



HAL
open science

Mises en scène transféministes de la sexualité : la posture militante et pédagogique de la pornographie alternative

Alaïs Baffert-Forge

► To cite this version:

Alaïs Baffert-Forge. Mises en scène transféministes de la sexualité : la posture militante et pédagogique de la pornographie alternative. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-03901525

HAL Id: dumas-03901525

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03901525v1>

Submitted on 15 Dec 2022

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.



Mises en scène transféministes de la sexualité : la posture militante et pédagogique de la pornographie alternative

Alaïs Baffert-Forge

Sous la direction de Anne-Sophie Béliard
Maîtresse de conférence, laboratoire PACTE.

UFR LLASIC
Département de Lettres

Mémoire de Master 2, 27 crédits ECTS

Parcours : Comparatisme, Imaginaire, Socio-anthropologie.

Option : Imaginaire Socio-anthropologie

Année universitaire 2021-2022



Mises en scène transféministes de la sexualité : la posture militante et pédagogique de la pornographie alternative

Alaïs Baffert-Forge

Sous la direction de Anne-Sophie Béliard
Maîtresse de conférence, laboratoire PACTE.

UFR LLASIC
Département de Lettres

Mémoire de Master, 27 crédits ECTS

Parcours : Comparatisme, Imaginaire, Socio-anthropologie.

Option : Imaginaire Socio-anthropologie

Année universitaire 2021-2022

Remerciements

Je tiens à remercier celles et ceux qui m'ont accompagnée durant des deux années et qui ont contribué·e·s à de près ou de loin à l'écriture de ce mémoire.

D'abord, je remercie ma directrice, Anne-Sophie Béliard pour son attention, sa rigueur et ses encouragements tout au long de ces deux années.

Je remercie également mes camarades de promotion pour leur soutien et la richesse de nos échanges.

Un grand merci à Juliette et Julien pour nos discussions et leurs conseils. Merci à Juliette et Odile pour leurs retours et leurs corrections.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à Isabelle Krzywkowski pour sa présence durant ces deux années universitaires et pour ses précieux cours de méthodologie de la recherche.

Avertissements

N.B. : Ce mémoire est rédigé en écriture inclusive. Pour ce faire nous aurons recours principalement à des néologismes de type « spectateurice(s) ». Dans un souci de cohérence, et afin de proposer un corps de texte clair et lisible, nous limiterons l'utilisation du point médian. Nous utiliserons le pronom « lae », évitant ainsi la lourde formule « le/la » et permettant une écriture neutre, par exemple : « lae spectateurice ». Si cela n'est pas possible nous aurons recours au tiret bas « _ », afin de suggérer une lettre manquante, par exemple « l'expérience d_ spectateurice » qui évite la formulation longue « du spectateur ou de la spectatrice ».

Le nom du collectif Four Chambers sera abrégé par « F.C ».

Ce mémoire s'articule en parties (ex. : **Partie 1.**), chapitres (ex. : **1.1.**) et sous-chapitres (ex. : 1.1.1.)

Introduction

Ce travail de recherche s'intéresse aux formes pornographiques contemporaines dites « alternatives ». Nous porterons notre attention sur l'aspect militant des films et audios relevant de ce courant et s'inscrivant dans les luttes transféministes¹ contemporaines. L'objectif est de montrer quels liens entretiennent ces formes artistiques avec le transféminisme. Nous verrons dans quelles mesures la pornographie alternative résulte de la pensée féministe puis comment elle l'impacte. Pour le dire autrement, nous considérerons dans ce mémoire les transformations esthétiques influencées par l'idéologie transféministe puis l'effet rétroactif de cette pornographie sur les luttes sociales transféministes.

Nous parlerons plus volontiers dans ce mémoire de transféminisme plutôt que de féminisme car ce terme permet de prendre en compte les enjeux féministes contemporains, à savoir les questions relatives aux transidentités et à la transitude, que le terme féminisme pourrait avoir tendance à invisibiliser. Le terme transféminisme marque une rupture dans l'histoire du militantisme féministe. L'usage du terme considère et soutient les personnes non cisgenres. Ce terme est déterminant aujourd'hui au regard des divisions qui existent au sein des mouvements féministes autour des questions trans. Il pourrait sembler évident que le terme féminisme ne renvoie pas directement à l'idée de femmes mais plus largement à un projet politique d'abolition du système capitaliste patriarcal, portée par les femmes et les personnes LGBTQIA+. Cependant, certains groupes féministes se revendiquent anti personnes trans – c'est le cas du mouvement Trans-exclusionary radical feminist² (TerF) ou encore du collectif Némésis-collectif anticonformiste (qui est un collectif d'extrême droite).

Au regard des directions militantes de ces deux collectifs, nous pouvons nous poser la question de la pertinence de l'emploi du terme féministe. Néanmoins ce n'est

1 « Le transféminisme est un mouvement par et pour les femmes trans qui considèrent que leur libération est intrinsèquement liée à la libération de toutes les femmes. Ce mouvement est également ouvert à d'autres personnes queers, intersexes, hommes trans, femmes non trans, hommes non trans et autres personnes qui sont sensibles aux besoins des femmes trans et qui considèrent leur alliance avec celles-ci comme une nécessité pour leur propre libération. » KOYAMA, Emi. The transfeminist manifesto. (Le manifeste transféministe), trad. fr. DeepL depuis l'anglais. Dernière édition le 26 juillet 2001. The_transfeminist_manifesto (2).pdf.

2 Trad. fr. : Trans exclusion féministe radical.

pas l'objectif de ce mémoire. Nous n'entrerons pas dans ces débats, c'est pourquoi nous nous accorderons sur le terme transféminisme.

Pornographie alternative, ce qui la caractérise

Le terme « alternatif » désigne ici toutes les formes de pornographies qui se distinguent de la production *mainstream*. Lorsque nous parlons de pornographie *mainstream*, nous faisons référence à la pornographie traditionnelle, produite massivement dans le but de toucher un public large. Nous la trouvons sous différentes formes au fil du temps : livres, cassettes, magazines, DVD, aujourd'hui principalement sur internet. Certains contenus web sont payants mais une partie importante de ceux-ci sont disponibles gratuitement. Globalement, les scénarios *mainstream* reposent sur des situations et personnages stéréotypés ainsi que sur la binarité de genre homme/femme. Pierre Brasseur indique par ailleurs que les actrices « doivent correspondre à un ensemble de stéréotypes fantasmatiques³ ». L'étude de Simon Corneau, Geneviève Rail et Dave Holmes met également en exergue les stéréotypes véhiculés par la pornographie gay, du moins « dans sa forme commerciale dominante⁴ ».

Ce travail de recherche s'intéresse à ce qui existe en marge de cette pornographie, c'est-à-dire aux initiatives de transformation ou de réécriture du genre pornographique. Précisons que nous faisons référence ici, et que nous étudions uniquement, des objets audiovisuels disponibles en ligne. Cela parce qu'il semblerait que la majorité des initiatives de pornographie alternative soient aujourd'hui proposées sur internet. La télévision et les DVD participent dans une moindre mesure à la diffusion de ces contenus (même s'il est possible d'en voir à la télévision, par exemple Canal + a diffusé *Vivante* de Anoushka en août 2020 et a co-produit *Une dernière fois* de Olympe de G., film sorti en 2020). Ensuite, l'utilisation des médias sociaux au sein des mouvements transféministes contribue à créer des espaces virtuels de luttes sociales. Marie Espinasse de la Bastie en fournit une étude précise dans son mémoire de Master. Elle consacre notam-

3 BRASSEUR, Pierre, « Mathieu Trachman, Le travail pornographique », compte-rendu, 2013. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lectures.11591>.

4 CORNEAU, Simon, RAIL, Geneviève, HOLMES, Dave, « Entre libération et représentation réductrice : La pornographie gaie masculine comme véhicule de stéréotypes », *MediaTropes*, University of Toronto libraries, Vol. 2, N°2, 2010, p. 137. En ligne : <https://mediatropes.com/index.php/MediaTropes/article/view/11951>.

ment une partie de celui-ci à la veille féministe sur les réseaux sociaux par lesquelles « les féministes s'expriment, font circuler des informations et lancent des hashtags sources de témoignages et de discussions⁵ » elle précise que « de véritables mouvements sont créés grâce à des hashtags⁶ ». C'est donc au vu de ces nouveaux usages militants et alternatifs des espaces virtuels et du web que nous considérons que la pornographie peut y trouver son espace d'expression.

Au même titre que l'ont fait les réalisatrices, auteures, chercheuses que nous convoquerons dans ce mémoire, nous travaillerons sur ces initiatives alternatives à la lumière du transféminisme et des mouvements militants *queer*. Nous définirons ces termes et fournirons un bref historique du mouvement féministe, dans les sociétés occidentales contemporaines, dans le chapitre 1 de notre partie 1.

Notre étude part du postulat que la pornographie alternative se distingue de la *mainstream* par le lien qu'elle entretient avec les mouvements transféministes. Dans cette mesure, nous faisons l'hypothèse que la pornographie alternative pourrait tenir un rôle spécifique dans le débat de société actuel autour de la sexualité, de la morale sexuelle et des violences sexistes et sexuelles.

Cette première hypothèse est envisageable après avoir fait le constat d'une attention grandissante accordée à la parole des femmes et minorités sexuelles et de genres dans le débat public ces dernières années. Nous définissons ici minorités en lien avec la lecture qu'Hannah Arendt en propose :

Les minorités existaient depuis longtemps, mais la minorité comme institution permanente, le fait acquis que des millions de gens vivaient à l'écart de toute protection juridique normale et qu'il fallait les placer sous la protection supplémentaire d'un organisme extérieur chargé de garantir leurs droits élémentaires, le postulat que cet état des choses n'était pas temporaire, mais que les traités étaient indispensables pour instaurer un *modus vivendi* durable, tout cela était un phénomène nouveau, dans l'histoire européenne⁷.

5 ESPINASSE, DE LA BASTIE, Marie, *Le féminisme sur Internet : quand Internet transforme le féminisme*, sous la direction de Annie Liothin, École des hautes études en sciences de l'information et de la communication – Université Paris-Sorbonne, soutenu en 2016, p. 75. En ligne : [Le féminisme sur Internet : quand Internet transforme le féminisme - DUMAS - Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance \(cnrs.fr\)](#).

6 *Ibid.*, p. 75.

7 ARENDT, Hannah. *L'impérialisme, les origines du totalitarisme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Point, 2002, p. 263.

Elle précise également que « les minorités n'étaient qu'à moitié apatrides ; elles appartenaient de *jure* à un certain corps politique, même si elles avaient besoin d'une protection supplémentaire sous la forme de traités et de garanties spéciaux⁸ ». La philosophe désigne ici par « minorités » les apatrides et les réfugiés. Elle définit leur statut de minorité, non pas depuis une considération numérique mais davantage juridique. « L'institution » minorité se fonde alors par l'exclusion de certains individus du contrat social, ici en fonction de leur nationalité d'origine ou de leur absence de nationalité. Ces personnes ont alors des droits restreints par rapports aux citoyens.

