantasme elle-même à travers diverses incarnations, à l'image d'un esprit artificiel au corps hybride, à la manière d'un *cyborg*.

La pratique du détournement amène la question de la possibilité d'une réappropriation. S'agissant de pornographie et de sexualité dans le contexte contemporain, cette réappropriation se fait à plusieurs niveaux : d'abord au niveau technologique (outils, médias), au niveau discursif (comment penser la représentation du sexe), et enfin au niveau du vivant (performatif, social).

Il me semble donc pertinent de nous intéresser maintenant à différents cas de réappropriation aux niveaux technologiques, discursifs et performatifs.

1 – *Hardware* : la femme et les machines.

Réappropriation des outils et des imaginaires technologiques.

a/ Musicalité du *sextoy*.

Avec *Hysterical Literature*, j'ai abordé l'histoire du vibromasseur. Cet outil, instrument d'injonction à la jouissance, trouve également sa place dans le monde de l'art, et devient instrument de musique.

Garage Porn : chant lyrique et vibromasseur

J'ai pu explorer cette possibilité avec *Garage Porn*, qui réunit dispositif sonore participatif et concert garage, présentée à Rennes en 2014 lors de l'*Efpoffifion #4* (événement artistique organisé par l'association Urticaes, regroupant des expositions en appartements, des déambulations urbaines et des performances surprises), puis lors de l'exposition *Un Peu de ce n'importe quoi nécessaire* (organisée par le collectif La Clica, dont je fais partie, en décembre 2014 à l'espace m, université Rennes 2, et à la galerie du 48, Élaboratoire). Le titre vient du fait que lors de sa première présentation, l'installation prenait place dans le garage d'une maison où les autres pièces étaient investies par des artistes rennais.

*Garage Porn*⁹⁸ est un dispositif sonore qui suscite l'intervention des spectateurs, ces derniers devenant plutôt des manipulateurs. Des cassettes vidéo pornographiques, sur lesquelles j'ai réalisé des collages en couleur, peuvent être insérées dans un magnétoscope. Mais aucune télévision n'est présente pour transmettre l'image, seul le son sort de l'appareil. Un enchaînement de pédales à effet pour guitares (*delay, pitch box, flanger*) permettent de modifier le son en temps réel. Un vibromasseur est sonorisé à l'aide d'un micro de contact que j'ai fabriqué. Le vibromasseur contient plusieurs modes de vibrations, qui présentent des intensités traduisibles en notes une fois sonorisés, ainsi que différents rythmes. Le son de l'objet était également modifiable grâce aux pédales. Ainsi, les spectateurs choisissaient une cassette, et pouvaient en modifier le son à loisir tout en l'accompagnant d'une base de sons graves fournie par le vibromasseur.

Lors de l'*Efpoffifion*, Claire Grosbois, plasticienne et vocaliste avec qui je collabore régulièrement, a réalisé une performance qui consistait à interpréter les textes de magazines pornographiques en chant lyrique, déguisée en singe sexy. Sa voix était également intégrée au circuit de traitement du son. L'absurdité burlesque de la performance amenait une dimension spectaculaire et comique.

Dans cette situation, je proposais aux visiteurs de l'espace d'intervenir sur les sons de la pornographie depuis un matériel de première source : je ne suis pas intervenue en amont sur le contenu des vidéos, et le magnétoscope fonctionnait normalement, il n'était pas bricolé pour obtenir un effet. Il était proposé d'agir sur la pornographie uniquement par la modification du son en temps réel et par l'improvisation, dans le but de retourner ainsi son mode d'action, puisqu'en temps normal c'est la pornographie qui agit sur nous. Cette volonté d'établir une voie d'action à double-sens sur le média vidéo est en sympathie avec ce que Nam June Paik

⁹⁸ Annexe [A] [04].

avait imaginé pour l'avenir de la télévision, à savoir la possibilité pour le spectateur d'intervenir en temps réel sur le contenu diffusé.

Proposer l'utilisation d'un vibromasseur en forme de pénis lors d'un événement public a plusieurs effets. D'abord, il y a le fait que sa forme suggère qu'il a potentiellement été sujet à l'introduction dans le corps, ce qui amène d'abord un réflexe de répulsion. C'est un objet intime que l'on n'est pas censé partager. Mais l'allusion à l'intimité anatomique provoque un phénomène d'attraction-répulsion, une curiosité teintée de dégoût, mais qui n'est qu'un premier stade. L'inclusion de l'objet dans un dispositif, ainsi que le fait qu'un micro soit collé dessus, sort l'objet de sa fonction et facilite une approche ludique. La pastille du micro est plaquée contre le vibromasseur avec du scotch, le câble audio qui dépasse lui donne une forme comparable à celle d'un micro pour la voix. Il est d'ailleurs possible de sonoriser sa propre voix en plaquant sa bouche ou sa gorge contre le micro. Il ne s'agit plus dans ce contexte d'un instrument sexuel, mais d'un instrument sonore dont la dimension sexuelle est symbolique. Les vibrations amplifiées du vibromasseur sont dès lors destinées à être perçues par les sens plutôt que par le corps.

Les éléments de base de cette pièce, le *sextoy*, les vidéos, les magazines, relèvent du champ du quotidien. J'ai choisi les pédales à effets pour guitares parce qu'elles sont familières et très faciles à utiliser, et permettent de musicaliser des sons enregistrés. Elles permettent aussi de se prendre pour une *rockstar* en un rien de temps, ce qui facilite une approche rapide et ludique du dispositif. En utilisant ces objets en particulier, j'ai voulu montrer que l'on peut faire des choses qui sortent de l'ordinaire avec ce que l'on a sous la main et des outils simples. Pendant la manipulation du son, on peut se rendre compte si l'on a envie d'entendre ou pas certaines choses, on peut se demander jusqu'où va le pouvoir d'excitation de sons, s'ils sont encore opérationnels lorsqu'ils sont modifiés. Si les cassettes et le film porno *vintage* peuvent passer pour avoir été utilisés sous l'effet d'une mode (les années 2010 ont vu le retour d'une fascination nostalgique pour les anciennes technologies), le résultat sonore est loin d'être conventionnel. Les effets des pédales amènent des sonorités étranges, et leur manipulation expérimentale renforce l'impression d'étrangeté.

Cette installation a pour but d'offrir une expérience alternative du matériel pornographique, et de créer une situation participative d'expérimentation. Il s'agissait aussi de tester la manière dont les personnes reçoivent les sons indépendamment de la confrontation à l'image.

Audiovibro

L'artiste français Bertrand Planes s'est emparé du vibromasseur pour en fabriquer un transmetteur de vibrations sonores avec *Audiovibro*⁹⁹ (1999-2007). L'élément clé de cette œuvre est un vibromasseur, modifié dans le but reproduire fidèlement les variations d'une onde sonore par la vibration, à la manière d'un haut-parleur, à la différence que les vibrations sonores sont perçues par contact. Il présente cet objet en fonctionnement au cours de performances conçues comme des concerts, où l'artiste, en poste sur un ordinateur, envoie des sons dans l'objet et dans un système d'amplification. Une performeuse utilise l'*Audiovibro* à la manière d'un vibromasseur normal, pendant que le public qui assiste à l'événement entend les sons via l'amplification. Ces concerts ont eu lieu en 2004 à la Gaité Lyrique, et en 2006 à la galerie Artcore à Paris.

Nous avons ici affaire à un bricolage, un *hacking* d'un objet issu du commerce. La forme externe de l'*Audiovibro* reproduit une forme classique de vibromasseurs bon marché. La fonction de l'objet reste le contact avec les zones érogènes de la femme, il n'y a donc pas de détournement de fonctions d'usage, à l'exception près que l'objet devient le moteur central d'une situation de spectacle. La finalité de l'objet reste l'excitation et la jouissance, il est seulement déplacé de la sphère du privé à la sphère artistique.

Concrètement, l'artiste a remplacé un moteur au fonctionnement élémentaire, manipulable par l'utilisateur ou son partenaire, par un moteur uniquement contrôlé par la musique. La personne qui reçoit les vibrations est dans une position passive, qui n'est pas différente de celle d'un auditeur. Elle est un spectateur augmenté, qui bénéficie d'une expérience synesthésique du son.

L'artiste met place une sorte de situation pornographique où la femme, vivante et réelle, devient une interface. Son corps et ses réactions deviennent le vrai objet du spectacle, le son audible donnant au public des indices sur les possibles sensations procurées par l'*Audiovibro*. La musique produite par l'artiste pendant les concerts résulte d'une recherche de « fréquences (...) auxquelles le corps est sensible¹⁰⁰ », afin d'élaborer et « d'expérimenter une musique dédiée au corps¹⁰¹ », de « rendre palpables différents types de données sonores¹⁰² ». Il semble que le son soit le principal moteur de l'œuvre, l'objet ne servant que d'outil intermédiaire avec le corps.

⁹⁹ Annexe [B] [11].

¹⁰⁰ < <http://www.bertrandplanes.com/vibro/patent.pdf> >. Consulté le 22/05/2017.

¹⁰¹ Frédérique Taddei, *Audio-Vibro, Live pour 2 vibromasseurs, une installation de Bertrand Planes*, 2004. Disponible sur

< http://www.bertrandplanes.com/vibro/?frame=menu&dir=./2004_LiveForVibro_GaiteLyrique_Paris >. Consulté le 22/05/2017.

¹⁰² < <http://www.bertrandplanes.com/vibro/patent.pdf> >. Consulté le 22/05/2017.

L'artiste parle de son objet comme d'une invention, pour laquelle il a déposé un brevet. Le brevet confine cette invention au domaine de l'art, et montre que l'artiste n'a pas vocation à concevoir son œuvre comme une pratique *audiosexuelle* qui pourrait trouver des adeptes, et se construire comme une pratique sexuelle, mais comme un produit dont son nom est la marque. L'expérience de l'objet reste dans le domaine du spectaculaire, et se constitue en fantasme pour le public qui n'aura jamais accès à l'expérience totale, à moins de fabriquer des systèmes similaires, ou que l'artiste ne se décide un jour à commercialiser son invention.

Il y a bien une appropriation, un détournement d'objet dans un but artistique, mais sa nouvelle forme et son nouvel usage n'opèrent aucune forme de profanation¹⁰³, bien au contraire. L'objet est en quelque sorte sacralisé, il est intégré dans un rituel et devient inapprochable. L'art a ici pour rôle de renforcer le statut de l'objet comme unique et original, l'artiste investissant sa *potentia gaudendi* dans le médium sonore.

Audiovibro est une création sonore et électronique qui performe des schémas que l'outil utilisé amène avec lui. On y retrouve la même configuration que dans *Hysterical Literature* (un homme pose les conditions de la jouissance d'une femme), mais ici le plaisir féminin et sa visibilité ne sont plus des enjeux centraux. Il s'agit plutôt de la démonstration du potentiel orgasmique du son, dans laquelle l'artiste s'investit, pour déployer l'énergie sexuelle dans une expérience multi-sensorielle. La forme du spectacle pose une distance entre le public et l'expérience, mais est compensée par la capacité du son à immerger les corps dans son champ vibratoire. Il y a donc une ambiguïté qui me paraît inconfortable, car l'empathie possiblement engendrée par la perception de l'expérience doit être intériorisée par les spectateurs, étant donné le contexte du lieu d'art, dans lequel l'expérience se déroule. Le potentiel audio-pornographique de la performance, à savoir sa capacité à communiquer par l'excitation, est assumé, mais n'opère pas.