Nous entendons donc, dans notre mémoire, par minorités de genres et minorités sexuelles toutes les personnes dont les droits sont restreints à cause de leur orientation sexuelle ou identité de genre et dont la protection juridique n'est pas pleinement assurée par les instances référentes (même si, bien entendu, ici, le statut de minorité sexuelle n'empêche pas nécessairement une personne d'avoir accès au statut de citoyen·enne·s). Pour les personnes LGBTQIA+, la protection juridique a été en grande partie assurée par des associations (par exemples, ActUp, SOS homophobie, La Refuge, Inter-LGBT, etc) et des organisations non gouvernementales (par exemples, l'organisation internationale des intersexes, Action globale pour l'égalité trans, l'international Gay and Lesbian Human Rights Commission, etc). Ce qu'on pourrait rapprocher de ce qu'Hannah Arendt appelle « protection supplémentaire ». Finalement, au regard de l'apport d'Hannah Arendt, nous comprenons ici minorités sexuelles et de genres comme toutes les personnes placées en position de subalterne. Subalterne doit être entendu ici dans le sens proposé par les *subaltern studies*.

Nous pouvons alors relever un évènement significatif : « *MeToo*⁹ » qui débute en 2017 aux États-Unis. Un *hashtag* à partir duquel des actrices ont dénoncé sur les réseaux sociaux des agressions et violences sexuelles dont elles étaient victimes ; violences perpétrées par des réalisateurs et producteurs, sur leur lieu de travail et/ou dans un contexte professionnel. Le mouvement s'est traduit et a été rapidement diffusé en France par le *hashtag* « Balance ton porc ». Ces initiatives de dénonciations publiques

8 *Ibid.*, p. 265.

9 Trad. fr. : Moi aussi.

se sont ensuite étendues à une multiplicité de sphères : médicale, familiale, conjugale, professionnelle, etc.

En France, les discours féministes mettent particulièrement en relief la problématique sociale des violences sexuelles. Les revendications qui accompagnent ces discours concernent la justice et l'éducation. Au XX^{ème} siècle, une partie importante des revendications féministes étaient liées à la maîtrise de la fertilité, c'est-à-dire au droit à la contraception et au droit à l'avortement. De manière extrêmement synthétique, nous pouvons dire qu'une des revendications féministes les plus prégnantes, au XX^{ème} comme au XXI^{ème} siècle, c'est le droit (juridique et moral) à disposer librement de son propre corps.

La pornographie alternative arrive à la jonction entre le XX^{ème} et le XXI^{ème} siècle. Étant donné son caractère sexuel explicite, la pornographie a toujours été concernée par les questions féministes relatives au travail sexuel. C'est notamment à partir d'une opposition entre les féministes anti-pornographie et les féministes pro-pornographie, davantage désignées par le terme « pro-sexe », que le porno s'est affirmé comme un genre revendicatif et contestataire.

Statut illégitime de la pornographie

Il convient de rappeler ici, que même si la pornographie alternative s'inscrit dans une histoire du militantisme féministe, elle s'inscrit aussi dans l'histoire globale de la pornographie et des représentations (au sens théâtral du terme) sexuelles. En ce sens, nous ne pouvons ignorer le caractère illégitime de la pornographie, qu'elle soit *mainstream* ou alternative, au sein des sociétés occidentales du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles à la fois comme pratique culturelle et genre cinématographique et comme objet d'étude.

Mathieu Trachman explicite dans ses travaux l'histoire du film pornographique et la censure qui lui est associée. Il indique que « les films pornographiques s'insèrent dans une histoire de la sexualité où celle-ci ne fait pas seulement l'objet d'un jugement moral, mais d'une définition médico-psychologique qui classe dans la liste des pervers-

sions les pratiques s'éloignant du coït vaginal hétérosexuel¹⁰ ». En ce sens, nous pouvons avancer l'idée que le caractère illégitime de la pornographie repose sur le fait qu'elle visibilise des actes sexuels qui ne sont pas le coït. Cela lui vaut d'être davantage associée « à une pratique sexuelle [qu'à une pratique] culturelle¹¹ ». En ce sens la pornographie produirait des « films pour pervers¹² », du « cinéma pour voyeurs¹³ ». Néanmoins, Mathieu Trachman précise également, en évoquant « la construction d'une catégorie d'État¹⁴ », que « l'État condamne moins les représentations de la sexualité que l'usage masturbatoire de ces images¹⁵ ». Pour résumer, la mise en marge de ce genre cinématographique s'explique par son caractère incitatif. Cette mise en marge correspond à une absence de reconnaissance de la pornographie comme genre cinématographique légitime.

Effectivement, nous constatons à la lecture des travaux de Mathieu Trachman que la pornographie fait l'objet d'une forme d'exclusion sociale. Elle est écartée des circuits de diffusion traditionnels :

Le dispositif de la loi X prévoit la création de salles spécialisées et sépare un circuit normal de diffusion et un circuit pornographique. [...] La loi X distingue le cinéma de la pornographie, elle a également pour fonction d'invisibiliser cette dernière. Tenant compte de la difficulté à interdire purement et simplement des films, il s'agit de soustraire les films pornographiques au regard en les séparant des transactions normales et de limiter leur influence en rendant leur accès non ordinaire¹⁶.

D'un autre côté, Laura Kipnis, de l'université *Northwestern* aux États-Unis, affirme que « notre obsession pour la pornographie, qu'on la consomme ou qu'on la critique (l'obsession étant encore plus importante dans le second cas), a moins à voir avec son contenu évident (le sexe) qu'avec ce que l'on pourrait appeler sa philosophie politique¹⁷ ». Elle indique également que « la pornographie indique à coup sûr le nadir de la

10 TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique, enquête sur la production des fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013, p. 34.

11 *Ibid.*, p 34.

12 *Ibid.*, p 34.

13 *Ibid.*, p 34.

14 *Ibid.*, p.21.

15 *Ibid.*, p. 21.

16 *Ibid.*, p. 35.

17 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 28.

culture¹⁸ » et que « si la culture est organisée hiérarchiquement, alors la pornographie se situe, par analogie, sur l'échelon le plus bas de la structure sociale¹⁹ ».

La mise en dialogue de Mathieu Trachman et de Laura Kipnis nous fait entrevoir la double condamnation faite à la pornographie : elle est à la fois jugée comme pratique artistique et culturelle illégitime. C'est un art illégitime, voire, même une forme non artistique ; et une pratique culturelle dont les spectateurices ne se vantent pas. Cette double condamnation entraîne alors une stigmatisation des créateurices de pornographie, des travailleuseuses du sexe et des spectateurices qui visionnent et/ou écoute de la pornographie.

Un ancrage dans les *porn studies*

La révolution par le porno et non plus contre le porno, induite par les féministes pro-sexe, peut être analysée comme liée aux directions féministes – notamment autour de l'épistémologie féministe – prises par les universités anglaises et étasuniennes dans les années 1970. Dans un contexte de décolonisation et de décloisonnement des pratiques de recherches et des disciplines, apparaissent les *cultural studies*, Études Culturelles en français. Ces dernières se caractérisent par la remise en question de la dichotomie entre culture savante (noble) et culture de masse, ce qui conduira notamment à l'introduction de la pornographie dans le champ de la recherche scientifique avec l'émergence des *porn studies* qui font passer la pornographie d'un objet trivial à un objet d'étude. Précisons que ces études « [abordent la pornographie] d'abord d'un point de vue cinématographique²⁰ ». Elles s'intéressent spécialement aux nouvelles formes de récits, à savoir la vidéo, le son, la télévision, implicitement, elles mettent de côté la question littéraire, c'est-à-dire, l'analyse des textes érotiques et pornographiques.

Ainsi, dans la lignée des *porn studies*, et des recherches contemporaines, ce mémoire contribue à requalifier la pornographie comme sujet de recherche légitime. Pour

18 *Ibid.*, p. 40.

19 *Ibid.*, p. 40.

20 LANDAIS, Émilie, « Porn studies et études de la pornographie en sciences sociales », *Question de Communication*, N°26 « La Pornographie et ses discours », 2014, p. 30.

cela, nous avons choisi un angle d'analyse particulier : l'examen du dialogue entre militantisme transféministe, pédagogie féministe et pornographie alternative.

Pornographie alternative et revendications transféministes

C'est à partir du constat d'un lien ou d'une interdépendance entre militantisme féministe et pornographie que nous posons les fondations de ce mémoire. Nous avons déjà énoncé une première hypothèse : la pornographie alternative pourrait avoir une influence sur le débat de société actuel autour de la sexualité, de la morale sexuelle et des violences sexistes et sexuelles. À partir de cette hypothèse, nous pouvons en formuler une deuxième : ce lien pourrait s'établir depuis des considérations pédagogiques. En ce sens, ce qui lierait pornographie et militantisme féministe, ce serait leurs volontés de permettre aux personnes LGBTQIA+ discriminées au sein d'un système patriarcal de s'émanciper des normes sociales que celui-ci impose. Une troisième hypothèse : la pornographie alternative serait donc une des ramifications des pédagogies féministes.

Au regard de ces hypothèses, nous nous demanderons : dans quelle mesure la pornographie alternative se construit-elle sur les bases d'un militantisme transféministe ?

Cette question de recherche soulève trois questions subsidiaires. Comment la pornographie rend-t-elle effectives certaines des revendications transféministes ? Dans quelles mesures la pornographie alternative se constitue-t-elle autour d'une attention particulière portée à l'éducation sexuelle ? Dans quelles mesures la pornographie alternative est-elle un projet de réécriture de la morale sexuelle ?

Nous chercherons alors à comprendre comment la pornographie dialogue avec les mouvements transféministes et dans quelle mesure elle participe au projet des pédagogies féministes.

L'intérêt de ce questionnement est l'analyse du transfert de revendications politiques transféministes dans le domaine artistique et médiatique dans un contexte post

MeToo. La dénonciation des violences sexuelles et sexistes et, plus largement, de l'hégémonie de l'artiste blanc masculin, pousse à nouveau sur le devant de la scène l'éternel questionnement relatif à la place et au rôle de l'art et des artistes dans la société, ici occidentale contemporaine. Le dialogue entre la pornographie alternative et le transféminisme est un endroit stratégique depuis lequel examiner la compénétration entre art et idéologie.

Performer le sexuel : construction du désir par les médias et réalisatrices

Pour répondre à notre problématique, nous travaillerons à partir de deux médias pornographiques différents. D'un côté les pornos audios *Voxxx* portés principalement par Olympe de G. et Lélé O, et de l'autre, les films pornographiques du collectif d'artistes *Four Chambers (A four chamber heart)*. Notre démarche multimédia nous permet de nous saisir des tendances esthétiques actuelles par l'analyse d'objets ultracontemporains. Cela nous permet également de nous interroger sur le rapport qu'entretient la pornographie avec les sens. Cet intérêt pour la question sensorielle, tient au fait qu'elle pose implicitement la question du rapport au corps et celle du consentement.

Il s'agit ici d'analyser des initiatives ayant vu le jour dans des sociétés occidentales, plus précisément en Europe. Ce bornage spatial tient d'abord à une raison empirique. Nous n'avons fait l'expérience que de sociétés occidentales européennes, notre posture de chercheuse est influencée par notre expérience de vie et il s'agit alors de le prendre en considération dans notre travail de recherche.