Cette œuvre suscite en moi le besoin d'imaginer ce qu'il serait possible de faire pour adapter un vibromasseur transmetteur de sons dans une situation opérationnelle en termes de réappropriation créative d'outils utilisés dans les dispositifs médico-sexuels (ou comme le formule Preciado, « pharmacoporno »), et ce dans le champ de la *pornophonie*. J' imagine donc qu'au lieu de sons numériques produits par ordinateur, des sons captés sur et dans le corps pourraient servir à une performance ou à des pratiques personnelles et collectives. Les

¹⁰³ J'utilise ce mot dans le sens que Giorgio Agamben a développé dans les ouvrages cités en bibliographie. Il s'agit pour moi d'opposer un bricolage qui déjoue un dispositif en le rendant inopérant, d'un bricolage qui détourne une fonction sans intervenir sur la valeur d'usage. Ici, le vibromasseur aurait pu être un outil critique, mais ce n'est pas le cas.

battements de cœur, le rythme respiratoire ou la voix seraient captés, traités par un système informatique, et serviraient à alimenter le vibromasseur. Un receveur sentirait ces données corporelles comme des informations vibratoires de la part de partenaires, ou bien il sentirait les siennes propres, dans un système de circuit fermé.

Copyleft

L'objet inventé par Bertrand Planes semble être un moyen formidable pour faire l'amour avec le son, cependant sa démarche traduit sa volonté de concevoir son invention comme œuvre d'art et non comme élément d'une pratique sexuelle. Qu'est-ce que cela changerait, en termes artistiques et politiques, s'il avait choisi l'attitude inverse, c'est-à-dire de ne pas exercer de droit sur son invention et de la mettre à disposition de groupes intéressés par cette expérience, de remplacer son *copyright* par un *copyleft* ?

Le *copyleft* s'oppose à *copyright* et s'applique à ces contenus normalement soumis à des droits d'auteur. Cette mention indique que l'auteur autorise l'utilisation, la reproduction, la diffusion et la modification de son œuvre.

Dans son ouvrage *Testo Junkie*, Preciado utilise « *copyleft* » pour faire référence aux pratiques de *hacking* informatique, et étendre cette notion au domaine de la politique des corps, qui, en s'en emparant, peut s'organiser comme résistance à la normalisation :

« Les hackers informatiques utilisent la toile et les programmes *copyleft* comme outils de distribution libre et horizontal de diffusion d'information et affirment que leur mouvement est à la portée de tout le monde via Internet. Le mouvement pharmacopornographique *copyleft* a une plateforme techno-vivante beaucoup plus facile d'accès qu'Internet : le corps. Non pas le corps nu, le corps comme nature immuable, mais le corps techno-vivant comme activité biopolitique et prothèse culturelle. Ta mémoire, ton désir, ta sensibilité, ta peau, ta bite, ton gode, ton sang, ton sperme, ta vulve, tes ovules... sont les outils d'une possible révolution *gendercopyleft*.¹⁰⁴ »

Cette notion est opérationnelle dans une logique de réappropriation des lieux de rapports de forces tels que le corps et son sexe. Quand Preciado parle de « plateforme techno-vivante », il¹⁰⁵ désigne le corps contemporain dont la sexualité et le genre sont sujets à la normalisation, mais aussi à des mutations. Les technologies, qu'elles soient chimiques comme les hormones masculines ou féminines, informatiques ou prothétiques, sont à l'œuvre en permanence, et

¹⁰⁴ Beatriz Preciado, *op.cit.*, p. 345.

¹⁰⁵ Au moment de la sortie de l'ouvrage, l'auteur s'appelait Beatriz et avait amorcé sa transition. Aujourd'hui il s'appelle Paul B. Preciado, et je fais référence à lui en utilisant le masculin même si cela ne correspond pas à la référence de l'ouvrage.

définissent l'identité sociale et sexuelle des individus. Il est de notre ressort de les manipuler dans une logique d'auto-détermination qui puisse équilibrer les rapports de force dans le contexte d'une société de contrôle.

Dans ce paradigme du *technogénre*, où l'organique et le technologique sont en symbiose, et les genres sont multiples et non binaires, les approches artistiques de l'outil sexuel menées par Planes et Cubitt apparaissent comme des extensions de discours normatifs. En utilisant un outil chargé d'histoire tel que le vibromasseur ils ont créé un espace artistique *hétéronormé*, avec lequel ils agissent en conformité, bien qu'ils tentent de les concevoir comme des espaces d'expérimentation. Dans ces espaces, la *pornophonie* produite n'est pas essentiellement différente de celle des films pornographiques.

Je reviens ici aux principales questions qui guident mes recherches théoriques : manipuler la représentation de la sexualité et les discours relatifs à sa construction permet-il vraiment d'en produire une analyse critique ? Peut-on aller à contresens des discours qui servent de matière au détournement ? La nature sexuelle du contenu nous ramène-t-elle toujours à reproduire le discours dominant ?

Il me semble maintenant nécessaire de m'orienter vers des œuvres qui mettent en scène une *technopornophonie*, où la femme oscille entre le statut de sujet incarnant le fantasme *cyborg* hétérosexuel, et un statut d'agent de brouillage des frontières, en fusion avec la technologie, tendue vers le mythe politique ironique du *cyborg* de Donna Haraway.

b/ Technologie, imaginaire et sexualité féminine : le *cyborg*.

Femme-machine indéfinie

Dans l'imaginaire technologique, la figure du *cyborg*, machine mi-organique, mi-artificielle et intelligente, et en particulier celle de l'humanoïde féminin, cristallise les problématiques des rapports humain-animal, humain-machine, homme-femme, nature-culture, etc., tout en apportant la possibilité du dépassement de ces dualités. Donna Haraway introduit cette figure en ces termes :

« Le cyborg est un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman. La réalité sociale est le vécu des relations, notre construction politique la plus importante, une fiction qui change le monde. Les divers mouvements féministes internationaux ont autant construit « l'expérience des femmes » qu'ils ont mis à découvert ou fait la découverte de cet objet collectif crucial. Cette expérience des femmes est une fiction et un fait de la plus haute importance

politique. La libération nécessite que l'on construise la conscience de l'oppression et des possibles qui en découlent, qu'on les appréhende en imagination. Le cyborg : question de fiction et de vécu, qui change ce qui compte en tant qu'expérience des femmes en cette fin de XX^e siècle. Il s'agit d'une lutte de vie et de mort, mais la frontière qui sépare la science-fiction de la réalité sociale n'est qu'illusion d'optique.¹⁰⁶ »

Mais le potentiel révolutionnaire féministe socialiste que Haraway impute à l'être-*cyborg* est un absolu utopique (et pourtant visionnaire), qui se constitue en fonction d'une situation économique et politique mondiale. Il est intéressant d'observer comment le terrain de l'imaginaire et de l'art, de la littérature au cinéma, constitue la plateforme par excellence de la construction et de la déconstruction de l'humain artificiel et des enjeux qu'il amène.

L'art et la fiction ont toujours été le lieu du fantasme des technologies, comme on peut l'observer avec des artistes inventeurs comme Léonard De Vinci ou Raymond Roussel. Le *cyborg* est toujours, dans ses apparitions, un miroir cruel qui renvoie l'humain aux limites et aux perversions de ses fantasmes technologiques. La quête de la pureté de l'âme dans l'intelligence artificielle est toujours entachée par la finalité d'une volonté de contrôle et de domination, ou d'une attirance sexuelle. La machine est un lieu de cristallisation des contradictions, que Haraway appellerait plutôt ironies. Selon elle, « l'ironie est une histoire de contradictions qui ne se résolvent pas dans de grands "touts", même dialectiquement. L'ironie est une histoire de tension produite lorsque l'on veut faire tenir ensemble des choses incompatibles parce que deux d'entre elles, ou toutes, sont vraies et nécessaires. Une histoire d'humour, une façon de jouer sérieusement¹⁰⁷ ». Parce qu'il échappe aux impératifs de reproduction biologiques auxquels les humains sont soumis, le *cyborg* se joue des constructions aussi bien culturelles que naturelles, et s'épanouit dans le brouillage des frontières.

Dans la version long-métrage de *Ghost in the Shell* (réalisée par Mamoru Oshii, sortie en 1995), on assiste à une auto-redéfinition identitaire et spirituelle d'un *cyborg* doué d'intuition. Il finira par fusionner avec l'intelligence du *web* pour atteindre une conscience totale. Si le *cyborg* est le dépassement de l'âme humaine dans *Ghost in the Shell*, il aussi souvent lié à des problématiques d'ordre sexuelles. Pour ce faire, il est incarné par une figure féminine, qui confronte les hommes à leurs propres désirs, qu'elle ait été conçue pour cela ou non. Le

¹⁰⁶ Donna Haraway, *Manifeste Cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*, première publication 1985, dans *Connexions. Art réseaux médias*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002, p. 548.

¹⁰⁷ *Idem.*

cyborg est une allégorie de la femme sur le terrain de la science-fiction, où rêve et philosophie se confondent et se transcendent.

« *Jamais son cœur ne change : elle n'en a pas.*¹⁰⁸ »

Dans *L'Ève Future*, Villiers de l'Isle-Adam imagine l'inventeur du phonographe Thomas Edison en créateur d'une androïde hyper-sophistiquée du nom d'Hadaly. Les raisons de sa création sont longuement expliquées au cours d'un récit qu'Edison fait à Lord Ewald, qui lui rend visite à son château peuplé d'inventions étranges. Edison lui raconte donc qu'il avait un ami très cher, marié et heureux, qui s'est trouvé séduit par une danseuse. Il lui cèdera, et son aventure frivole le conduira à la dépression puis au suicide. L'inventeur décide alors de créer l'ultime créature qui possèdera toutes les vertus d'une femme, sans les tricheries et pièges dont elles sont capables. Lord Ewald quant à lui, est désespéré et lui aussi sur le point de se suicider, car il est amoureux de Miss Alicia Clary, sosie de la Vénus de Milo, comédienne et cantatrice médiocre qui ne rêve que de célébrité. Malgré sa beauté irréelle, elle est dépourvue des plus importantes qualités de l'âme, ce qui transparaît surtout dans sa façon de s'exprimer, de parler, et dans son intellect, qui reste insensible au sublime et préoccupé par le monde matériel. Lord Ewald en est éperdument amoureux, mais ne peut cependant pas accepter de n'aimer que le physique de Miss Clary, il se désespère de ne pouvoir enlever « cette âme de ce corps ».

Les femmes sont dépeintes dans cette œuvre comme essentiellement superficielles, et leur beauté essentiellement trompeuses et dangereuses, exception faite des épouses. Il est intéressant de noter que les deux femmes qui représentent le péché d'une part, et la médiocrité d'autre part, sont toutes deux artistes, mais d'une sorte d'artiste qui n'est pas créateur ; l'artifice et l'imitation sont leur métier.

Edison propose alors à Lord Ewald de donner les traits de Miss Clary à Hadaly, qui est quant à elle dotée d'une expression subtile, presque magique et spirituelle, et qui envoûte le jeune Ewald. Bien qu'elle soit une femme artificielle, Lord Ewald accepte la proposition de son ami d'avoir pour compagne un automate. Dans une tirade enflammée, Edison se défend de la légitimité de sa création et de sa fonction :

« Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que *scientifiques*, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également ? – À la place de l'Ève de la légende oubliée, de la légende méprisée par le Science, je vous offre une Ève scientifique, – seule digne, ce

¹⁰⁸ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève Future*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 319.

semble, de ces viscères flétris que – par un reste de sentimentalisme dont vous êtes les premiers à sourire – vous appelez encore ‘vos cœurs’.¹⁰⁹ »

L’Ève nouvelle est, tout comme l’ancienne, faite avec la substance de l’homme qui précède son existence, elle est ce qu’il mérite. Ainsi Edison ne prétend pas remédier au problème dans l’absolu, mais propose à son ami une sorte de thérapie en lui fournissant une « andréide » qui lui permettra de ne pas s’abaisser à aimer une humaine paradoxalement banale, et de sortir de sa dépression. En somme, il lui propose un artefact *technosexuel*, qui frôle la perfection. Il remplace une superficialité par un artifice. L’âme d’Hadaly n’est que le plaisir qu’éprouve Ewald à investir son fantasme en elle, bien qu’il n’en soit pas dupe :

« Quel homme s’est imaginé que ce sinistre automate pourrait m’émouvoir à l’aide d’on ne sait quels paradoxes inscrits sur des feuilles de métal ! Depuis quand Dieu permit-il aux machines de prendre la parole ? Et quel risible orgueil semblent concevoir d’électriques fantômes qui, vêtus de la forme d’une femme, prétendent se mêler à notre existence ? – Ah ! ah ! ah ! Mais j’oubliais ! je suis au théâtre ! et je ne dois qu’applaudir.