De plus, il est évident que les enjeux liés à la représentation d'actes sexuels diffèrent selon les sociétés et le contexte culturel. C'est donc dans un souci de cohérence que notre travail se focalisera sur des sociétés occidentales européennes. Précisément, nous nous appuierons sur des artistes françaises et anglaises. Nous prendrons ponctuellement comme références les réalisatrices Erika Lust et Émilie Jovet, qui travaillent respectivement en Espagne et en France. Du fait de leur popularité et donc de leur grande visibilité, il nous semblait essentiel de nous intéresser à leurs travaux.

Le choix d'un corpus France/Angleterre s'explique par le caractère transnational des luttes féministes. L'influence du monde anglo-saxon (États-Unis et Angleterre) dans les mouvements féministes et transféministes en France est telle qu'il nous paraissait essentiel de composer un corpus transnational. De la même manière, l'apport des *cultural studies* en France, puis de manière plus spécifique des *queer studies* et des *porn studies*, renforcent l'intérêt de s'appuyer sur un collectif d'artistes anglais·e·s dont on peut supposer que les pratiques s'inscrivent dans l'héritage de ces courants de recherches. Cela s'explique par le lien qu'entretient la pratique pornographique avec les *porn studies* et donc avec la sphère académique. Aussi, ces deux collectifs publient et diffusent aujourd'hui des *podcasts* et des vidéos. Travailler sur des propositions ultracontemporaines nous permet de les analyser au regard des questionnements actuels relatifs à la morale et au transféminisme. Olympe de g., Lélé O (conceptrices de *Voxxx*) et Ashley Vex (réalisatrices pour F.C) sont des artistes que l'on peut qualifier d'émergentes. Leurs propositions artistiques commencent à se distinguer et à gagner en visibilité. De sorte que, ces créations artistiques évoluent simultanément à notre recherche.

Notre corpus est donc composé de films et d'audios pornographiques. Nous avons en première année regardé et écouté toutes les propositions F.C, *Voxxx*. Nous avons arrêté cette prospection au mois d'avril 2021 et établi un corpus fixe en janvier 2022, ce qui explique que les films et audios sélectionnés n'aillent pas au-delà de cette date. Nous avons employé une double stratégie pour construire notre corpus.

Précisons qu'en première année nous avons travaillé à partir d'un corpus exploratoire large. Celui-ci comprenait les films que nous allons citer ci-dessous plus *Antares*, *Oral fixation* et *Crucible*. Ces films ont ensuite été retiré du site internet de F.C, par conséquent il ne font pas partie de notre corpus définitif mais nous nous y référons brièvement dans la première partie du mémoire.

Ensuite, nous avons repéré les 8 séries proposées par le collectif. Celles-ci se construisent respectivement autour d'une thématique ou d'une recherche esthétique et iconographique : *Proximity*, (4 films), *Monitor* (2 films), *Exchange* (2 films), *Ecdysis* (2 films), *Recursion* (2 films), *Atrophy portraits* (3 films), *Divine rite* (2 films), *Forged*

obscenities (2 films). Dans un souci de représentativité nous avons sélectionné un film par catégorie pour composer notre corpus. Ce qui nous a amené à une première sélection de 8 films. Nous en avons sélectionné ensuite 9 autres. Pour ce faire, nous avons choisi des films mettant en scène différentes sexualités. Nous avons également veillé à sélectionner des films qui recouvraient toute la période d'activité de F.C Ainsi notre corpus est composé de 16 films, *Archetype*, *Atrophy portraits II*, *Divine rites I*, *Doll parts*, *Ecdysis II*, *Exchange II*, *Forged obscenities II*, *Fuses*, *Gloaming*, *Human Botany*, *Idolatry*, *In between (making-off)*, *Mark Making*, *Proximity IV*, *Recursion II*, et *Spill*. Nous avons priorisé la constitution d'un corpus hétéroclite. Nous avons choisi des films parmi les premières créations de F.C et parmi les dernières (en avril 2021). Sélectionner des films recouvrant toute la période d'activité de F.C nous permettra d'analyser l'évolution du collectif au regard de la mutation du mouvement transféministe. Le site internet ne référence pas les dates de réalisation et de publication mais les films sont classés par ordre de publication. Ensuite, nous avons choisi des films mettant en scène des sexualités variées. Nous avons également choisi des films mettant en scène des personnes trans et des personnes racisées. Ce choix s'explique par nos préoccupations de recherche autour des questions de représentation et de visibilité des minorités. Inclure ces films à notre corpus nous permettra d'analyser comment ces minorités sont mises en scène par F.C.

Pour *Voxxx* nous avons adopté une démarche différente puisque nous nous sommes concentrée sur trois tags du site internet (qui en compte 34). Les audios sont répertoriés sur le site internet *Voxxx* selon des tags, non selon des catégories. Précisons que cette organisation existe depuis été/autonome 2021. Avant nous trouvions les audios sur des plateformes de *stream*. C'est d'abord via *spotify* que nous les avons écouté. Ainsi nous avons établi en M1 un corpus exploratoire à partir des premiers audios présents sur *Spotify*. Cela explique que deux audios : *Les mains* et *Les brugnons* soient cités en première partie du mémoire. Après un réajustement au cours du M2 ces audios n'ont pas été sélectionnés pour le corpus. Les tags du site internet actuel correspondent à des thématiques (ex. : *poils*, *bien-être*), des pratiques sexuelles (ex. : *pénétration*, *BDSM*) ou esthétiques spécifiques (ex. : *Gonzo*). Nous avons choisi d'arrêter notre écoute aux tags *masturbation guidée* et *tendre* ainsi qu'au tag *trans*. Ce choix a été fait pour plusieurs

raisons. D'abord, la production de Voxxx est prolifique si bien que porter notre attention sur trois tags est un moyen de concentrer notre observation afin d'approfondir notre réflexion. Ensuite, au regard de nos questionnements autour des pratiques pédagogiques il apparaissait essentiel de prioriser notre analyse à la catégorie *masturbation guidée*. En effet, après une première écoute nous avons constaté que cette catégorie, comme l'indique son nom, guide les auditeuses dans leurs sexualités. Elle prétend aider les auditeuses par des conseils et/ou le partage de méthode(s), de savoir-faire pour se masturber. Au regard de cela, l'analyse de cette catégorie est essentielle à notre sujet. Nous avons organisé notre écoute à partir de l'audio le plus ancien jusqu'au plus récent. Nous avons procédé ainsi : d'abord nous avons constaté que la majorité des audios *masturbation guidée* était enregistrée par Lélé O. Dans un souci de représentativité nous avons choisi de sélectionner toutes les voix audibles au sein de cette catégorie. Le résultat de cela est une première sélection de 4 audios : *Rebirth* (Alexandra Cismondi), *JOI d'homme à homme* (Wilhem), *Reprendre ses doigts* (Agathe Von Bonjour), *Bénédiction* (Circé Deslandes). Ensuite, nous avons sélectionné les 5 premiers audios du tag *tendre*, en les organisant du plus récent au plus ancien : *Retrouver le corps* (Lélé O), *Randonné* (Arsène Laclos), *Mes règles et mon sexe* (Lélé O), *Lové* (Abel), *From Bretagne with love* (Aurélien). Puis nous avons croisé les tag *masturbation guidée* et *tendre* pour ne sélectionner que les audios qui recoupent ces deux démarches. Nous les avons organisé de nouveau du plus ancien au plus récent et nous avons retenu les 5 premiers : *Mon coeur* (Lélé O), *Printemps été* (Lélé O), *Qui s'y frotte* (Lélé O), *Relation épistolaire* (Lélé O), *Sens [version phallus]* (Lélé O). Au regard des préoccupations de notre travail de recherche nous avons inclus à notre corpus les 2 audios disponibles dans le tag *trans* : *Léa confinée* (Léa de Paris), et *Coup d'un soir* (Tom). Nous avons alors sélectionné 16 audios Voxxx pour notre analyse.

Notre démarche de recherche

Nous nous inscrivons pour ce travail dans la lignée des *porn studies*, dans une logique intersectionnelle et interdisciplinaire. Nous emprunterons, à la démarche et aux apports des études culturelles, également aux études de genre, à la sociologie, à la philosophie, aux études cinématographiques et théâtrales pour construire et argumenter notre

propos. Nous envisageons alors notre présente étude depuis une perspective théorique féministe. Dans cette logique, notre intérêt pour le féminisme ne tient pas simplement du récit historique et d'une analyse des pratiques militantes mais nous situons notre travail de recherche dans le courant des épistémologies féministes de point de vue (hériter des travaux de Dona Haraway et Sandra Harding) qui « n'impliquent pas seulement l'existence d'un lien entre expérience sociale et conscience de soi et du monde, [mais qui] supposent également que *tout savoir est situé*²¹ ». Dans cette idée, « il s'agit aussi d'affirmer que des connaissances produites différemment, par des sujets différents, peuvent avoir une visée politique d'émancipation tout en étant bien de véritables savoirs [Anderson, 1995; Espínola, 2012]²² ».

Par ailleurs, par notre intérêt pour la question éducative nous nous inscrivons également dans une logique de recherche universitaire française sur la pornographie. Celle-ci a longtemps privilégié l'aspect *trigger*²³ que peut recouvrir le porno, se concentrant alors sur la protection des enfants et adolescent·e·s et sur la morale²⁴. Émilie Landais précise que « même si les sujets et les thèmes de cet objet de recherche se diversifient, c'est encore essentiellement l'actualité de la norme sexuelle qui la pousse au-devant de la scène scientifique, plus que l'idée de revendications politiques à son encontre²⁵», en France. C'est précisément depuis la considération et la réunion de ces deux enjeux, le premier relatif à la norme sexuelle, et donc à la morale, et le deuxième relatif aux revendications politiques, que ce construira notre réflexion.

Pour se faire, nous adoptons une démarche de recherche qualitative. Notre travail correspond à une étude de cas des collectifs *F.C* et *Voxxx* qui s'inscrivent dans la catégorie pornographie alternative.

Nous menons alors une analyse esthétique ainsi qu'une analyse dramaturgique des productions de notre corpus. Nous utiliserons pour cela les outils et travaux issus des

21 LÉPINARD, Éléonore, LIBER, Marylène, « II. Rupture épistémologique et nouveaux savoirs », *Les théories en études du genre*, Paris, Éditions La découverte, 2020, p. 30.

22 *Ibid.*, p. 31.

23 Trad. fr. littérale « gâchette ». Terme utilisé pour désigner ce qui est repoussant, pour souligner une limite.

24 *Ibid.*, p. 30.

25 *Ibid.*, p. 29.

études cinématographiques et théâtrales. Nous considérerons la forme, le dispositif artistique et la diégèse des médias de notre corpus pour tenter d'en capter les messages. En ce sens, nous nous situons ici du côté des études théâtrales et cinématographiques.

Notre travail de recherche se base sur le visionnage et l'écoute du corpus afin d'analyser précisément la construction des plans, la narration et la construction diégétique des créations qui le compose. Pour ce faire, nous adopterons une approche comparatiste. Notre objectif est de mettre en exergue les récurrences ou au contraire les distinctions dramaturgiques entre *Voxxx* et F.C. L'intérêt de cette approche est de comprendre comment deux médias pornographiques prennent respectivement en considération les enjeux transféministes contemporain et comment cela se traduit à l'image et au son ?

Nous analysons les œuvres de notre corpus en tant qu'elles sont des fictions. Par cela, nous entendons « de[s] dispositif[s] analogique[s] à la réalité, aussi complexe[s] qu'elle mais sans renoncement à la pensée – [...] cette fiction [pourrait] critiquer et peut-être transformer politiquement " son double "²⁶ ». Fiction, également, « au sens où elle nous aide à créer notre implication dans la réalité²⁷ ».

Du porno politique au porno éducatif : réécrire le récit érotique

Nous nous attacherons à mettre en avant les spécificités du récit sexuel, relatives à la pornographie alternative. Puis nous chercherons à montrer en quoi la pornographie alternative, par sa préoccupation pour la question éducative, dépasse l'enjeu esthétique du renouvellement des genres pornographiques pour s'inscrire dans une histoire de la sexualité. Pour cela notre étude s'articulera en trois temps. Nous montrerons que le caractère subversif du porno alternatif a induit une transformation du récit pornographique ce qui a abouti à une convergence des enjeux politiques, artistiques et pédagogiques.

26 PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric (Dir.), *Corps troublés, approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 218.

27 INDERMUHLE, Christian, « Manifestes cybernétiques. Donna Haraway, les cyborgs et les espèces de compagnie », *Lignes*, N°40, 2013/1, p. 129.

Afin de comprendre comment la pornographie alternative s'est saisie de la question éducative, nous consacrerons notre première partie à l'étude de la relation entre pornographie et militantisme.

Pour ce faire, nous dédierons la première partie du mémoire à l'analyse du caractère militant, transgressif et subversif de la pornographie alternative. Nous dédierons un premier chapitre à l'observation du paysage pornographique contemporain. Cette observation nous conduira à définir, dans un premier sous-chapitre, la pornographie alternative au regard du mouvement *post porn*. Depuis cette définition nous considérons, dans un deuxième sous-chapitre, l'aspect éthique de la pornographie alternative.

Dans un deuxième chapitre, nous nous intéresserons à l'articulation des enjeux érotiques et politiques au sein de la pornographie alternative. Nous analyserons alors le potentiel subversif de cette dernière. Dans un premier sous-chapitre, nous verrons que la pornographie alternative participe à politiser des espaces de la sphère dite privée. Ensuite, nous observerons, dans un deuxième sous-chapitre, selon quelles modalités la pornographie alternative met en scène la transgression. Enfin, nous nous concentrerons dans un troisième sous-chapitre sur le motif érotique afin d'examiner, d'un point de vue esthétique, comment la pornographie alternative en fait usage.

Enfin, notre troisième chapitre mettra en avant l'aspect métapornographique de notre médium. Nous dédierons à nouveau notre premier sous-chapitre au motif érotique mais cette fois-ci en l'envisageant en tant que ressort politique. Nous verrons alors dans un deuxième sous-chapitre que la pornographie participe à élaborer des *safe space* en repensant le caractère explicite de son contenu au profit d'une sécurisation des spectatrices. Enfin, le dernier sous-chapitre s'attachera à mettre en exergue le caractère auto-réflexif de la pornographie alternative, c'est-à-dire la mise en scène de sa réflexion sur la sexualité.

Notre deuxième partie correspond à l'analyse de notre corpus. Nous chercherons à montrer dans quelle mesure nous pouvons parler de transformation des récits pornographiques. Pour cela, nous dédierons un premier chapitre à la question corporelle.

Nous verrons dans un premier sous-chapitre que les récits de nos corpus se construisent à partir de la sexualité mais qu'ils travaillent également à mettre en scène la périphérie de l'acte sexuel. À partir de cette analyse, notre deuxième sous-chapitre mettra en lumière l'existence d'une dramaturgie de la sensation dans les créations de Voxxx et de F.C.

Dans un deuxième chapitre, nous tenterons de définir le genre des productions de notre corpus. Pour ce faire, nous dédierons notre premier sous-chapitre à l'expérience des spectateurices et à la place de ces dernier·ère·s dans les récits de notre corpus. Un deuxième intéressera à la question du personnage pornographique et, plus précisément, à sa présence relative voire son absence. Nous montrerons alors dans troisième sous-chapitre que le statut ambigu du personnage est lié à la porosité entre fiction et enjeu de réalisme sur laquelle les récits de notre corpus reposent.

Un troisième chapitre se focalisera sur le sonore. Nous montrerons dans un premier sous-chapitre dans quelle mesure les créations de notre corpus constituent des expériences multi-sensorielles. Nous serons, dans un deuxième sous-chapitre, à l'écoute des bruits de corps, pour tenter de comprendre comment ces derniers sont racontés par le son dans les récits que nous étudions. Enfin, dans un troisième sous-chapitre, nous verrons comment la question auditive permet d'interroger le concept de plaisir scopique proposé par Laura Mulvey. Nous développerons alors une analyse de notre corpus à la lumière des concepts de *male gaze* et de *female gaze*.

Notre troisième partie s'intéressera à la question pédagogique. Elle viendra répondre à la question subsidiaire de notre problématique générale, qui concerne précisément les enjeux éducatifs.

Le premier chapitre constitue une réflexion sur les aspects pédagogiques de notre corpus. Nous nous intéresserons dans un premier sous-chapitre à deux types de transmission des savoirs et des informations – le didactisme et l'exemple – et nous montrerons comment ces deux types de transmission s'articulent dans les récits de notre corpus. Ensuite, notre deuxième sous-chapitre considérera la possibilité d'une pornogra-

phie ontologiquement éducative. Nous nuancerons cette hypothèse en appliquant une grille de définition des pédagogies féministes à notre corpus. Dans le dernier sous-chapitre nous nous intéresserons à la parole des réalisatrices. Nous prendrons alors appui sur des interviews qui nous permettront de comprendre comment les créatrices abordent la question de l'éducation sexuelle dans leurs créations.

Dans un deuxième chapitre nous considérons l'impact de ces créations à l'échelle individuelle et sociale. Ainsi, nous dédions un premier sous-chapitre à l'analyse des représentations au sein des récits de notre corpus. Puis, à partir de nos constats nous montrerons dans un deuxième sous-chapitre quels impacts la pornographie alternative tend à avoir sur l'imagination sociale.

Enfin, notre dernier chapitre considéra la pornographie et les normes sociales. Dans un premier sous-chapitre nous examinerons les modalités de mise en scène de l'acte sexuel au regard de l'injonction sociale à représenter un sexe (organe et rapport) héroïque. À la suite de nos constats, nous consacrerons un deuxième sous-chapitre à l'étude des positionnements de la pornographie alternative par rapport à la morale sexuelle. Enfin notre dernier sous-chapitre s'intéressera au « sale » et au « moche » en pornographie. Nous étudierons le paradoxe résultant de la nécessité d'ériger de nouvelles normes sociales et le danger de reformer alors de nouveaux tabous sexuels.

PARTIE 1

LA PORNOGRAPHIE COMME AGIR MILI- TANT

Ce chapitre a comme point de départ le paradoxe suivant : un lien est-il possible entre posture de femmes en pornographie et posture de femmes²⁸ en lutte. Nous partons de l'idée que la pornographie alternative lie ces deux postures et créer un espace dans lequel les femmes ne sont plus duales ou morcelées. D'ici, nous formulons l'hypothèse que la pornographie alternative constitue une action militante et nous chercherons, dans ce chapitre, à observer comment cela se traduit en pratique.

28 Nous parlons ici de femmes pour faire résonner l'association immédiate avec posture de passivité mais ce sont bien des minorités de genres dont il sera question dans ce mémoire.

1.1. Observer le paysage pornographique contemporain

Il s'agit dans ce chapitre de procéder à une forme d'état des lieux des propositions pornographiques alternatives contemporaines. Bien entendu, nous ne prétendons pas ici pouvoir recenser toutes les productions, l'enjeu n'est pas là et d'autres études ont pu le faire. L'intérêt pour nous de scanner le paysage pornographique contemporain est double. D'abord, il s'agit de se saisir globalement des tendances et préoccupations actuelles en matière de pornographie alternative. Ensuite, il s'agit de nous confronter à un enjeu sémantique de définitions des termes. Nous proposons dans ce sous-chapitre d'ouvrir le débat afin de définir les termes du sujet et les usages que nous ferons de ceux-ci par la suite.

1.1.1. Entre *post porn* et pornographies critiques : tentative de qualification de la pornographie d'aujourd'hui

Après étude de la littérature scientifique sur le sujet, nous constatons qu'il n'y a pas de consensus concernant l'emploi des qualificatifs désignant les pornographies qui ne sont pas traditionnelles (*mainstream*). Les termes les plus utilisés aujourd'hui sont « alternatif », « éthique », « féministe », « *queer* », « éducatif », « lesbien », et il en existe d'autres. L'orthographe semble aussi poser question : on trouve par exemple « *post porn* » (dans les travaux de la géographe Rachele Borghi), « *Post Porn* » (chez l'artiste et travailleuse du sexe Annie Sprinkle), « *post-porn* » (dans les travaux du sociologue Sam Bourcier) sans explication quant à ces différences. Ainsi, les termes et leurs usages se croisent, résonnent entre eux et créent une nébuleuse qu'il s'agit ici d'explorer.

Nous discuterons dans ce sous-chapitre de l'emploi des différents qualificatifs par les praticien·enne·s et par la littérature scientifique. Précisons que le choix d'articuler ici ces deux voix se justifie par la compénétration remarquable entre la praxis et le discours académique. Cette interdépendance repose sur une mission commune, de la profession et des sciences sociales et humaines, de délimitation du genre. Ces deux discours s'interpellent alors dans la sphère publique et nous ne pouvons ignorer l'influence de l'un sur l'autre.

Nous aborderons cette discussion au regard de deux éléments : d'abord à partir du mouvement *post porn*²⁹ qui « marque, par son approche critique et performative du sexe et de sa représentation, un changement de paradigme, [on passe] du porno au *post-porn*³⁰ ». Le *post porn*, dont l'apparition se fait dans la sphère artistique et militante, est convoqué ici, en tant que moment de rupture dans l'histoire de la pornographie. Nous l'envisageons donc comme point de repère. Nous nous appuyons également sur « Une Cartographie des pornographies critiques³¹ », dont le projet est d'organiser en « sous-genres », les différentes initiatives appartenant aux pornographies critiques contemporaines. Nous verrons que les frontières entre les « sous-genres » ne sont pas si strictes qu'il y paraît et que cela met alors en question certaines dénominations proposées. L'objectif final de ce sous-chapitre est de s'accorder sur les termes que nous emploierons dans la suite du mémoire.