La scène est, en effet, très étrange ! Bravo, donc ! Edison ! – Bis ! bis !...¹¹⁰ »

Dans ce roman, la parole constitue la substance des échanges érotiques. La beauté et la forme du corps ne sont que des images sans valeurs si l’âme, qui est incarnée dans l’intellect et rendue visible par la parole, n’atteint pas le degré de sublime de la coquille qui la renferme. Lorsqu’Hadaly parle à Lord Ewald, en lui exposant son mode d’emploi, elle le fait avec lyrisme et esprit (car elle possède des fonctions aussi précises que raffinées), ce qui ne manque pas d’émouvoir ce dernier. Mais, comme nous le voyons, il freine lui-même sa crédulité.

Le *cyborg* n’est pas une créature innocente, il porte en lui son créateur. De la même manière que dans la pornographie hétérosexuelle, ce sont des rapports entre hommes qui sont mis en œuvre par l’intermédiaire du corps d’une femme, l’Ève Future est un cadeau d’homme à homme. Ils se protègent ainsi des imprévisibilités du féminin, du risque d’être déçu, de la souffrance et de la honte.

Lord Ewald finira par s’éprendre d’Hadaly, qu’il verra toujours au-delà de l’apparence d’Alicia Clary.

« *Say kiss me* »

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 333.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 384.

L'être-cyborg de *L'Ève Future* conforte une vision binaire du monde, des corps et du genre, la machine étant un outil qui pallie aux déficiences dont les humains sont capables.

Au XX^e siècle, la figure du *cyborg* évolue, de même que l'idéologie eugéniste évolue vers le transhumanisme. Dans *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), il est agent du chaos dans un contexte d'exploitation du travail humain et de lutte des classes, et dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (Philip K. Dick, 1968) il est traqué comme du gibier, parce que dangereusement supérieur à l'humain, dans un monde en perdition où les humains dégénèrent et où les animaux sont des biens inabondables.

L'adaptation du roman de Philip K. Dick au cinéma par Ridley Scott en 1982 va donner une autre dimension au caractère du *cyborg*. Ce dernier était resté jusqu'alors un être sans affects réels, son mode de pensée n'était que cérébral, et avait un recul froid à propos de son sexe¹¹¹. Dans *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), les androïdes se rebellent contre l'humain pour réclamer une plus grande durée de vie et une reconnaissance. Y font apparition des androïdes dont la fonction est sexuelle, comme le personnage de Pris. Mais contrairement au roman, où ils sont incapables de vulnérabilité mais seulement du sens d'autopréservation, les androïdes de *Blade Runner* semblent éprouver angoisse et amour. Ainsi, l'androïde Rachael Rosen est selon toute apparence déstabilisée d'apprendre qu'elle est un androïde et que sa mémoire est artificielle. Elle ira à la rencontre du chasseur de prime avec une attitude de femme vulnérable qui se tient à sa merci. Le film comporte une "scène d'amour" (si l'on en croit l'ambiance sonore pseudo-romantique établie à grand renfort de saxophones langoureux) qui s'apparente à un abus sexuel, où Deckard domine physiquement l'androïde qui perd face à lui toute parole légitime, et s'offre à lui. Il lui dicte mot pour mot et par injonctions ce qu'elle est censée dire¹¹². La suprématie de l'humain sur la machine, la rassurante perspective que les androïdes ne pourront jamais retourner leur situation d'oppression, passe par une situation de tension sexuelle où l'androïde ne semble pas être capable d'avoir conscience de sa propre volonté.

« *It was called sex* »

Quand Donna Haraway écrit son *Manifeste Cyborg*, sur une période qui s'étend avant et après la sortie de *Blade Runner* au cinéma, c'est un tout autre portrait qu'elle dresse de l'humain

¹¹¹ Dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques*, le héros chasseur de prime Rick Deckard couche avec l'androïde Rachael Rosen dans le seul but d'être capable de la tuer ensuite. Celle-ci lui révèle que la société qui l'a fabriquée l'utilise pour qu'elle couche avec les chasseurs de prime afin de les rendre fou. Cette dimension est totalement absente de l'adaptation filmique, qui semble n'avoir de lien avec le roman que le nom des personnages.

¹¹² Le dialogue exact est : « Now you kiss me. – I can't. – Say kiss me. – Kiss me. – I want you. – I want you. – Again. – I want you. Put your hands on me. »

artificiel. En prenant son autonomie, le *cyborg* défie tous les dualismes, brouille les frontières, fusionne les parties. Il est vecteur de redéfinition des systèmes sociaux, sociétaux, scientifiques et philosophiques. Il tourne en dérision le rêve de l'homme, et n'a rien à lui envier, lui qui est prisonnier de la reproduction biologique et des dualismes.

Cette vision *post-genre* où la multiplicité et la complexité remplacent l'alternative binaire, se retrouve sur le terrain de l'imaginaire pornographique dans *I.K.U.*¹¹³, un film de l'artiste multimédia Shu Lea Cheang, réalisé en 2000. Il est la suite de *Blade Runner* en version *porno soft*. La production étant japonaise, le film ne présente pas les classiques *sexual numbers* des productions *hard core* américaines, et donne la part belle à la mise en scène et aux compositions visuelles.

Le film reprend l'introduction de *Blade Runner*, dans laquelle la formule « *this was not called execution, it was called retirement* » est remplacée par « *this was not called love, it was called sex* ». Les *blade runners* qui « retirent » les androïdes deviennent des *I.K.U Runners*, qui ont pour mission de prélever les données collectées par les androïdes, les *I.K.U. Coders*, pendant leurs missions nocturnes. Ces « *data hunters* » enchaînent les rapports sexuels, collectent et stockent l'orgasme sous forme de données. Ces données servent à la fabrication d'une drogue, qui active dans le cerveau de celui qui la prend les informations liées à l'extase sexuelle la plus intense qu'il ait vécu.

Les rapports sexuels entre l'androïde et les humains sont agrémentés au niveau visuel d'animations et des vues de l'intérieur des corps lorsque l'androïde collecte les données grâce à son bras-sexe cybernétique. Les plans filmiques sur les rapports sexuels sont entrecoupés de visualisations anatomico-informatiques nous tenant au fait de l'avancement du processus de *data collecting*. Les décors des scènes de sexe sont emplis d'éléments en trois dimensions, de couleurs chatoyantes et d'éléments abstraits, comme s'ils figuraient les perceptions et les sensations intérieures des protagonistes. L'accent est donc mis sur l'intériorité, l'excitation, le plaisir. Les corps sont le *hardware*, l'échange d'énergie sexuelle devient le *software*.

L'histoire du film met en place une économie circulaire : les humains baisent avec les *I.K.U hunters*, les *I.K.U. Runners* baisent avec les *I.K.U. hunters*, et restituent les données collectées sous forme de drogue qui dématérialise le sexe.

Si les androïdes de *I.K.U.* ne sont pas autonomes, ils ne sont pas soumis à la binarité. Ils ont des rapports avec des femmes, des hommes, des transsexuels, et d'autres *cyborgs*. Leur sexe est étendu à d'autres parties de leur corps : leur bras droit se mute en une sorte de phallus-clé

¹¹³ Annexe [B] [12].

USB afin de pénétrer les humains pour collecter leur énergie, qui se laissent exploiter pour leur propre profit (puisque cette énergie est redistribuée).

La voix du cyborg

« C'est le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglose. C'est l'invention d'une glossolalie féministe (...).¹¹⁴ »

L'acronyme I.K.U. qui sert de titre au film de Shu Lea Cheang peut se lire « iku ». Il s'agit d'une onomatopée japonaise, utilisée par les femmes pour signifier qu'elles sont sur le point d'avoir un orgasme. Au Japon, les onomatopées sont utilisées de manière beaucoup plus concrète et générale qu'en occident, tout phénomène peut faire l'objet d'une traduction en onomatopée¹¹⁵. Il est intéressant pour moi de voir que c'est un élément phonique issu du langage oral qui donne son nom à un programme *technosexuel* cyborgien. Il ne s'agit pas d'un mot du langage parlé conventionnel, mais d'une expression qui traduit un état intérieur, il constitue un langage *pornophonique*.

Le langage *cyborg*, fait de brouillages, de bruit, agent du chaos, se ramifie dans le langage sexuel, formulé ou inarticulé, qui constitue la substance de la *pornophonie*. Le lieu de connexion entre ces langages est le corps féminin, lieu d'incertitudes et de fiction, car il dispose d'un libre arbitre portant sur ce qu'il veut manifester, ce qu'il veut représenter :

« Dans les corps sans bite érectile un espace poétique existe, un territoire du sexe comme savoir internalisé. Curieusement, les patriarches de l'hétérophilosophie, Nietzsche ou Otto Weininger, considéraient que ce territoire propre à la féminité était l'espace où peut s'installer le non-savoir, le simulacre et le mensonge. Je pense qu'il serait plus approprié de parler d'hyper-conscience, d'un savoir ayant le pouvoir de décider si oui ou non il veut s'extérioriser à travers une représentation. Cette connaissance du désir avant qu'il devienne détectable comme érection ouvre la possibilité du sexe comme fiction, comme virtualité.¹¹⁶ »

Dans ce postulat, Preciado déplace le noyau de la fiction : régit par une « volonté de savoir », une *libido sciendi* venant d'un principe masculin, le discours sur le sexe qui porte sur tout ce qui est non-homme, se voit déplacé dans un mouvement où la fiction comme connaissance amène vers la fiction comme autonomie.

¹¹⁴ Donna Haraway, *op. cit.*, p 601.

¹¹⁵ Un autre film japonais est titré d'après une onomatopée : *Dodesukaden* de Akira Kurosawa (1964) est nommé d'après l'imitation du bruit du tramway que fait le personnage principal du film.

¹¹⁶ Beatriz Preciado, *op.cit.* pp. 198-199.

À la lumière du paradigme *cyborg*, l'enjeu *pornophonique* des discours peut apparaître comme une recherche de la multiplicité, de la prise d'autonomie des langages du corps et de ses représentations par l'expérimentation sur le terrain de la virtualité.

2 – *Software* : pornographes et pornophones.

Il s'agit ici de lier la *pornophonie* à la parole, et d'explorer les extensions de discours qui sont en relation avec le travail sexuel, dans l'optique d'explorer la *pornophonie* comme *hacking* des discours.

a/ Parole et travail sexuel.

Dirty Old Media

En juillet 2016, j'ai participé à une résidence d'artistes à la galerie du 48 à Rennes, organisée par les collectifs Init. et Sans Lendemain, avec dix artistes internationaux¹¹⁷. Les *workshops* de la résidence Dons et Captures avaient pour principe que chaque artiste amenait une pièce choisie parmi ses propres travaux, et présentait le travail d'un autre sur la base de ce qu'il en percevait. L'association de l'œuvre avec son présentateur se faisait par tirage au sort. Cela permettait d'approcher le travail de chaque artiste selon une perspective inattendue. S'en est suivi une phase de création où chacun prélevait un ou plusieurs éléments dans le travail d'un autre participant, et devait s'en saisir pour créer quelque chose de nouveau.