Rachele Borghi³² rappelle le lien qu'entretient le *post porn* avec les revendications *queer* féministes et indique que le *post porn* s'épanouit dans les pas d'un féminisme pro-sexe. Par revendications *queer* féministes, nous faisons ici référence aux mouvements contestataires portés par les femmes et les personnes *queer* à partir du XX^{ème} siècle. Ces mouvements émergent d'abord aux États-Unis et rayonneront par la suite en Europe Occidentale. Le terme *queer* est anglais, il signifie « bizarre », « étrange », « curieux ». D'abord une insulte participant du processus de marginalisation d'un groupe de personnes, que l'on peut qualifier plus formellement par LGBTQIA⁺³³, le terme s'est vu détourné. Les personnes qu'il désigne se le sont approprié³⁴. Une façon, en tant que groupe minoré et invisibilisé, de s'autodéterminer et de s'auto-nommer. Le féminisme pro-sexe est le résultat d'une direction militante adoptée lors de la *Feminist sex war* qui prend sa source aux États-Unis à la fin des années 1970. Les fé-

29 Le terme prend sa source dans les milieux artistiques et militants états-uniens des années 1990. C'est probablement Annie Sprinkle la première qui en a fait l'usage.

30 STÜTTGEN, Tim, « Ten fragments on a cartography of post-porn politics », *C'lickme, A netporn studies reader*, Institut of network cultures, Édité par Katrien Jacobs, Marije Janssen, Matteo Pasquinelli, 2007, trad. fr. libre, p. 277.

31 LE BLANC ÉLIE Myriam, LAVIGNE Julie, MAIORANO, Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », *Genre, sexualité & société*, N°17, printemps 2017, Intimité Numérique, p. 1-20.

32 BORGUI, Rachele, « Post-Porn », *Rue Descartes*, N°79, 2013, p. 29-41.

33 Lesbian, Gay, Transgenre, Queer, Intersexe, Asexuel, et plus.

34 Isabelle Alfonsi propose dans *Pour une esthétique de l'émancipation, construire les lignées d'un Art Queer*, de réfléchir à l'emploi du terme *queer* pour qualifier une identité. Elle met par ailleurs en avant, et nous le rappelons ici aussi, la charge contestataire de ce mot qui prend effet dans son usage.

ministes pro-sexe revendiquent entre autres, le droit, pour la pornographie d'exister légitimement, contre les arguments des féministes anti-pornographie, qui la condamnent et réclament son interdiction.

Les travaux universitaires abordant la question de la *sex war* et/ou la question pornographique, rappellent presque systématiquement la controverse significative de cette scission entre ces deux courants féministes. Celle-ci repose sur les propos de Andrea Dworkin et Robin Morgan d'un côté et sur la réponse d'Annie Sprinkle de l'autre. Ainsi, Mélanie Boissonneau écrit que « Robin Morgan [et] Andrea Dworkin [sont] à l'origine du slogan " la pornographie c'est la théorie, le viol c'est la pratique "³⁵ ». Slogan auquel va répliquer plus tard l'actrice de X, performeuse, *strip-teaseuse*, en somme travailleuse du sexe et artiste, Annie Sprinkle par : « La réponse au mauvais porno, ce n'est pas de l'interdire, mais d'en faire du mieux ! ». Là, nous touchons peut-être à un des objectifs du mouvement *post porn*, qui serait de proposer une pornographie de meilleure qualité. Mais, qu'entend précisément Annie Sprinkle par « meilleur porno » ?

Dans une interview menée par Virginie Despentes pour le média de presse audiovisuelle *Mutantes*, Annie Sprinkle précise sa démarche personnelle : « j'ai été occupé à exciter des hommes pendant 12 ans, aujourd'hui je veux exciter d'autres personnes [...] pas seulement par le génital mais en touchant plus particulièrement l'esprit, l'intellect, [...] je veux les faire rire, les faire réfléchir, les aider à apprendre des choses nouvelles, leur permettre d'expérimenter³⁶ ». Puis elle énumère ce qu'est ou peut être le *post porn* selon elle : « une façon de vivre, un agenda politique, un laboratoire de l'amour ou du sexe ou du jeu³⁷ [sous entendu d'actrice, " for the acting "] ». Attardons-nous sur cette dernière citation. En utilisant la formulation « agenda politique », Annie Sprinkle admet, qu'au-delà de sa portée revendicative, qu'on pourrait associer volontiers à une démarche pratiquement *Punk* (« contre les normes, contre les interdictions³⁸ », contre le porno *mainstream*), le *post porn* recouvre un objectif de transforma-

35 BOISSONNEAU, Mélanie, « What's new pussycat ? Fantômes et réalités de " la pornographie pour femmes " », *CORPS*, N°9, 2011, p. 217-226.

36 Interview de Annie Sprinkle par Virginie Despentes pour *Mutantes*, 2019. (3) [Mutantes - Annie Sprinkle Interview - YouTube](#). Trad. fr. libre depuis l'anglais.

37 *Ibid.*

38 Interview de Lucía Egaña Rojas, par Kronotop, Barcelone, Juin 2011. [Mi sexualidad es una creación artística on Vimeo](#). Trad. fr. libre depuis l'espagnol.

tion sociale. Ce dernier pourrait correspondre à la remise en question des structures actuelles du pouvoir, à savoir le triangle capitalisme, patriarcat, hétérosexualité.

Observons d'autres discours d'instigatrices du *post porn*. La réalisatrice Lucía Egaña Rojas se revendique de l'élan amorcé par Annie Sprinkle et différentes féministes pro-sexe. Dans une interview à propos de son film documentaire *Mi sexualidad es una creación artística*, la réalisatrice Lucía Egaña Rojas, répondant aux questions d'un journaliste, définit le *post porn* comme « une autre manière de représenter la sexualité » et complète son propos en évoquant « le souci de l'inclusion des sexualités marginales », « la création de nouvelles catégories [contre les catégories stéréotypées de la pornographie traditionnelle] », et « la portée politique de ce mouvement, notamment son lien avec le transfémisme³⁹ ».

Dès lors, il apparaît que le *post porn* ne fait pas rupture dans l'histoire de la représentation de la sexualité par le moyen de ses qualités esthétiques propres, même si cet aspect mériterait qu'on s'y attarde, mais plutôt par une prise de position par rapport à un ordre sexuel et pornographique établi. C'est-à-dire, par son caractère militant. Ce constat va dans le sens des observations de Rachele Borghi qui parle d'une « rupture avec l'ordre hétéronormatif [et indique que] le *post porn* a pour objectif [au sein du transfémisme] d'atteindre et de perturber les mécanismes de domination, y compris les mécanismes de la domination post-coloniale⁴⁰ ». Le *post porn* se détache de la production industrielle traditionnelle. Il se fait action et s'érige contre ce que Sam Bourcier appelle, dans la logique Foucauldienne d'une sexualité normative dispositif de régulation sociale, « la censure productive⁴¹ ». La post pornographie se constitue alors comme une catégorie artistique à mi-chemin entre pratiques performatives et pratiques cinématographiques. Elle se fait culture à part entière en se posant précisément comme contre-culture. Il s'agit de reconnaître au *post porn* le caractère ontologique de sa charge contestataire. En ce sens, la question des influences est double ici : le *post porn* est issu du transfémisme et vient solidifier la pensée militante *queer* féministe à plus large échelle.

39 Interview de Lucía Egaña Rojas, *op. cit.*

40 BORGHI Rachele, « Post-Porn », *op. cit.*, p. 35 et p. 37.

41 BOURCIER, Marie-Hélène (aujourd'hui Sam Bourcier), *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 24.

En ce sens, le *post porn*, n'est plus simplement ce « reflet ou miroir de la société⁴² » décrit par Annie Sprinkle (qui qualifie la pornographie en générale). Il cherche à proposer des réponses aux préoccupations concernant la représentation des personnes et sexualités marginalisées. Dans une volonté de visibilité et d'inclusion il permet aux personnes concernées de s'identifier. Il semble que c'était là précisément le projet des féministes pro-sexe : se réappropriier les codes d'une pornographie tenue par des hommes pour penser leur cause depuis le porno et l'utiliser au service de celle-ci. Le *post porn* tiendrait donc d'une démarche politique dont le cœur du projet s'articulerait autour de deux éléments : le corps et la sexualité.

Toujours pour tenter de comprendre le projet *post porn*, attardons-nous sur le terme lui-même. Celui-ci suggère un rapport particulier à la temporalité. Le préfixe « *post* » indique une volonté de dépassement. On le trouve employé pour la première fois par Annie Sprinkle qui intitule un de ses spectacles/performances *Post Porn Modern Show*⁴³. Écrit de cette façon, on pourrait déduire qu'Annie Sprinkle propose le « *post* », du « *porn modern* ». Considéré ainsi, le porno *mainstream* n'est plus le porno de référence mais le porno d'une époque : le XX^{ème} siècle. Si nous envisageons de parler de pornographie moderne, nous pourrions dans une suite logique parler aujourd'hui de pornographie contemporaine. Nous passerions donc de la pornographie moderne, à la *postmoderne* pornographie, puis à la pornographie contemporaine. Il y aurait alors bel et bien une distinction à faire entre le *post porn* et la pornographie contemporaine, c'est-à-dire entre le *post porn* et les initiatives de porno militant actuelles. Précisons que par contemporain, nous désignons un mouvement régi par des démarches (et esthétiques) communes. Employé ainsi, « contemporain » fait écho par exemple à « danse contemporaine » ou encore « théâtre contemporain ». Pour préciser davantage l'enjeu sémantique de cet usage, nous pouvons emprunter la définition de Giorgio Agamben qui indique que :

le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. [...] Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur

42 Interview de Annie Sprinkle par Virginie Despentès pour *Mutantes*, *op. cit.*

43 Donnée en 1991.

sombre intimité. [...] Le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbre qui provient de son temps. [...] Comprenez bien que le rendez-vous dont il s'agit dans la contemporanéité ne se situe pas seulement dans le temps chronologique : il est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme. Et cette urgence c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un « trop tôt » qui est aussi un « trop tard », d'un « déjà » qui est aussi un « pas encore »⁴⁴.

Agamben associe ici le contemporain à l'individu et plus spécifiquement à la figure du poète. Toutefois, la définition qu'il propose peut tout aussi bien qualifier, dans notre cas, une notion. Si « contemporain » peut désigner notre pornographie c'est parce que celle-ci est politique et traduit un projet qui fait rupture avec une époque pour en dire autrement ses préoccupations.

Plus tard, au *post porn*, Sam Bourcier va attribuer l'expression « Nouvelle pornographie⁴⁵ ». Ici, c'est l'enjeu de la réalisation et de la création que Sam Bourcier met en avant : qui pense ces nouveaux films pornographiques, à partir de quel(s) regard(s) sont-ils créés ? Il apparaît que le *post porn* ou pornographie nouvelle, au-delà de sa position militante et des transformations esthétiques et dramaturgiques qui s'y opèrent, se distingue aussi par les figures qui le portent : des femmes et des personnes *queer*. Encore une fois, ces nouvelles pornographies apparaissent comme une contre-culture qui s'oppose «[aux] impératifs la culture dominante en matière de genre⁴⁶ ». Au regard de ce constat nous pouvons effectivement parler d'une tendance alternative. Mais pourrions-nous parler de pornographie alternative pour désigner cet ensemble d'initiatives critiques, s'épanouissant en aval du *post porn* .

Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur le deuxième élément de référence de ce sous-chapitre, à savoir l'article « Cartographie des pornographies critiques ». Précisons que « critique » est employé ici dans le sens « [d'] un discours critique sur la pornographie *mainstream*⁴⁷ ». Ainsi, les autrices proposent d'organiser « les

44 AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. fr. Maxime Rovere, Paris, Éditions Payots et Rivages, 2008, p. 19-26.

45 BOURCIER, Marie-Hélène (aujourd'hui Sam Bourcier), *Queer zone Politique des identités sexuelles et des savoirs*, *op. cit.*, p. 25.

46 *Ibid.*, p. 11.

47 LE BLANC ÉLIE, Myriam, LAVIGNE, Julie, MAIORANO, Sabrina, *Cartographie des pornographies critiques*, *op. cit.*, p. 1 (voir résumé).

pornographies critiques » selon des catégories qui reposent principalement sur le positionnement des films porno contemporains par rapport à la pornographie *mainstream*. Cette proposition d'une typologie de la pornographie repose sur une opposition stricte entre porno *mainstream* et autre forme de porno.

Dans cette idée, il semblerait que les « sous-genres » proposés par Myriam Le Blanc Élie, Julie Lavigne et Sabrina Maiorano, tiennent tous d'une même démarche, critique, qui est celle à l'origine du *post porn*. On pourrait alors imaginer que ces différentes initiatives s'inscrivent dans la lignée de la post pornographie, perpétuant la tradition d'une pornographie militante et permettant de manière plus ou moins préméditée de réaliser le projet *post porn* de transformation sociale que nous avons évoqué précédemment.

Précisons que cette entreprise de discrimination au sein des pornographies critiques permet d'apprécier les échos et les passerelles ou, tout au contraire, les distinctions imprécises ou franches entre les objets pornographiques contemporains. Effectivement, lorsque nous confrontons la pornographie *queer* et la pornographie éthique par exemple, il apparaît que les enjeux politiques relatifs aux deux genres soient différents, et impliquent donc une mise en récit différente. En effet, Myriam Le Blanc Élie, Julie Lavigne et Sabrina Maiorano, rassemblent sous le terme de « pornographies éthiques et artistiques⁴⁸ » les productions qui « souhaitent se distancier de l'industrie dans sa totalité. Elles incarnent un refus ferme de tout type de parenté avec les productions de l'industrie *mainstream*⁴⁹ », et d'ajouter « qu'en plus d'une contestation de la praxis de production, les pornographies qui se revendiquent de l'esthétisme et de l'éthique tendent à se distancier des conventions stylistiques du *hardcore*⁵⁰. » D'un autre côté, la pornographie *queer*, bien qu'elle soit également une « critique de l'industrie *mainstream*⁵¹ », vient « souligner l'aspect performatif intrinsèque à toute forme de pornographie⁵² », « [elle] s'efforce de faire exister des rôles de genre, des corps différents et des sexualités

48 LE BLANC ÉLIE Myriam, LAVIGNE Julie, MAIORANO, Sabrina, *Cartographie des pornographies critiques*, op. cit., p. 5.

49 *Ibid.*, p 5.

50 *Ibid.*, p 5.

51 *Ibid.*, p 12.

52 *Ibid.*, p 12.

plus marginales dans la sphère culturelle⁵³ ». L'article indique également que « selon Lipton (2012), la porno *queer* prendrait racine dans la pornographie par et pour lesbiennes, puis dans celle dite *dyke*⁵⁴ [(gouine, lesbienne)]⁵⁵. » Les extraits convoqués ici proposent une définition partielle des « sous-genres » présentés plus précisément dans l'article. Néanmoins, cela nous donne une idée des différentes tendances (dans le sens de tendre vers) qui semblent composer le paysage pornographique contemporain.

Cette cartographie proposée par les études québécoises sur le sujet est une grille de lecture par laquelle il nous semblait pertinent de lire notre corpus. Si l'organisation en catégories apparaît comme un outil d'analyse efficace afin de se saisir d'un tout compact et de mieux l'appréhender, précisons que ces catégories, dans notre cas, ne fonctionnent ni systématiquement ni automatiquement. Afin de préciser notre propos, proposons un exemple tiré de notre corpus: le collectif F.C refuse explicitement d'être associé à ces catégories. Pourtant à de nombreux égards, et nous y reviendrons en deuxième partie du mémoire, leur démarche répond d'une logique féministe et suppose une certaine pensée de l'éthique. En parallèle, chez Voxxx, le caractère féministe et éducatif ne sont pas deux éléments indépendants l'un de l'autre. En effet, faire l'hypothèse que la démarche pédagogique structure le propos féministe chez Voxxx.

Une autre limite relative à cette organisation en catégories, c'est l'idée que la multiplicité des formes et des façons de faire du porno n'échappait pas au *post porn*. Effectivement, si en tant que mouvement, il peut apparaître comme un tout unifié, régi par des codes précis et travaillant sur les représentations depuis le même endroit, avec le même regard, il s'agit en réalité de le lire comme un espace nuancé. Lucía Egaña Rojas souligne d'ailleurs « qu'il n'y a pas de sujet unique appartenant au *post porn*⁵⁶ ». Ainsi le *post porn*, au même titre que les pornographies critiques, revêt un caractère polymorphe et repose sur une pluralité d'initiatives. Ces deux entités, *post porn* et pornographies critiques, que nous avons tenté de mettre en lien, « apporte[nt] [toutes deux] des nouveautés⁵⁷ » et permettent la « construction de subjectivités⁵⁸ ». Dans cette logique, ce

53 *Ibid.*, p 12.

54 *Ibid.*, p 12.

55 Trad. fr. WordReference.

56 Interview de Lucía Egaña Rojas, par Kronotop, *op. cit.*

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

que l'on appelle ici pornographies critiques pourrait correspondre à l'essaimage de la post pornographie au cours du XXI^{ème} siècle.

Face à ces multiples initiatives porno-militantes de réécriture du récit sexuel, la question de la dénomination reste entière. Bien entendu, organiser en catégories permet de cerner et de maîtriser un projet global mais cela oblige à forcer l'entrée de certains éléments dans certaines cases. Ainsi, nous en resterons au terme de pornographie alternative, qui désigne plus volontiers l'initiative que le contenu. Il semblerait que le terme alternatif proche de l'expression anglaise *alt porn* désigne davantage une direction qu'un type de récit. De sorte que, nous distinguerions la pornographie *mainstream*, la post pornographie (*post porn*) et la pornographie alternative (*alt porn*), à l'intérieur de laquelle on pourrait parler non pas de sous-genres mais de tendances, telles que féministe, *queer*, éthique, etc. Nous nous référons à cette proposition d'organisation pour la suite du mémoire puisqu'elle nous permet d'avoir une base sémantique commune.

1.1.2. Fabrication éthique : zoom sur les processus de création

Si nous avons choisi l'expression pornographie alternative, il s'agit cependant de poursuivre la mise en débat des termes, amorcée en premier sous-chapitre. Afin de mieux cerner et notre objet d'étude, portons notre attention sur un qualificatif employé par certains médias⁵⁹ et certaines réalisatrices⁶⁰, celui d'« éthique ». Cette focalisation s'explique par la volonté d'interroger le paradoxe que soulève le terme, la formulation « pornographie éthique » relevant pratiquement de l'oxymore. Le terme étant considérablement utilisé aujourd'hui pour qualifier le travail de certaines réalisatrices, nous nous demandons alors à quoi il fait référence.

59 Par exemples :

Madmoizelle : « Pourquoi Erotic Films, la plateforme de porno éthique d'Erika Lust, nous a convaincues », Kalindi Ramphul, 7 mars 2018. [Porno féministe : Erika Lust et sa plateforme Erotic Films \(madmoizelle.com\)](#).

Les Inrockuptibles : « Le porno du futur est éthique et vient de Berlin », Marta Gracia, 11 octobre 2019, mis à jour 17 mars 2021. [Le porno du futur est éthique et vient de Berlin - Les Inrocks](#).

RTL : « Sexe : qu'est-ce que le "porno éthique", plaidé par la réalisatrice Erika Lust ? », Arièle Bonte, 24 août 2018 [Sexe : qu'est-ce que le "porno éthique", plaidé par la réalisatrice Erika Lust ? \(rtl.fr\)](#).

Philosophie Magazine : « Un porno éthique est-il possible ? », Isabelle Sorrente, 25 septembre 2012. [Un porno éthique est-il possible ? | Philosophie Magazine \(philomag.com\)](#).

60 Par exemple Anoushka, Erika Lust, Olympe de g.

D'abord, précisons qu'il n'existe pas de règles strictes organisant la pratique professionnelle dans le domaine du porno. Ainsi, nous pouvons d'ores et déjà exclure le sens qui renverrait ici « éthique » à des modalités juridiques. Nous comprenons alors que le terme n'est pas employé, dans ce contexte, en référence à une déontologie et nous pouvons supposer qu'il l'est plus volontiers pour qualifier l'esthétique. Dans cette mesure, nous nous demanderons si la pornographie peut être éthique et comment fabriquer un objet pornographique de manière éthique ?

Ici, c'est bien la dimension éthique de l'image qui nous intéresse, c'est pourquoi nous laisserons de côté l'aspect économique relatif à la production d'objets pornographiques. La question est pertinente et mériterait un travail de recherche à part entière, qui n'est pas le nôtre.

Pour répondre aux questions précédemment posées, nous faisons l'hypothèse que l'éthique tient de la démarche artistique et qu'elle ne peut se situer que du côté des processus de création. Nous les étudierons en tant qu'ils sont processus de création de l'image. Concrètement, nous nous appuierons dans ce sous-chapitre sur des *interviews* et des *making-off* récupérés sur internet, principalement sur *Youtube* et *Vimeo*.

Si la démarche artistique et le processus de création sont bien deux éléments distincts, ils peuvent, et nous allons le faire ici, être rapprochés. Notre intérêt pour le processus de création vient du fait qu'il tient de l'intention. En référence à Peirce, Cecilia Almeida Salles, indique que « tout processus signique porte le concept de but, d'objectif, et implique une lutte pour l'obtenir⁶¹ ». On constate à la lecture de Cecilia Almeida Salles que le processus de création peut être compris comme une direction et apparaît comme un « espace pour l'introduction d'idées nouvelles⁶² ». Le processus de création semble relever ici du « " désir opératoire "⁶³ ». Ainsi, leur étude nous renseigne sur les positions des réalisatrices par rapport à leurs travaux. L'image n'est pas éthique, l'intention l'est. L'image n'est pas féministe, l'intention l'est. Les qualificatifs utilisés pour dé-

61 ALMEIDA SALLES, Cecilia, « Critique de processus de création : une approche théorique possible », *Carnets* [En ligne], 2018, p 5.

62 *Ibid.*, p. 4.

63 *Ibid.*, p. 5.

signer les objets appartenant au porno alternatif nous renseignent davantage sur l'intention que sur l'image elle-même.