J'ai pour ma part amené la pièce *Dirty Old Media*¹¹⁸, une pièce sonore qui peut être performée ou installée comme sculpture sonore. Il s'agit d'un tourne-disque avec un amplificateur et enceinte intégré, dont le bras de lecture est en contact avec le disque, mais légèrement trop élevé. Cela occasionne des accidents de lecture et des mises en boucle. Le disque que j'utilise est un disque de l'humoriste Champi intitulé *Des Vertes et des pas mûres*. C'est un enregistrement de spectacles où il débite des histoires salaces avec une voix grasse. À la fin du disque, il entame une séquence où il produit des bruits gutturaux, des onomatopées qui sont censées mimer un état particulier. Sur la pochette du disque, une femme nue se tient debout dans des herbes hautes, tourne le dos et regarde le spectateur par-dessus son épaule. Le contraste entre les bruits érucités par Champi et l'aspect aguicheur de la femme sur la pochette est assez éloquent. Pour réaliser la pièce sonore, je place la tête de lecture de l'appareil sur les sillons qui contiennent le passage des bruits vocaux, qui tournent alors en boucle d'une manière chaotique et les rend encore plus monstrueux.

¹¹⁷ France (Bretagne) : Fred Pinault, Diane Grenier, Achille Berthou, Mathieu Lebrun, Camille Lepennec ; Chine : Sissi Wang, Lemon Ye ; Brésil : Lis Peronti ; Grèce : Junius Frey ; États-Unis : Cybele Collins.

¹¹⁸ Annexe [A] [05].

Le titre de cette pièce est un clin d'œil à *Dirty New Media*¹¹⁹, le mouvement de *glitch art* basé à Chicago et en Italie, qui conçoit le *glitch* comme la perversion des nouveaux médias, dont les artistes utilisent des images pornographiques. Dans *Dirty Old Media*, j'utilise une technologie ancienne pour réaliser une perturbation proche du *datamoshing*, une technique de *glitch* qui consiste à modifier un fichier en intervenant directement dans son code de façon aléatoire. Ici, les lignes du code sont remplacées par les sillons du disque, le logiciel de lecture du code est remplacé par l'appareil électronique. Le fait d'appliquer cette technique de perturbation du son en direct à des voix parlées est une manière d'imposer la glossolalie à une base syntaxique, d'inoculer le charabia aux discours construits. C'est une sorte de *pornophonie* appliquée.

Au cours de la résidence Dons et Captures, c'est Diane Grenier qui a présenté mon travail. Je connaissais son travail notamment par les œuvres qu'elle avait présentées pour le festival d'art numérique Les Bouillants, avec ses *Sexe Machines* (2015)¹²⁰. Dans ces pièces, des appareils électroniques ménagers, des grille-pains, des aspirateurs et une machine à laver, avaient été augmentés de fonctions robotiques et de morceaux de peau artificielle poilue. Les machines détectaient les mouvements d'approche des spectateurs, et se mettaient à avoir des mouvements de nature sexuelle : ils coulissaient dans des mouvements de va-et-vient, s'interpénétraient, tremblaient. Les sons que les machines produisaient étaient uniquement ceux de leurs parties robotiques en fonctionnement. En parallèle de l'installation des machines, une projection montrait des images de *cyborgs* sexys, glanées sur internet. Nous avons donc des thématiques communes dans nos pratiques.

Sex Work

Au cours de la résidence, Diane a décidé de prélever de *Dirty Old Media* l'aspect sonore et sexuel pour créer *Sex Work*¹²¹. Il s'agit de *blobs* sonores, des entités informes en silicone rose, d'une dizaine de centimètres de haut. Ils ont été moulés sur des parties de corps comme le coude ou le genou, et présentent une texture d'épiderme. À l'intérieur sont dissimulés des lecteurs mp3, dont l'entrée forme un orifice à la surface du blob. Des plumes, des dentelles noires et des strass ornent leur surface. Le son diffusé dans chacun d'eux est constitué de témoignages de travailleur·euses du sexe, lus par une voix informatique. Les témoignages ont été récoltés par Diane elle-même.

¹¹⁹ Voir < <http://dirtynewmedia.tumblr.com/> >. Consulté le 25/05/2017.

¹²⁰ Voir < <http://www.bouillants.fr/fiches/diane-grenier> >. Consulté le 25/05/2017.

¹²¹ Annexe [B] [13].

Les blobs sont au nombre de trois, et au cours de leur présentation un seul casque audio était disponible pour écouter les sons. Cela obligeait le spectateur à se munir de la fiche *jack* mâle (celle qui pénètre) du casque pour l'enfoncer dans la fiche *jack* femelle du blob (celle qui est pénétrée), et de répéter l'opération pour écouter les différents témoignages. Cet acte de pénétration déplace un geste neutre présent dans le quotidien (brancher et débrancher des prises électriques, brancher son casque audio sur son ordinateur, etc.) dans un contexte où le sexuel est présent sans être destiné au plaisir ou à l'excitation. Le geste est fonctionnel, et entre en écho avec les témoignages dans la mesure où ceux-ci sont constitués de récits liés au travail et à une réification de l'acte sexuel¹²².

Cela entre en écho avec les *Sexe Machines*, qui exposent une rhétorique de sexe réduite à des signifiants précis, et qui deviennent étrangement érotisées. Les blobs de *Sex Work* sont érotisés uniquement par leur apparence ; ils ne sont pas doués de mouvements, et les voix informatiques ne dégagent aucun potentiel sensuel. Ils sont des extraits de discours devenus autonomes, détachés du corps de leur générateur, des monstruosité qui, même amputées, survivent encore.

Ils sont des *pornophones*, au sens où ils diffusent par le son des paroles de prostitué·e·s.

Écrit, parole et genre

Il va sans dire que les écrits de femmes sur les femmes et leur sexualité sont peu nombreux voire inexistant jusqu'au XX^e siècle, et que même à cette époque, ils se sont frayés un chemin laborieux vers la légitimité. Le poids de l'histoire pèse énormément sur l'écrit féminin et féministe, car ces écrits jouent sur un terrain déjà conquis par la partie masculine, et regorge de figures de pouvoir jamais remises en question. En regard de cette domination masculine dans l'écrit, il paraît évident que la parole et l'oralité deviennent le terrain privilégié pour une auto-construction féministe :

« Ce n'est pas un hasard si les *Éditions des Femmes* ont été une des premières maisons d'édition à publier des livres parlés enregistrés sur cassettes. Le discours féministe oppose souvent la *voix* comme expression fluide, continue, à l'*écrit* dans sa rigidité et sa discontinuité, ou bien à la *parole*, avec son caractère limité, circonscrit, ordonnateur. La voix serait un espace de liberté que la femme aurait à reconquérir. Il s'agirait de produire une *nouvelle parole* proche d'un babil (mythe de la liberté vocale prélangagière), proche

¹²² Extraits sonores disponibles en annexe [B] [13].

pout tout dire de la merveilleuse langue originelle, celle de la Mère. Une langue incarnée qui serait *toute voix*.¹²³ »

Cet exposé de Michel Chion a le mérite d'établir un fil logique éloquent qui lie oralité et féminité, avec un aboutissement transcendantal dans le symbole de la Mère. Cependant il me paraît nécessaire d'en critiquer la simplicité.

Effectivement, le féminisme a besoin d'investir le terrain de l'oralité pour se construire, la subtilité étant que ce terrain a une face privée et une face publique, et que ce qui est fait publiquement sera toujours politisé, alors que les luttes se mènent des deux côtés¹²⁴. De plus, il ne faudrait pas que cela se fasse au détriment de l'écrit, qui reste d'une importance capitale. Réclamer l'oralité comme terrain féminin par excellence ne fait que confirmer la construction culturelle et religieuse de la dualité femme-homme. On passerait ainsi outre le fait que cette dualité est performative¹²⁵, qu'elle est instable, et qu'elle peut être perturbée sans remettre en question ce qui constitue le masculin et le féminin. L'ironie du *cyborg* nous rappelle ce pouvoir performatif sexuel et politique.

La question est donc de savoir comment le champ de l'oralité et de l'écrit peuvent s'interpénétrer et se rétroalimenter, plutôt que de définir une d'office une appartenance genrée à l'un et à l'autre, sans quoi on se conforte dans des dispositifs où les rapports de force déjà établis n'ont aucune chance d'évoluer.

b/ Post-pornographie.

Good pornography & bad pornography

À la pornographie *hard core* hétérosexuelle à partir de laquelle j'ai établi les tenants de mon travail sonore *pornophonique*, s'oppose la post-pornographie. Il s'agit d'un mouvement pornographique alternatif international, né du mouvement féministe *pro-sex*, ou *sex positive*, pour lequel le remède à la mauvaise pornographie n'est pas la censure, mais une meilleure

¹²³ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / *Cahiers du cinéma*, 1993, pp. 13-14.

¹²⁴ Je pense ici à plusieurs choses : d'un côté, il y a les manifestations publiques des travailleuses du sexe qui font entendre leurs paroles, et à travers lesquelles elles se construisent publiquement (leur métier étant maintenu dans l'*underground* par la législation), le harcèlement de rue ; d'un autre côté, il y a la question du consentement dans le rapport sexuel, affectif, ou chez le gynécologue, les transmissions entre les parents et l'enfant, les dialogues dans le couple, tous ces terrains privés ou intimes, qui avec internet sont de plus en plus valorisés comme des terrains politiques.

¹²⁵ Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre = Gender trouble: le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

pornographie¹²⁶. Leur volonté est de réconcilier l'art avec le sexe, de produire des représentations de la sexualité qui ne soient pas normatives, et qui offrent un espace de visibilité respectueux envers les différentes pratiques et identités sexuelles. La créativité et le retour du souci artistique sont des moyens de s'opposer à l'hégémonie de l'industrie des productions dites X¹²⁷. Les productions post-pornographiques ont donc la volonté de représenter la sexualité dans sa diversité, de représenter des pratiques et des goûts minoritaires, tout en proposant des parti-pris cinématographiques qui rompent avec les codes. Les principales branches de ce mouvement sont le *feminist porn* et le *queer porn*. Le but de ces genres est de faire des films pornographiques qui colportent des valeurs particulières. Ces valeurs portent d'abord le respect du corps et des plaisirs ; des acteurs ou des actrices ne seront jamais amenées ou forcées à réaliser des rapports dont ils ou elles n'ont pas envie. D'ailleurs, des réalisatrices comme Erika Lust ou Gala Vanting privilégient l'échange avec les interprètes pour la création du film. Le contenu offre donc un aperçu d'une réelle collaboration, et la qualité du film s'en trouve de fait améliorée.

Le porno féministe met notamment un point d'honneur à placer le plaisir féminin au centre des rapports hétérosexuels ou autres, et s'attache à construire les films depuis ce point de vue. Les films de Candida Royalle sont représentatifs de l'application de ces principes. Ce type de production contribue également à offrir une meilleure vision des pratiques BDSM (*Bondage & Discipline/Dominance & Submission/Sadism & Masochism*), pratiques dont les images avaient été utilisées dans la rhétorique des féministes *anti-porn* pour dénoncer les violences faites aux femmes dans la pornographie. Cette utilisation propagandiste des images BDSM a gravement nuit à l'image de cette pratique, qui a été un instrument performatif très important d'*empowerment* féministe, ainsi qu'un moyen de pratiquer le *genderbending* par la communauté homosexuelle.

Un des but de ces productions est également de faire en sorte que la représentation des différentes pratiques soit faite par les acteurs de ces pratiques, et que leur diffusion soit faite à l'adresse d'un public qui a conscience de leur statut. La diversité des pratiques et des corps, qu'ils soient gros, racisés, handicapés, hétéro, homo, bi, trans, jeunes, âgés, est bien présente dans les médias de l'industrie pornographique *mainstream*. Mais les productions de cette industrie instaure une fétichisation des particularités, qui sont d'office cataloguées comme

¹²⁶ Marie-Hélène Boursier, « Red Light district et porno durable ! Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe : un autre porno est possible », *Multitudes* 2010/3 (n°42), p. 82-93. Disponible sur < <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-3-page-82.htm> >. Consulté le 25/05/2017.

¹²⁷ En choisissant cette appellation, je fais référence à la pornographie post-législation 1975. Le terme X a été choisi par le gouvernement pour désigner un ensemble de contenus interdit aux moins de 18 ans, et qui est en quelque sorte le sceau du déclin d'une industrie vers l'*underground* et la marchandisation.

hors-normes. Ceci est principalement dû au fait que cette industrie vise un public masculin hétérosexuel, et que tout ce qui s'écarte des attentes présumées de ce public est marginalisé car le spectateur n'est pas censé s'identifier.

Cette scène alternative donne naissance à divers concepts innovants. La réalisatrice Erika Lust a lancé un projet de réalisation de 10 court-métrages intitulées *Xconfessions*, qui sont des adaptations de confessions érotiques anonymes que des personnes envoient à la réalisatrice. Gala Vanting parle de *slow porn*¹²⁸, en écho avec la notion de *slow food* qui s'oppose au *fast food*. *Slow* s'oppose aussi au vocabulaire du porno *mainstream* : dans la vidéo *hard core* avec Emily Davinci à partir de laquelle je conçois mes travaux sonores, un des mots qui revient le plus souvent est « *faster* ».

Il s'agit donc d'un virage autant esthétique, éthique, que rhétorique, un discours pornographique contemporain qui se détache complètement de la logique d'industrie et de la *scientia sexualis*. On assiste à une renaissance de l'*ars erotica* dans la pornographie.

Performance post-pornographique

Ce renouveau des productions filmiques pornographiques est en sympathie avec des formes d'expression sexuelles artistiques telles que la performance.

Annie Sprinkle est une figure emblématique de la réappropriation des discours de sexualité et de la pornographie à travers l'art et la théorie, elle est reconnue comme une actrice incontournable du mouvement post-pornographique.

Son parcours atypique, et en même temps cohérent, mérite que l'on s'y attarde un peu : après une perte de virginité tardive mais révélatrice, elle entame une carrière d'actrice pornographique à 18 ans, dans des productions hétérosexuelles, puis une carrière de prostituée en marge de ses activités dans le porno. En 2002, elle soutient une thèse en sexologie sur les ressources éducatives pour les travailleur·euse·s du sexe. Elle est actuellement engagée dans l'éco-féminisme, et communique sur une forme de sexualité qui inclut les éléments de la nature, en performant des mariages avec diverses figures naturelles (une montagne, une cascade, etc.). Ses multiples expériences, ses films, écrits, performances et ateliers, ainsi que sa façon élargie de concevoir la sexualité et les plaisirs, constituent une excellente ressource pour comprendre la notion américaine de *sex-positive*, une façon positive de construire la sexualité.

¹²⁸ < <http://www.sensatefilms.com/slow-porn/> >. Consulté le 25/05/2017.

L'aspect de son œuvre qui m'intéresse plus particulièrement est la performance. Elle s'est rendue célèbre en présentant pour la première fois dans les années 80 *A Public Cervix Announcement*, une performance où elle montre son col utérin à chaque personne d'un public. Pour cela, elle utilise un spéculum, et chaque personne qui le désire peut venir observer de près, à l'aide d'une lampe-torche, le *cervix* d'Annie Sprinkle. Le but de cette performance est de démystifier le corps féminin¹²⁹, ainsi que de célébrer cet aspect de l'anatomie féminine que seuls les médecins et les sages-femmes ont la chance d'apercevoir.

Dans une autre performance à l'allure ésotérique, *The Legend of the Ancient Sacred Prostitute*¹³⁰, Annie Sprinkle met en scène une masturbation sur scène. Ce rituel qui opère une connexion spirituelle avec les prostituées sacrées de temps ancestraux, est accompagné d'une musique élaborée par le compositeur Andrew McKenzie, à partir de sons captés sur le corps d'Annie Spinkle pendant un état d'extase sexuelle. Si la démarche musicale me semble être cohérente par rapport à l'œuvre, le résultat sonore semble très éloigné de l'aspect performatif, et privilégie des ambiances éthérées et des sonorités électroniques assez consensuelles¹³¹.

Ce que je retiens de ces performances est d'abord le fait qu'elles sont féministes au sens où elles explorent le champ du féminin pour ce qu'il est, avec des ressources et des moyens qui lui sont propres, sans essayer de construire une féminité en se situant par rapport à d'autres notions. Ici, le féminin construit son discours à partir de son propre champ d'existence, il prend son sens en remontant à sa source.

Il n'est pas anodin que cette construction soit rendue possible avec le medium de la performance. Cette forme d'art développée à partir des années 60, a vu le jour en même temps que le féminisme moderne de la première génération. Les femmes s'y sont investies de façon significative, et il est aujourd'hui impensable de concevoir l'art de la performance sans l'apport d'artistes femmes. Des artistes telles Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Ana Mendieta, ou Martha Wilson, ont utilisé ce medium afin de questionner et de perturber les discours sur la féminité et les enjeux de pouvoir lié au corps, à la sexualité et au genre.

¹²⁹ < <http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/> >. Consulté le 26/05/2017.

¹³⁰ < <http://anniesprinkle.org/masturbating-onstage/> >. Consulté le 26/05/2017.

¹³¹ Annexe [B] [14].

3 – *Operating* : pornophonie en performance.

a/ *Emily Show*.

Pornoconférence

*Emily Show*¹³² est une performance *pornophonique* pour trois interprètes. La scénographie est celle d'une conférence : autour d'une table basse sur laquelle sont disposées des bouteilles d'eau, trois femmes sont réunies pour parler d'Emily. Quand le public a pris place, les conférencières se donnent le départ, et l'une d'elles commence à parler :

*« Hi, my name is Emily, I'm from Montreal Canada. My first language is french...
Mh. One of the main thing I do is studying. I'm a chemistry student at one of the
major university in Canada. I'm twenty years old... Mmh, I love arts, sports...
I've been doing theatre when I was young... (...) Yes. Yes. Indeed. Of course.
Uhuh. Sure. Oh, you gotta get in part now huh ? You seem to like it. Sit down
(...). »*

Pendant ce temps, celle qui est assise sur une banquette entre les deux autres, change de position régulièrement, tout en regardant l'écran d'un téléphone portable. Après un silence, la troisième conférencière se met à pousser des soupirs, puis des gémissements. Peu à peu, une dynamique plus homogène, mais arythmique, se met en place: des saturations sonores avec de haut niveaux de présence vocale alternent avec des moments de flottements qui ne semblent aller nulle part.

Cette performance est une interprétation en direct de la vidéo de Lex Drill avec Emily Davinci, qui a servi de source aux autres pièces de la série *Emily*, avec Lis Peronti (performeuse) et Claire Grosbois (vocaliste).

Moi et Claire disposons du son de la vidéo grâce à des lecteurs mp3. J'ai à ma disposition le script du film, que j'ai retranscrit à partir de la bande son de la vidéo. Il contient le texte de l'interview qui sert d'introduction à la vidéo ainsi que les mots énoncés par Emily pendant le reste de la vidéo. J'ai inclus à ce corps de base des éléments textuels provenant de chansons de pop commerciale qui utilisent le même champ lexical que la pornographie, à savoir *Love Me Harder* de Ariana Grande [fig. 12], et *How Deep is your Love* de Calvin Harris [fig. 13]. Ma voix est sonorisée grâce à un micro-cravate, et modifiée avec une pédale à effet Pitch Box, qui baisse la hauteur de ma voix de deux tons. Cette modification de la voix me permet

¹³² Annexe [A] [06].

d'investir un personnage neutre, à la voix ni masculine ni féminine. Le ton de voix que j'adopte est monotone et peu expressif, mais il est fidèle au débit et aux intonations d'Emily. Il contraste avec les expressions vocales de Claire.

La performance de Claire consiste à interpréter en temps réel la bande son de la vidéo. Elle a la liberté de reproduire les vocalisations des acteurs, et de les transformer à sa guise. Elle compose une sorte de poésie vocale dont la base est la *pornophonie* produite par Emily Davinci. La voix d'Emily adopte un registre acrophonique, avec une intensité élevée, pendant une grande partie de sa performance. L'interprétation de Claire transmet cette vocalité, mais elle joue également sur les différentes absurdités sonores qui sortent du registre sexuel. Les consistances et les textures de voix inattendues sont amplifiées et mélangées à des sons qui tiennent plus du cliché que du son sexuel.

Lis assure la partie corporelle de l'interprétation. L'action de la vidéo se déroule uniquement sur un canapé, dans un cadre domestique. Nous avons utilisé une banquette pour permettre à Lis de performer les attitudes de corps de Emily et de Marco le plus fidèlement possible. La partition de son interprétation est la vidéo sans son, qu'elle visionne grâce à un téléphone portable. L'utilisation du téléphone permet de ne pas entraver les mouvements tout en étant un élément cohérent par rapport à un aspect de la réalité contemporaine : la grande majorité des vidéos pornographiques sont visionnés sur téléphone, c'est le principal interface pour la consommation de pornographie.

Nous sommes donc trois, *voix*, *corps* et *parole*, et notre fonction est d'incarner Emily, en respectant la temporalité de la vidéo dans laquelle elle apparaîtrait.

La forme de la conférence a été choisie d'abord parce que les interprètes sont issues de l'université, et que cela me semblait être une continuité pertinente à nos pratiques, qui se situent à la fois sur le terrain de la recherche et celui de la création, mais aussi parce que cette forme permet d'osciller entre la transmission de connaissances et la discussion informelle. Chacune peut assurer pleinement sa fonction tout en échangeant, en étant à l'écoute de ce que font les autres. Elle permet à notre trio de faire corps, de poser formellement une cohérence entre nos différentes fonctions.

Cette pièce trouve ses racines dans un précédent travail. En 2014, j'avais proposé une performance intitulée *Chorale mp3*, qui consistait à chanter en groupe, et à tue-tête, des chansons que l'on connaît par cœur tout en les écoutant avec un baladeur mp3. L'interprétation en direct à partir d'un matériel sonore écouté depuis un baladeur est une pratique qui coïncide avec une attitude décontractée et détachée, que l'on peut parfois observer dans l'espace public. Déplacer cette pratique individuelle et spontanée dans un

contexte d'interprétation en groupe orchestré a un effet comique, en même temps qu'il se produit un collage sonore improvisé et aléatoire, et donc une sorte de recherche musicale. L'idée de se servir de cet outil comme d'une partition était donc déjà présente dans mon travail.

Emily Show est une évolution de la *Chorale mp3*, avec la mise en valeur des personnalités pratiques des interprètes avec qui j'ai collaboré. J'avais connaissance du travail de Lis Peronti sur la nudité et le corps contraint avec *À Poil, encore*, et j'avais déjà collaboré avec Claire Grosbois pour des performances vocales. Je leur ai naturellement proposé d'explorer leurs champs de prédilection à travers une collaboration, qui me permettait d'éprouver mon travail autour d'*Emily* par la performance.

Gonzo Conférence

En 2011, j'ai assisté à *Gonzo Conférence* de Fanny de Chaillé au Musée de la Danse à Rennes. C'est une conférence performance, une alliance étroite entre les deux genres, qui porte sur la musique rock.