À partir de cela, concentrons-nous sur un paradoxe : la volonté de montrer le sexe d'une certaine manière dans une idée de libération et d'émancipation, tout en indiquant que l'image que l'on propose est « éthique », c'est-à-dire, plus légitime moralement qu'une autre. Mais si l'image est éthique elle ne peut l'être que dans l'intention qui a conduit à sa construction. Entre un film porno *mainstream* et un film de porno alternatif le caractère explicite du film est le même, il est constitué par la nudité et la monstration de pratiques sexuelles. Ce qui permet à un film d'être éthique serait alors davantage lié au tournage et à la façon dont on a été pensé l'acte de filmer le sexe. Dans ce sens, le tournage, qui répond très concrètement au processus de création, participe de l'œuvre finale, il construit sa position éthique, voire, façonne son caractère militant.

La question ici est comment se passent les tournages de porno dit éthiques ? Que peut-on repérer de significatif dans les démarches de réalisatrices se revendiquant d'une pornographie (plus) éthique ?

Premier élément, la mise en place d'un dialogue entre l'équipe de réalisation et les performeuses (nous utiliserons ce terme dans le même sens que actrices). Erika Lust déclare par exemple que :

Lorsque l'on filme une scène de sexe, c'est très important de prendre le temps de parler avec tes performeuses, te t'assurer qu'iels sont confortables. On discute des modalités, on parle de quels genres de pratiques iels vont faire, on s'assure qu'iels se sont fait dépistés, que leurs tests IST sont bons et qu'iels sont tranquilles avec ça. On évoque la possibilité d'utiliser des protections, comme le préservatif ou du lubrifiant s'il est question de *sextoys*. Et puis une fois que j'ai eu cette discussion avec les actrices et que l'on est toutes sur la même longueur d'onde, on se rend sur la plateau de tournage.[...] Les actrices sont pleinement conscient·e·s que s'iels ressentent le besoin de couper pendant l'enregistrement d'une scène de sexe, iels ont toujours le pouvoir de dire « stop j'ai besoin d'une pause »⁶⁴.

Nous pouvons remarquer une volonté de transparence de la part de la réalisatrice qui souhaite que les actrices puissent manifester leur consentement ou leur refus et communiquer ce qu'iels ressentent. Ainsi, nous pouvons parler d'une prise en considé-

64 *The interne (Behind the scene) Lust cinema*, by Erika Lust. Publiée le 22 juin 2020 : ['The Intern' \(Behind the Scenes\) | Lust Cinema | by Erika Lust – YouTube](#). Trad. fr. libre depuis l'anglais.

ration de la part du porno alternatif pour le confort des performeuses. Cela se traduit par des discussions, c'est-à-dire, la création d'espaces de parole, informels certes, mais bien présents. Également, de manière très factuelle, cela se traduit par la présence d'un *catering*, à savoir, un en-cas ou un repas pour les équipes de tournages et les actrices sur le plateau.

Toujours dans l'idée de confort, étudions les propos de Rina Ellis et Luna Corazon. Ces deux actrices racontent leurs expériences de tournage de porno éthique et le compare aux tournages de porno *mainstream*. Elles expliquent qu'avec Erika Lust, elles peuvent choisir leurs positions lorsqu'elles sont filmées et que c'est d'abord leur confort qui va importer, contre la nécessité de faire « des positions agréables et excitantes pour les hommes⁶⁵ » (Luna Corazon). L'analyse que nous pouvons faire de cette attention pour le confort physique, c'est qu'elle répond à la valeur respect. Dans ce cas précis nous parlons du respect de la personne, de son consentement et de son travail. Au travers des paroles d'Erika Lust, nous pouvons constater que se sont bien des valeurs, au sens moral du terme, qui accompagnent son travail artistique au moment du tournage et participent du processus de création.

Après avoir mis en lumière ces différents éléments, nous pouvons dire que l'expérience de l'actrice passe par la nécessité du son confort, dans un souci de respect de sa personne et de son consentement. Nous pouvons émettre l'idée que ces valeurs répondent bien d'une certaine éthique, puisqu'elles font écho à une forme de morale, la morale étant envisagée ici comme la praxis d'une pensée théorique de l'éthique. C'est donc par l'action, et non pas ontologiquement, que l'objet pornographique peut être éthique.

La question du plaisir semble être présente du côté des productions de pornographies dites éthiques. En nous appuyant sur la vidéo précédemment citée, il s'agit d'observer le discours des actrices sur leur travail avec Erika Lust « Nous devons et pouvons toutes les deux jouer. » (Rina Ellis), « C'était incroyable parce que nous pouvions jouer autant de fois que nous le voulions. » (Luna Corazon). Ici, est affirmée l'idée que l'or-

65 *What is like on a set ethical porn-Erika Lust curious*. Publiée le 19 avril 2017. [What is it like on an ethical porn set - Erika Lust Curious – YouTube](#). Trad. fr. libre depuis l'anglais.

gisme est vrai, véritable, non simulé. Les actrices n'ont plus simplement à mettre en scène le plaisir et à le fabriquer mais elles ont la liberté de l'éprouver et de l'incarner. Contrairement au constat proposé par Mathieu Trachman dans son étude sur le travail pornographique, le porno dit éthique n'oppose pas la « recherche du plaisir [pour les actrices et] la mise en scène du désir des spectateur[ices]⁶⁶ ». Effectivement, si l'on observe le film *Behind the Scene and In between* (2016), de F.C qui, comme son nom l'indique, correspond à un *mash-up* de scènes coupées donnant à voir des moments hors du récit, on y voit des sourires. Les actrices témoignent d'une complicité entre elles, elles semblent joyeuses, détendues, et ont l'air de s'amuser. Au-delà des observations que nous pouvons faire à partir de ce film, il s'agit surtout d'interpréter la démarche de F.C. La création d'un tel objet médiatique témoigne, à nouveau, d'une volonté de transparence, cette fois à l'égard du public. Le message sous-jacent, bien que nous puissions seulement l'imaginer, pourrait correspondre à un discours sexpositif⁶⁷, valorisant une sexualité qui se vit dans le respect et le plaisir. Cette mise en scène du bien-être des actrices passe par le dévoilement des processus de création et la mise en image des « brouillons », des *rushes* non fictionnels, mais participant du récit pornographique global de F.C. Le travail de F.C ne peut se dissocier d'une attention portée aux conditions et au contexte de réalisation.

Ce qu'il s'agit de mettre en lumière ici c'est que la pornographie alternative pense la question de l'éthique au-delà des images qu'elle propose et ouvre ainsi la voix

66 TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique, enquête sur la production de fantasmes*, op. cit., p. 106.

67 « Historiquement, le terme sexpositif apparaît lors de la *Feminist sex war*, une période au cours de laquelle différentes positions féministes se sont affrontées. Durant cette période, des universitaires et des activistes féministes ont soutenu que la pornographie était dégradante pour les femmes en les représentant comme des victimes sans pouvoir et dépourvues d'agentivité sexuelle et nécessitait alors d'être protégées. Ce point de vue a été critiqué par un mouvement " sexpositif " au sein de la théorie féministe et de la théorie *queer* émergente, qui préconisent la libéralisation de la sexualité féminine (et *queer*) par des actes sexuels transgressifs (Glick, 2000) [...] A partir de ce point de départ, les chercheurs contemporains ont fini par adopter de nombreuses définitions implicites et explicites différentes de la positivité sexuelle. Glickman (2000), par exemple, affirme que " la croyance que le sexe est bon " est une " définition commune " de la " positivité sexuelle et exprime les limites de cette définition en suggérant que la positivité sexuelle soit davantage envisagée comme "un travail vers une relation plus positive avec le sexe " (p. 2). Une autre perspective est proposée par Kimmes, Mallory, Cameron, et Köse (2015), qui prétendent fournir une définition globale de la sexualité positive, qui, selon eux, se définit le mieux comme " La croyance que toutes les pratiques sexuelles et expressions de la sexualité sont légitimes, du moment qu'elles sont consenties ". » IVANSKI, Chantelle, KOHUT, Taylor, « Exploring definitions of sex positivity through thematic analysis », *The Canadian Journal of Human Sexuality*, Vol. 26, N°3, 2017, p 216. Trad. fr. DeepL et apports personnels. [definitions of sex positivity through thematic analysis | The Canadian Journal of Human Sexuality \(utpjournals.-press\)](https://www.utpjournals.-press.com/doi/10.1080/07099518.2017.1375000).

à une dimension d'éducation sexuelle. C'est une démarche qui suppose une forme d'harmonie entre l'objet final et la création de l'objet lui-même. Ce qui fait que la pornographie alternative peut être qualifiée d'éthique ne serait pas tant les choix entrepris du côté du scénario ou des pratiques sexuelles représentées, mais une pensée du premier individu impacté par le porno, avant même l_spectateurice : l'acteurice, son corps, ses limites et ses besoins. L'acteurice n'est pas simplement au service du récit, iel peut l'influencer. L'individu précède la question de la mise en scène. C'est par ce désir d'intégrité, des créateurices envers les acteurices et spectateurices, que le porno peut être qualifié d'éthique et par là également qu'il résout l'impossible vérité⁶⁸ en pornographie, en la posant du côté, non plus de la vraisemblance, mais de l'authentique, tout du moins en tendant vers cet objectif.

Ce constat constitue un premier élément qui nous permet de dire que les médias porno alternatifs occupent une position éthique. Autre constat et deuxième élément : la valorisation des acteurices. Cela passe par différents dispositifs qu'il s'agit maintenant de répertorier et d'analyser.

D'abord chez F.C, nous remarquons une présentation systématique des performeuses présent·e·s dans le film au générique d'ouverture. C'est une manière de faire qui emprunte au cinéma de genre et participe de la reconnaissance du travail des performeuses. Avec *Voxxx* et *Coxxx*, le nom des comédien·enne·s est également donné d'emblée, citons en exemple le titre du *porncast*⁶⁹, *À quatre mains * Alexandra Cismondi*. Ici, Alexandra Cismondi est le nom de la personne qui prête sa voix à l'audio porno.

Ensuite, lorsque nous parcourons le site internet de F.C, répertoriant tout le travail du collectif, nous trouvons pour les 42 acteurices des fiches de présentation suggérées par une vignette composée du nom et de la photographie de l'acteurice. Selon les profils et les parcours, ces fiches peuvent être différentes. Il peut s'agir d'un texte de présentation, d'un curriculum vitae, ou bien de liens internet vers les sites personnels,

68 La notion de vérité a longtemps animée les études sur la pornographie et les productions elles-mêmes. Qu'est-ce que le vrai sexe et comment le représenter ? Ce que nous proposons ici est que la pornographie alternative dépasse l'enjeu de la vérité et du même temps résout le débat qui était en cours. C'est aussi la question que pose Michel Foucault dans *La Volonté de savoir*, premier livre de *Histoire de la sexualité*.

69 Néologisme que nous avons inventé à partir de la contraction des termes « pornographique » et « podcast ».

Instagram, Facebook des actrices en question. Bien entendu les performeuses ne travaillent pas uniquement avec F.C, pour autant le collectif propose une mise en valeur de leur travail par le moyen du récit de leur parcours professionnels. On peut imaginer que la reconnaissance du travail de l'actrice puisse être synonyme d'une reconnaissance du contenu pornographique. La performeuse est ici la petite main du média porno, celui ou celle qui est du côté de la pratique, qui prête son image et son corps au personnage. Ainsi, au travers de la valorisation des actrices, apparaît aussi la proposition de porter un nouveau regard sur les pratiques sexuelles mises en scène. Ce qu'affirment les réalisatrices par ce geste c'est que ce n'est pas la pratique en elle-même qui est sale, repoussante, violente, obscène, selon les discours de la doxa et des féministes anti porno, mais bien le regard que l'on porte dessus.