Sur scène, une performeuse est seule. Elle entre nue, et s'habille devant le public. Elle nous fait ensuite face et se déplace, s'avance, recule, semble vouloir éprouver la frontalité, la rendre tangible, nous menace de sa présence. Une voix amplifiée intervient, commence à discourir. La performeuse agite ses lèvres, mais ce n'est pas elle qui parle. La conférencière, Fanny de Chaillé, est derrière un pupitre, en retrait, sur le côté de la fosse (la salle est montée comme pour un concert rock). Ce doublage en direct, cet amplification plaquée sur un être muet, en plus de me rappeler les acousmatiques « *silencio... no hay banda* » dans *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), me fascine. Il y a un contraste irrésistible entre la présence énergétique du corps qui est devant nous, qui était nu il y a dix secondes et dont nous percevons le souffle, et le débit didactique, le traitement de la voix que nous entendons.

La dissociation corps-voix est un élément qui fait sens par rapport à mon travail *pornophonique*, où le son, une fois séparé de l'image, est forcé de s'incarner dans des dispositifs. Avec *Emily Show*, j'ai exploité la possibilité de réincarner le son enregistré dans des corps vivant, et de proposer une expérience *pornophonique* par le vivant.

b/ *Pornoparole* et mise en scène.

L'Encyclopédie de la parole

Emily Show présente une recherche en poésie vocale que je peux lier aux performances de chorales proposées par l'Encyclopédie de la parole. Il s'agit d'un projet mené collectivement, qui vise à développer une approche transversale de la « diversité des formes orales¹³³ », avec l'idée que « nous sommes tous des experts de la parole ». Leur travail comporte plusieurs niveaux. Une banque d'enregistrements de voix parlées qui constitue la matière de l'encyclopédie est disponible sur leur site¹³⁴. Les enregistrements sont réunis en collections correspondant à des catégories telles que mélodies, indexations, cadences, timbres, sympathies, répétitions, emphases. Dans la catégorie répétitions, on trouve un extrait de bande-son d'une vidéo pornographique, intitulé « Fuck Me ». La source est citée comme étant la vidéo *Young Girls Share Cock*, postée sur YouPorn en 2010. Il s'agit donc de *hard core* américain hétérosexuel diffusé gratuitement en streaming, tout comme la vidéo d'*Emily*. Il s'agit, à ma connaissance, du seul son contenant des expressions vocales directement liées à l'expérience sexuelle, ce que je trouve dommage étant donné qu'il ne s'agit que d'un genre précis d'expression, qu'il est soumis à des codes bien précis, et qu'il relève de la fiction.

L'autre aspect de l'Encyclopédie de la parole est la performance de ces collectages sous forme de pratiques de chorales ou d'interprétations en soliste. On trouve ainsi des interprétations très fidèles, des reproductions en direct des enregistrements, menées par un chef d'orchestre, et dont la partition est l'enregistrement lui-même. C'est le cas dans *Suite n°1*¹³⁵. D'autres interprétations amènent un aspect musical, qui vient augmenter et souligner la musique présente dans le langage parlé¹³⁶.

Le travail de l'Encyclopédie de la parole consiste à fusionner une approche scientifique (méthodes de classification), avec une dimension performative, qui tient de la conservation et de l'interprétation musicale et théâtrale.

Si je devais situer mon travail par rapport à leur approche, je dirais qu'il y a effectivement une volonté dans *Emily Show* de rendre visible l'approche méthodologique que je mène par rapport à la vidéo *hard core*. La figure d'*Emily* me sert de pilier pour développer les différentes dimensions des enjeux qu'amène l'analyse du *hard core*, aussi bien en termes artistiques que scientifiques. La forme de la conférence performée permet de rendre visible cet aspect de ma pratique. C'est aussi une manière de performer les informations à partir desquelles on peut construire une analyse.

¹³³ < <http://www.encyclopediedelaparole.org/> >. Consulté le 28/05/2017.

¹³⁴ < <http://www.encyclopediedelaparole.org/collections> >. Consulté le 28/05/2017.

¹³⁵ < <https://vimeo.com/116537499> >. Consulté le 28/05/2017.

¹³⁶ Voir *Suite n°2*, < <https://vimeo.com/147713776> >. Consulté le 28/05/2017.

To Come

Après avoir commencé à travailler sur *Emily Show* en 2016, j'ai découvert le travail de l'artiste chorégraphique Mette Ingvarsten, dont la série *The Red Pieces*, composée de performances, a pour thème la sexualité (*69 Positions*, 2014), la nudité dans l'art de la performance (*7 Pleasures*, 2015), le désir comme énergie collective (*To Come*, 2005)¹³⁷. Elle a plus précisément travaillé sur la pornographie en 2017, avec *21 Pornographies*¹³⁸.

Je voudrais m'attarder plus particulièrement sur *To Come*¹³⁹. Il s'agit d'un spectacle en trois parties. Dans la première, cinq corps revêtus de combinaisons bleues, qui les rendent anonymes, semblent expérimenter des agencements de corps qui comportent des allusions au sexuel, mais sans se focaliser sur cette dimension. Ils utilisent des contacts et des poses clairement sexuelles, mais en donnant l'impression qu'il s'agit de situations transitoires, aucun point de tension ne se démarque dans leurs actions. Cette masse d'individus passe donc en revue de nombreuses possibilités de mouvements qui peuvent mener à des contacts physiques fonctionnels, tout en amenant des détails qui produisent des non-sens et annulent la logique érotique de leurs tentatives, sans cesse en mutation. Les différents tableaux explorés semblent être basés sur diverses sources ; certaines poses proviennent manifestement de rituels SM ou de peintures académiques, quand d'autres manifestent seulement de la langueur, ou prennent des allures animales. La neutralité des combinaisons qui uniformisent les corps nous font oublier leur caractère organique, et empêche tout phénomène d'empathie. Un silence de plomb règne pendant toute la durée de cette première partie, qui dure 30 minutes.

La soudaine apparition d'une musique enregistrée a pour effet instantané de libérer les interprètes de leur activité. Ces derniers retirent leurs combinaisons et enfilent des vêtements ordinaires.

La seconde partie est constituée d'une performance *pornophonique*. Les interprètes font face au public, et interprètent fidèlement des éléments sonores provenant apparemment d'un film pornographique. On retrouve le vocabulaire et les progressions vocales typiques du *hard core*. Pour réaliser cette performance, les interprètes utilisent des écouteurs. La discrétion de ces outils leur permet de mettre en valeur leur interprétation tout en étant synchrones. En effet, au début de la séquence, l'ensemble des performeurs est à l'unisson. Peu à peu, les femmes et les hommes semblent interpréter des extraits différents, et se séparent en deux groupes. Mais il

¹³⁷ Je n'ai jamais pu assister à un de ses spectacles, mais j'ai interrogé des personnes qui ont assisté à *69 Positions* et à *7 Pleasures*. Je regrette de n'avoir pas pu organiser un entretien avec l'artiste dans le cadre de ma recherche avant la rédaction de ce mémoire.

¹³⁸ < <http://www.metteingvarsten.net/performance/21-pornographies/> >. Consulté le 30/05/2017.

¹³⁹ Annexe [B] [15].

apparaît peu à peu que les passages « chantés » par les unes et les autres sont finalement les mêmes, mais en décalé. Le décalage finit par se réduire jusqu'à ce que le groupe entier achève la performance ensemble. Même si le groupe est séparé selon des critères de sexe, on ne peut pas percevoir, en tant que spectateur, si les sons que l'on entend sont originellement produits par des hommes ou par des femmes.

Ici, l'écoute d'un enregistrement remplace le rôle du chef d'orchestre qui est présent dans les performances de chorales de l'Encyclopédie de la parole, et il permet également de se passer de l'écriture d'une partition. La frontalité avec le public et l'interprétation très sérieuse des sons pornographiques amène le public à réagir par le rire.

Pornophonie en performance

Quelle est l'intérêt d'amener la *pornophonie* dans le champ de la performance ?

La dynamique vivante de la performance, ainsi que sa capacité à occuper un espace-temps, mettent l'accent sur l'oralité, ouvrent un champ d'exploration du langage, où l'on voit apparaître des pratiques post-acousmatiques¹⁴⁰. J'entends par là qu'à notre époque, nous avons depuis longtemps intégré l'enregistrement comme un élément naturel dans notre vie, nous sommes nés dans un environnement où ils sont omniprésents. Si l'intérêt des poètes sonores des années 60 comme Henry Chopin ou François Dufrêne était d'élaborer des poésies destinées à l'enregistrement, il y a aujourd'hui une tendance qui consiste non plus à mettre le vivant en boîte, mais à revitaliser, à ressusciter le son fixe, le son mort¹⁴¹. Les pratiques contemporaines prennent l'acousmatique à rebours, en réactivant par le moyen du corps des sons dissociés à jamais de sa source originelle, et dont l'enregistrement est la seule trace. Cela met en évidence une tension entre le pérenne et le spontané. Elle montre que la trace n'est pas condamnée à la fixité, que les preuves par enregistrement ne sont pas définitives.

Jouer la pornographie en direct, en sélectionnant des critères de perception, est une manière de la parodier en se jouant des conventions et des codes. Réaliser l'un après l'autre les *sexual numbers*, mais les faire dans le vide, comme s'il s'agissait d'un monologue, met en valeur l'aspect fictionnel, rituel et chorégraphique de la pornographie.

¹⁴⁰ Le terme « acousmatique » fait référence à l'enregistrement par le fait qu'il désigne un son dont on ne peut pas percevoir la source. L'enregistrement a cette capacité de dissocier la source de l'expérience du son, et ce terme a été utilisé par Pierre Schaeffer dans ses recherches autour de la musique concrète, qui est une musique faite à partir d'enregistrements.

¹⁴¹ Même si le son ne peut être mortifié à 100%, il se duplique et s'altère selon qu'il passe sur différents supports, ou dans des machines comportant des défauts. Cette formulation est héritée de John Cage, qui haïssait les enregistrements.

Toutefois, je ne pense pas que le rôle de la performance soit de formuler avec exactitude des problématiques que l'on peut démontrer par écrit. Mettre en présence des corps qui se ne connaissent pas et imposer une situation qui tient du pornographique, suscite des choses qui doivent se formuler par les énergies, par les émotions. C'est pourquoi la forme de la conférence n'est pas à prendre au premier degré, elle n'est qu'un support à la réactivation et au détournement.

c/ Performance cyborg.

La cas d'*Emily Show* et des performances dont il a été question ne présente que peu de points d'accroche avec les champs réellement critiques mais aussi créatifs par rapport à la pornographie normalisante, c'est-à-dire la post-pornographie et le paradigme ironique du *cyborg*. Il existe pourtant des pratiques qui font converger art de la performance, technologies, *hacking* et *cyborg*, pour revendiquer la sexualité comme création artistique.

Quimera Rosa

Le duo franco-espagnol Quimera Rosa, basé à Barcelone, se définit comme un laboratoire artistique et technologique. Il crée des performances sonores et des projets multimédias qui fusionnent art, technologies et sexualité¹⁴². Ils sont inspirés par la figure du *cyborg* de Donna Haraway, et conçoivent la sexualité comme une création artistique.

Pour leur série de performances *Sexus 3*, ils se sont inspirés des trois figures androïdes féminines présentes dans *Blade Runner* : Zhora, Rachael et Pris. Ils ont conçu trois performances qui amènent des éléments spécifiques à chacune d'elles, avec comme question principale : quelles sont les conditions de la production d'une subjectivité chez les androïdes, qui par leur nature mettent à mal la distinction entre humain et machine, et par extension entre toute catégorie d'identité¹⁴³ ?

Par l'assemblage d'éléments de costumes et de dispositifs sonores *DIY* qui permettent de produire des sons par le contact entre des corps, ils élaborent des gestes, des rapports à soi-même et à l'autre qui personnifient la sexualité d'un être-*cyborg*. Sexualité et électronique se conjuguent pour donner lieu à des expérimentations.

Cette pratique questionne le mienne : en développant les problématiques du *hard core*, j'en suis arrivée à trouver des éléments qui constituent une critique mais aussi une élaboration

¹⁴² < <http://quimerarosa.net/about/francais/> >. Consulté le 31/05/2017.

¹⁴³ < <http://quimerarosa.net/sexus-3-part-ii-rachael/> >. Consulté le 31/05/2017.

créative d'une alternative, cependant ces éléments ne sont pas directement présents dans ce que je fais. En tant qu'artiste sonore, je me spécialise en plaçant l'enjeu de la création sonore dans un rapport étroit au support, à l'enregistrement, je vois la technologie comme un outil d'encodage et de traduction. Quimera Rosa se situe plutôt du côté de l'élaboration : l'hybridité concrète du *cyborg* leur sert de modèle pour élaborer des dispositifs sonore en les bricolant, en les créant de toutes pièces. Ils se situent dans le *hardware*, alors que ma pratique se cantonne au *software*.

Néanmoins, les performances où l'humain et la machine sont en rapport étroit et égalitaire peuvent me mettre sur la piste de futurs enjeux qui naîtront d'expérimentations plus poussées.

Conclusion

Comment réagirait Emily si elle découvrait les élucubrations qui sont nées de ce qu'il s'est passé un jour au fond de gorge, pendant qu'une caméra tentait de communier avec son anatomie ? Sait-elle qu'elle pratique activement le monème phatique (un signifiant réduit qui n'apporte aucune information au discours, dont le but est de prolonger la communication¹⁴⁴), et qu'elle a été la matrice active d'un langage *pornophonique* ?

En retraçant les contours de l'existence d'Emily à partir des seules informations présentes dans les vidéos *hard core* où elle apparaît, j'ai fait apparaître un personnage qui cristallise plusieurs fictions : celles de la sexualité hétéronormée, de la féminité opposée à la masculinité, de l'esthétique pornographique, de la performance des genre et des rapports de force dans l'art, de la nudité de la femme et des enjeux de pouvoirs qui naissent de sa représentation. Elle m'a amenée à rencontrer des points charnières où les symboles de la sexualité récréative et les outils de l'affirmation de soi deviennent des agents de basculements politiques.

À travers ces fictions, ces constructions qui composent le réel, la voix d'Emily a traversé plusieurs formes, et s'est confronté à plusieurs types de discours. J'ai tenté de lui faire rencontrer ses lointaines cousines les androïdes, et je l'ai perdue de vue quand le corps et la voix sexuelle ont trouvé par eux-mêmes les moyens de mener leur existence. J'ai donc pris la parole à sa place, en proposant de l'incarner, de renouer avec l'organique.

Finalement, Emily n'est pas un *cyborg*. Sa *pornophonie* à elle perd son sens lorsqu'on l'amène sur le terrain de l'entre-deux, du champ infini des possibles de la subjectivité. Elle a besoin de ses dualités, de sa binarité, c'est dans ces rapports antagonistes qu'elle déploie toute son intensité, qu'elle est opérationnelle. Elle n'a pas besoin d'une révolution *cyborg* car elle n'est pas ironique. Elle n'est pas consciente (je parle bien de l'Emily fictive) du rôle qu'elle joue. Elle ne sait que le jouer, encore et encore, toujours de la même manière.

Mon rôle a été de construire une faille dans ce jeu bien réglé, pour mettre à jour ce qui le constitue : « si une chose est faite de travers, vous voyez ce qui la compose, (...) et vous prenez alors conscience de ce que serait son état de perfection¹⁴⁵ ».

¹⁴⁴ J'ai pu les désigner précédemment comme « sons inarticulés ».

¹⁴⁵ Mike Kelley, « À propos du sexe et de l'art : entretien avec Rosanna Albertini », trad. Thierry Dubois, *Art Press*, n° 205, sept. 95, p. 5.

À ce stade de mes recherches théoriques et artistiques l'enjeu consisterait pour moi à mieux prendre la mesure de ce qui relève, dans ma pratique, d'un usage symbolique et d'un usage performatif de la pornographie et des technologies.

On peut observer que la pornographie est un terrain-test pour les nouvelles formes de technologies, qui sont investies par elle aussitôt qu'elles apparaissent. La nature et le fonctionnement de chaque technologie définit un mode de représentation et d'expérience et de la sexualité. La reproductibilité technique a révolutionné les dispositifs de sexualité, et l'Internet et le numérique ont accouchés d'un monstre industriel qui marchandise la pornographie pirate. Les compagnies de distribution font des profits astronomiques sur le dos consommateurs-navigateurs, et ont racheté les compagnies de production. Ils exercent un pouvoir total sur leur marché, qui n'est contrôlé par aucune institution publique¹⁴⁶. Les pratiques de *hacking* et de *do it yourself*, en sympathie avec l'univers *cyberpunk*, sont un contrepoids, certes pertinent et opérationnel lorsqu'il s'agit de développer des alternatives, mais restent dans le champ de l'*underground*, elles n'ont que peu d'impact sur les systèmes qui génèrent les dispositifs. Il est cependant cohérent et nécessaire que ces pratiques se développent en marge, sur des terrains propices au court-circuitage des rapports de force. L'art peut être le champ d'expérimentation et de diffusion de projets *cyborgs*, utopiques ou dystopiques, où les technologies deviennent des outils pour la réappropriation et la construction d'identités subjectives et instables.

En ce qui concerne la suite de mon travail, il s'agira pour moi d'explorer ce monde plus en détail, et d'amener la *pornophonie* à investir un champ post-pornographique.

¹⁴⁶ Voir à ce propos le documentaire d'Ovidie, *Pornocratie : les nouvelles multinationales du sexe*, Canal +, 2017.

Plan Détaillé.

Introduction.

Pratique sonore numérique – vers la pornographie – pornographie sonore numérique – comment penser la pornophonie ? – enjeu – développement.

I – Pornophonie cinématographique et plastique.

1 – *Emily*, manipulation du son pornographique.

a/ « *I am twenty* ».

Manipulation du son pornographique – glitch.

b/ *Faster Harder*

Protocole de manipulation – bruit – *noise, uneasy listening*.

2 – La matière sonore pornographique.

a/ Les films *hard core* et *gonzo*.

Hard core – Gonzo – Hard core 2000's.

b/ Voir la jouissance féminine.

Jeter les masques – orgasme sonore.

c/ La pornographie musicale.

Deep Throat, visibilité et musique – *L'Empire des sens*, symbiose entre musique et sexe – « *Move your body* » la musique de meublage du *hard core gonzo*.

d/ Musique pornophonique.

Danses organiques – matériel pornophonique – *sampling*.

3 – Vocalité pornophonique.

a/ Vocalité et langage pornographique.

Le langage sexuel - *Emily pad – Frenzy of language* – dualité de genre.

b/ L'anti point de cri.

Le point de cri au cinéma par Michel Chion – *Queen Kong*, éléments d'analyse d'après *King Kong*
Théorie de Virginie Despentes.

II – *Speaking Sex*.

1 – Discours de sexualité.

a/ Porn studies.

Pornothéorie – pornographie et philosophie.

b/ « Mise en discours du sexe ».

Dispositif de sexualité– mise en relation avec la pornographie.

c/ Dispositifs contemporains de sexualité.

Pornographie et capitalisme.

2 – Faire parler les corps.

a/ « *Frenzy of the visible* ».

Cinéma-plaisir – gros plan – rhétorique de la pénétration.

b/ « *Men act, women appear* ».

Nude & naked, John Berger – *On/scène*, Linda Williams – le Nu *hard*.

c/ À Poil, encore.

3 – Sons de femmes, regards d'hommes.

a/ Lire avec son utérus.

Lecture orgasmique, *Hysterical Literature* de Clayton Cubitt – ambiguïtés formelles – moyens d'autodéfinition.

b/ Mise en scène de la vérité.

Vibromasseur – un cadre pour la voix – orgasme – iconographie – le cri hystérique – désir féminin.

III – Hard, soft & performance.

1 – *Hardware* : la femme et les machines.

a/ Musicalité du *sextoy*.

Garage Porn – Audiovibro – copyleft.

b/ Technologie, imaginaire et sexualité féminine : le cyborg

Femme-machine indéfinie, l'imaginaire *cyborg*, Donna Haraway – « Jamais son cœur ne change, elle n'en a pas », Eve Future – « *Say kiss me* », Blade Runner – « *It was called sex* » – la voix du *cyborg*.

2 – *Software* : femmes pornographes, femmes pornophones.

a/ Parole et travail sexuel.

Dirty Old Media – Sex Work de Diane Grenier – écrit, parole et genre.

b/ Post-pornographie.

Good pornography & bad pornography – performances post-pornographiques d'Annie Sprinkle.

3 – *Operating* : pornophonie en performance.

a/ *Emily Show*

Pornoconférence – *Gonzo Conférence* de Fanny de Chaillé.

b/ Pornoparole et mise en scène

L'Encyclopédie de la parole – *To Come* de Mette Ingvarstsen.

c/ Performance cyborg.

Quimera Rosa.

Conclusion.

Table des illustrations.

Lien d'accès aux illustrations :

< <https://drive.google.com/open?id=0BwLVIXZVKCIFTGZoaWxxUWFra28> >

[fig. 1] Pavel Cazenove, *Pantomimes*, 2013.

Source : < <http://pavelc.com/travaux/26.htm> >

[fig. 2] Vik Muniz, *Erotica*, série, pâte à modeler sur support, 2001.

Source : < <http://www.paris-art.com/erotica-2/> >

[fig. 3] Édouard Levé, *Pornographie*, série photographique, 2002.

Source : < <http://www.apar.tv/art/la-pornographie-habillee-dedouard-leve/> >

[fig. 4] Chitka (Anetta Mona Chisa & Lucia Tkacova), *Porn*, série de posters, 2004-2007.

Source : < <http://www.chitka.info/pornfoto.html> >

[fig. 5] Marina Abramovic, *The Artist Is Present*, performance, Moma New York, 2010, photo : Marco Anelli.

Source < <http://www.marinaabramovic.com/solo.html> >

[fig. 6] Edweard Muybridge, *Animal Locomotion, Naked woman going to bed*, chronophotographie, 1887.

Source : < <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile-muybridge-edward.html> >

[fig. 7] Photogramme tiré du film *The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974.

Source : < <https://reelclub.files.wordpress.com/2014/10/tcm5.jpg> >

[fig. 8] Première couverture de l'*Iconographie de la Salpêtrière*, Bourneville & Régnard, 1876.

Source : < <http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/29/2945/JILRD00Z/posters/iconographie-photographique-de-la-salpetriere-by-bourneville-et-p-regnard-paris-1876.jpg> >

[fig. 9] Planche extraite de l'*Iconographie de la Salpêtrière*.

Source : < <https://photographingemotions.files.wordpress.com/2015/06/planche-viii.jpg?w=750> >

[fig. 10] Planche extraite de l'*Iconographie de la Salpêtrière*, " Attaque Hystéro-épileptique, Tétanisme ".

Source : < <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/emotions/images/2a21a.jpg> >

[fig. 11] Planche extraite de l'*Iconographie de la Salpêtrière*, " Attitudes Passionnelles ".

Source : < <http://www.loc.gov/exhibits/freud/images/vc009110.jpg> >

Table des annexes.

Lien d'accès aux annexes :

< <https://drive.google.com/open?id=0BwLVIXZVKC1FZ1NzM3VXSXZJZW> >

[A] Travaux personnels.

[01] *Tératoporno*, série de collages noir & blanc, édité en fanzine, 2011.

[02] *Emily Sounds*, extraits de la série de compositions sonores, 2012.

[03] Échantillons utilisés pour *Emily Pad*, format wav. Capture d'écran d'une partie du patch interactif.

[04] *Garage Porn*, 2014. Documentation.

[05] *Dirty Old Media*, extraits sonores, 2016.

[06] *Emily Show*, 2017. Documentation.

[B] Œuvres de référence.

[01] Extrait sonore avec la voix d'Ilona Staller.

Source : < <https://www.youtube.com/watch?v=Mexg54gtucw> >

[02] Merzbow, *Ananga-Ranga*, piste extraite de l'album *Venereology*, 1994.

Source : < <https://merzbow.bandcamp.com/track/ananga-ranga> >

[03] Extrait de la bande-son de *Deep Throat*, crédits inconnus. Source : enregistrement personnel réalisé à partir du film.

[04] [a] [b] [c] Extraits de la bande originale de *l'Empire des Sens*. Musique : Minoru Miki. Interprète: Ensemble Nipponica. Source : disque vinyle, Barcaly, 1976.

[05] Extrait de la bande-son de la vidéo de Lex Drill avec Emily Davinci. Source : vidéo originale sur support DVD.

[06] Luc Ferrari, *Danses Organiques*, 1973. Œuvre entière. Source : disque vinyle, Elica.

[07] The Residents, *Beyond the Valley of a Day in the Life*, extrait de l'album *Third Reich'n'Roll*, 1976. Source : album CD original, Ralph Records.

[08] John Oswald, extraits de l'album *Plunderphonics*, 1989.

Source : < <http://www.plunderphonics.com/> >

[09] John Berger, *Ways of Seeing, Episode 2*, émission de télévision, 1972.

Source : < <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg> >

- [10] [a] Clayton Cubit, *Hysterical Litterature, Session One, Stoya*, vidéo noir & blanc, 2012.
Source : < <http://hystericalliterature.com/stoya> >
- [10] [b] Bande-son de la vidéo de Clayton Cubit, *Hysterical Litterature, Session Twelve*.
Source : < <http://hystericalliterature.com/fette> >
- [11] Bertrand Planes, *Audio Vibro*, document vidéo par Frédérique Taddei, 2004.
Source : <
http://www.bertrandplanes.com/vibro/?frame=menu&dir=./2004_LiveForVibro_GaiteLyrique_Paris >
- [12] Shu Lea Cheang, *I.K.U.*, long-métrage, Uplink Co., 2000, Japon. Source inconnue.
- [13] Diane Grenier, *Sex Work*, 2016. Documentation fournie par Diane Grenier.
- [14] Extraits de The Hafler Trio, *Masturbatorium*, album sorti en 1991.
Source : <
http://www.brainwashed.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8795:the-hafler-trio-qmasturbatoriumq&catid=13:albums-and-singles&Itemid=133 >
- [15] Mette Ingvartsen, *To Come*, spectacle chorégraphique, 2005, captation vidéo.
Source : < <https://vimeo.com/26911196> >
- [16] Quimera Rosa, *Sexus 3, part I, Zhora, aka The Violonist*, performance sonore, 2014, présentation vidéo.
Source : < <http://quimerarosa.net/sexus-3-aka-the-violonist-en/> >

Bibliographie.

Essais

AGAMBEN, Giorgio,

- *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2009.

- *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

- *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot & Rivages, 2007.

BAUDRY, Patrick, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, 2013.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2008.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre = Gender trouble: le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.

DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel, avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*, 1967, Les Éditions de Minuit, 1967.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

DUBOIS, François-Ronan, *Introduction aux pornstudies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

FERNANDES, Bruno, *Pornologie vs Capitalisme, le groupe de happening Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

FOLSCHEID, Dominique, *Sexe mécanique : la crise contemporaine de la sexualité*, Paris, La Table Ronde, 2002.

FOUCAULT, Michel,

- *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

- *Naissance de la biopolitique. Cours au collège de France. 1978-1979*, édition établie sous la direction de François Edwald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart, Paris, Seuil/Gallimard, 2004.

HARAWAY, Donna, *Manifeste Cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*, première publication 1985, dans *Connexions. Art réseaux médias*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.

JULLIER, Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

MARCUS, Steven, *The Other Victorians. A study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966.

PAVEAU, Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014.

PEREA, François, *Le Dire et le jouir. Ce qu'on se dit au lit*, Paris, La Musardine, 2017.

POULAIN, Richard, *La mondialisation des industries du sexe*, Paris, Imago, 2005.

PREDIACO, Beatriz,

- *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Climats, Flammarion, 2011.

- *Testojunkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées: propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes ; [État de la prostitution chez les Anciens]*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1983.

RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir, anthropologie politique du sexe*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Flora Botler, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu, Rostom Mesli, Textes réunis et édités par Rostom Mesli, Paris, Epel, Les grands classiques de l'érotologie moderne, 2010.

WILLIAMS, Linda,

- *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley : University of California Press, 1999.

- *Screening Sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Duke University Press, 2008, Capricci, 2014 pour la traduction française.

Ouvrages collectifs

COX, Christoph, WARNER, Daniel, *AUDIO CULTURE, readings in modern music*, New-York, Continuum, 2004.

Dictionnaire des films français pornographiques et érotiques en 16 et 35 mm, sous la direction de Christophe Bier, Paris, Serious Publishings, 2011.

Une Encyclopédie du nu au cinéma, éditeurs scientifiques : Alain Bergala, Jacques Déniel, Patrick Leboutte, Crisnée (Belgique), Yellow now, Dunkerque (France), Studio 43, 1994.

Porn Studies, édité par Linda Williams, Durham & London, Duke University Press, 2004

Pink Labor on Golden Streets. Queer Art Practices, directeur de publication : Akademie der bildenden Künste, Vienne, Berlin, Sternberg Press, 2015.

Sous-titrée X, La pornographie entre images et propos, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Articles

BOURSIER, Marie-Hélène, « Red Light district et porno durable ! Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe : un autre porno est possible », *Multitudes* 2010/3 (n°42), p. 82-93. Disponible sur < <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-3-page-82.htm> >

EZZO, Danielle, « Danielle's thought in her session ». En ligne : < <http://hystericalliterature.com/danielle-extended/> >

GARDEY, Delphine, HASDEU, Iulia, « Cet obscur sujet du désir. Médicaliser les troubles de la sexualité féminine en Occident », *Travail, genre et sociétés*, 2015/2 (n° 34), p. 73-92. Disponible sur < <http://www.cairn.info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-travail-genre-et-societes-2015-2-page-73.htm> >.

HARDY, Gabrielle, « Corps de film, Linda Williams », 21/07/2012. En ligne. Disponible sur < <http://debordements.fr/Corps-de-film-Linda-Williams> >.

LE DEUFF, Olivier, « Les tubes de la pornosphère : des logiques documentaires entre information et déformation », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, en ligne, mis en ligne le 21 juillet 2014. Disponible sur < <http://rfsic.revues.org/1024> >.

LEHOUX, Valérie, « Auto-Tune, le logiciel qui transforme les casseroles en voix de cristal », *Telerama*, 15/08/2013. En ligne. Disponible sur < <http://www.telerama.fr/musique/auto-tune-le-logiciel-qui-transforme-les-casseroles-en-voix-de-cristal,100849.php> >.

NEVEU, Erik, « La contribution des *New Journalisms* au renouvellement du reportage politique aux États-Unis », *Mots. Les langages du politique*, 2014/1 (n° 104), p. 19-39. Disponible sur < <http://www.cairn.info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-mots-2014-1-page-19.htm> >

OSWALD, John, « Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative », 1985. Disponible sur < <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> >

PIOUD, Jean-François, « Le GRM ou l'invention du son, 50 ans », dans *Études*, juin 1998, pages 827-834. Disponible sur < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k442158c.image.r=jesus.f109.pagination.langFR> >

SAUL, Jennifer M, « Objectification, pornographie et l'histoire du vibromasseur. Traiter les choses comme des personnes et les personnes comme des choses », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005/1 (Vol. 24), p. 38-52. Disponible sur < <http://www.cairn.info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-nouvelles-questions-feministes-2005-1-page-38.htm> >

SWAIN, Gladys, « L'âme, la femme, le sexe et le corps. Les métamorphoses de l'hystérie à la fin du XIXe siècle », *Le Débat* 1983/2 (n°24), pp. 107-127. Disponible sur < <http://wwwcairn.info/revue-le-debat-19883-2-page-107.htm> >.

TAKAHASHI, Samon, « Presque rien avec (2) filles », édité dans le livret accompagnant le disque des *Danses organiques* de Luc Ferrari, édité par Elica.

TRACHMAN, Mathieu, VÖRÖS, Florian, « Pornographie », dans *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2016, p. 479-487. Disponible sur < <http://www.cairn.info/distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie-critique-du-genre--9782707190482-page-479.htm> >.

Œuvres littéraires

DICK, Philip K., *Les Androïdes rêvent-ils de moutons mécaniques ?*, Paris, Éditions J'ai Lu, 2012.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Ève Future*, Paris, GF-Flammarion, 1992.

Audio

FERRARI, Luc, *Danses Organiques, cinéma pour l'oreille (1971-1973)*, Ivrea, Italie, Elica 4VL-3704. Disque vinyle.

MINORU, Miki, bande originale du film *L'empire des sens*, interprète : Ensemble Nipponica, 1976, Barclay. Disque vinyle.

OSWALD, John, *Plunderphonics*, 72 minutes, 1989. Support mp3 en téléchargement gratuit. Disponible sur < <http://www.plunderphonics.com/> >.

Audiovisuel

ABOTT, Andrew, LEVEN, Russel, *The Real Linda Lovelace*, 2001. Disponible sur < <https://www.youtube.com/watch?v=Pf0nEaJqrsE> >.

CHEANG, Lea Shu, *I.K.U.*, Japon, 2001, Takashi Asai, Uplink Co., 74 minutes, couleur.

To Come by Mette Ingvarsten, Danemark, 2005, dance-tech.TV, 57 minutes. Disponible sur < <https://vimeo.com/26911196> >.

GERARD, Jerry, *Deep Throat*, Etats-Unis, 1972, Louis Peraino, Bryanston Pictures, 61 minutes, couleur.

KERKHOF, Ian, *Beyond Ultra Violence*, Pays-Bas, 1998, Allegris Producties, 72 minutes, couleur.

OSHIMA, Nagisa, *L'empire des sens*, Japon-France, 1976, Argos Films, Oshima Productions, Shibata Organisation, 109 minutes, couleur.

SEGALL, Stu, *Insatiable*, Etats-Unis, 1980, Stu Segall, Caballero Home Video, 77 minutes, couleur.

TADDEI, Frédérique, *Audio-Vibro, Live pour 2 vibromasseurs, une installation de Bertrand Planes*, France, 2004, Paris Première, 4 minutes. Disponible sur < http://www.bertrandplanes.com/vibro/?frame=menu&dir=./2004_LiveForVibro_GaiteLyrique_Paris >.

Sites internet

Masami Akita

< <http://merzbow.net/> >

L'encyclopédie de la parole

< <http://www.encyclopediedelaparole.org/> >

I.K.U.

< http://www.i-k-u.com/eng_h/genom/index.html >

Mette Ingvarstsen

< <http://metteingvarstsen.net/2011/09/to-come/> >

Hysterical Literature

< <http://hystericalliterature.com/> >

Bertrand Planes

< <http://www.bertrandplanes.com/> >

Annie Sprinkle

< <http://anniesprinkle.org/> >

Quimera Rosa

< <http://quimerarosa.net> >