Au travers, d'abord de la prise en considération de l'expérience de l'actrice, puis de la valorisation de celle-ci c'est une pensée nouvelle de la performance pornographique qui semble se dessiner par le moyen d'une pornographie éthique. La critique que l'on pourrait faire à cette inscription en tête d'affiches des actrices serait d'emprunter, comme le cinéma de genre l'a fait, le chemin de la vedettisation, au possible détriment du récit filmique. Néanmoins, une telle entreprise de reconnaissance des travailleuses du sexe apparaissait nécessaire, comme le mettent en avant les propos d'une actrice, rapportés par Mathieu Trachman : « ... j'aimerais une association qui accompagne les actrices qui n'ont pas de mutuelle [...] qui sont obligées de payer leur test [de dépistage des MST⁷⁰]. [...] Une charte qui protège les actrices [...], avoir quelqu'un à qui parler aussi, [...] il y a des moments difficiles, on fait pas un métier facile⁷¹. »

Nous pouvons également remarquer que ce qu'engendre cette place faite aux actrices c'est une redéfinition des frontières entre le travail et le personnel. Cette frontière apparaît mouvante, l'adaptation à l'individu étant au cœur des réalisations de porno éthique et alternatif. Le personnage reste celui qui fait à la fois la distinction, et le lien entre l'actrice et son travail. À ce titre, Erika Lust rappelle que la pornographie met en scène des personnages et que les actrices jouent des rôles : « J'ai adoré la façon

70 On préfère aujourd'hui l'expression IST, infections sexuellement transmissibles, plus englobante que MST, maladies sexuellement transmissibles.

71 TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique, enquête sur la production de fantasmes*, op. cit., p. 113.

dont vous avez joué vos rôles⁷² », « je pense que dans ce genre de film c'est important de rappeler que nous mettons en scène l'évolution de la vie sexuelle des personnages, nous montrons comment cela change les personnages, on travaille à faire sentir aux spectateurices la progression des personnages à travers le sexe⁷³. » Pourtant, une actrice sur le tournage du film d'Erika Lust déclare « ça a fait de moi une meilleure femme, je pense. Et par rapport à ma vie sexuelle...[elle sourit, sa main fait un mouvement qui monte en flèche vers le haut]⁷⁴ ». De la même manière, du côté des *porn* audios *Vxxxx*, Elvire Duvelle-Charles de *Clit Révolution* qui a écrit avec Sarah Constantin le *porncast Baisons sang gêne * Clit Révolution * binaural*, explique « [qu'] écrire ce podcast [lui a permis de se] poser la question " qu'est-ce que j'aimerais qu'on me fasse et qu'est-ce que j'ai envie de faire ? "⁷⁵ ». On observe alors un lien entre les pratiques réalisées dans un contexte professionnel et l'impacte que cela peut avoir sur la vie intime et personnelle des actrices et actrices voix pornographiques.

Ce constat d'une indistinction entre la vie sexuelle personnelle et la vie d'actrice répond bien à la logique présentée par Paul B. Preciado dans *Pornotopie*. Effectivement, le philosophe évoque une « tentative de modifier la frontière politique qui sépare les espaces publics et les espaces privés⁷⁶ ». Si dans son raisonnement cette tentative est au cœur de l'aspect transgressif du magazine *Playboy*, il n'en reste pas moins que cette réévaluation des limites est également induite par l'performeuse qui tire profit et plaisir de son travail jusque dans l'espace personnel, sa sexualité propre, à savoir sa sexualité hors champ. Nous développerons cette idée dans le chapitre à venir.

Pour conclure ce chapitre, nous proposons l'idée qu'il serait plus pertinent de parler d'une éthique de la pornographie et non d'une pornographie éthique. Ce concept permet d'introduire une distinction entre l'objet porno et le processus créatif. Comme l'écrit Alain Badiou, « il n'y a d'éthique que des processus de vérité, du labeur qui fait ad-

72 *What is like on a ethical porn set -Erika Lust curious* :[What is it like on an ethical porn set - Erika Lust Curious - YouTube](#)

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

75 France TV slash/ causes. Concept de Clit Revolution. Publiée le 21 mars 2019 : [Le porno féministe : un orgasme dans ton casque - Clit Revolution #2 – YouTube](#). (Consulté le 02 mars 2021).

76 PRECIADO, Paul B, *Un appartement sur Uranus, chroniques de la traversée*, Paris, Bernard Grasset, 2019, p. 75.

venir en ce monde quelques vérités⁷⁷ ». L'éthique de la pornographie est une invitation à (re)penser les manières de faire tandis que la pornographie éthique apparaît comme un genre figé.

1.2. De l'érotique au politique : analyse du potentiel subversif de la pornographie alternative

Ce chapitre s'interrogera sur la façon dont la pornographie alternative interpelle les sociétés occidentales contemporaines. Pour cela nous consacrons un premier sous-chapitre à l'étude des imbrications ou distinctions entre intime et politique au sein des pornographies *mainstream* et alternatives. Nous observerons comment la pornographie alternative participe à la publicisation d'enjeux sociaux relatifs aux violences sexistes et sexuelles. À partir de cette analyse nous discuterons dans un deuxième sous-chapitre du statut transgressif de la pornographie alternative. Ainsi nous mettrons en lumière la filiation entre les formes d'arts contestataires et la pornographie alternative. Cette réflexion nous amènera à considérer l'usage de l'érotisme dans la pornographie alternative. Dans cette idée, nous questionnerons en dernier sous-chapitre la pertinence d'une dualité entre pornographie et érotisme. Enfin, nous clôturerons le chapitre par une réflexion autour des duos conceptuels et structurels (privé/public ; pornographique/érotique ; licite/illicite) que la pornographie alternative remet en question.

Avant tout, il est nécessaire de préciser comment nous envisageons le lien entre pornographie *mainstream* et pornographie alternative dans ce chapitre. Nous l'avons jusqu'à maintenant envisagé comme une rupture. En cherchant à définir la pornographie alternative dans le premier sous-chapitre du mémoire, il a été nécessaire de mettre en avant ses spécificités et ses dissonances avec les productions *mainstream* d'un point de vue conceptuel, idéologique et esthétique. Néanmoins, il s'agit ici de nuancer cette distinction et de préciser que la pornographie alternative entretient de nombreux points communs avec la pornographie traditionnelle (recherche de succès des films auprès d'un large public, centralité de la sexualité, nudité, actes sexuels explicites, etc). En ce sens nous ne penserons pas dans ce chapitre le porno *mainstream* et le porno alternatif

⁷⁷ BADIOU, Alain, *L'éthique, essai sur la conscience du mal*, Caen : Nous, 2019, p. 53. (Première édition Hatier, 1994).

comme deux éléments strictement distincts. Nous les penserons davantage depuis le dialogue qui peut exister entre eux.

1.2.1. Politiser l'espace intime : repenser la question du privé et du public depuis la pornographie alternative

Line Chamberland, Professeure au département de Sexologie à l'Université du Québec à Montréal, indique que « [le] féminisme [remet] en question la division apparente entre sphère publique et sphère privée en affirmant que la vie privée est politique⁷⁸ ». Nous chercherons précisément dans ce sous-chapitre à répondre à cette question : en quoi la pornographie alternative participe-t-elle à la publicisation d'enjeux sociaux relatifs à la sexualité et aux droits fondamentaux⁷⁹? Cette question se justifie par la liaison, sur lequel le genre pornographique se fonde, entre l'individuel et le collectif. En ce sens il est possible de penser le lien entre privé et public, dont parle Line Chamberland et bien d'autres chercheuses, depuis la pornographie.

Comme l'indique Paul B. Preciado, la pornographie se construit sur l'« opposition [au pluriel dans la version originale] binaire qui domine le paysage politique de la société d'après guerre : [...] privé/ public⁸⁰ ». Dès lors, cette opposition n'apparaît pas strictement duelle et semble davantage reposer sur une ambiguïté créée par l'action simultanée d'occulter et de dévoiler les corps et les sexes. Cela constitue une des spécificités de la pornographie, qu'elle soit *mainstream* ou alternative. Ainsi celle-ci n'apparaît ni comme un objet strictement public ni comme un objet strictement privé. C'est également ce qu'indique Laura Kipnis lorsqu'elle précise « que la pornographie est indissociable du franchissement de la ligne rouge qui sépare le public du privé⁸¹ ». La pornographie illustre alors la compénétration entre privé et public.

Pour préciser cette idée il s'agit de définir ce qui fait pornographie. Il nous faut alors comprendre ce qui est à l'origine de cette tension entre l'occultation et la révélation. Pour cela portons notre regard sur le dispositif pornographique. L'emploi que nous

78 CHAMBERLAND, Line, « Homosexualités : perspectives historico-politiques », *Bulletin d'histoire politique*, 16(3), 11–20. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1056168ar>.

79 Droits des personnes LGBTQIA+.

80 CHAMBERLAND, Line, « Homosexualités : perspectives historico-politiques », *op. cit.*, p. 55.

81 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *op. cit.*, p. 37.

faisons ici du terme dispositif ne se distingue pas entièrement de celui qu'en fait Michel Foucault. Ici, le dispositif doit être compris comme « *dispositif scénique*⁸² », c'est-à-dire comme « une machine à jouer⁸³ ». De sorte que le dispositif décrit « la forme de la scène et la manière dont elle organise l'espace selon ses besoins⁸⁴ ». Mais le dispositif est aussi « un mécanisme de contrôle » (nous retrouvons ici Michel Foucault). La définition de Giorgio Agamben englobe à la fois l'idée de dispositif artistique (scénique) et l'aspect foucauldien du terme. Nous comprenons alors également « dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁸⁵ ».

Le dispositif, donc, implique ici le corps à trois niveaux. D'abord la pornographie alternative fait récit par lui, ainsi le corps est un actant du récit (il est un élément narratif, un élément de langage). Ensuite la pornographie raconte le corps (ce qui le traverse, le transforme, comment il performe. Un état singulier du corps est donné à voir), en ce sens le corps est un sujet (au sens de thème). Enfin la pornographie s'adresse aux corps, elle cherche à stimuler ceux des spectateurices. Le corps est donc un destinataire. Autrement dit, « le porno [...] se réalise dans et par le corps⁸⁶ », c'est un genre viscéral. Ce sont précisément les mises en scène du corps qui questionnent la frontière entre privé et public. Donc la frontière entre privé et public n'est pas interrogée de la même manière par le porno *mainstream* et par le porno alternatif (cf. 1.1. *Observer le paysage pornographique contemporain*). Ce que nous soulignons ici c'est la responsabilité des réalisateurices et des scénarios dans la mise en scène des corps.

Cependant, au-delà des partis pris artistiques et scénaristiques des réalisateurices de porno alternatif nous pouvons supposer que les corps filmés ne sont pas neutres. Il nous faut donc comprendre depuis quels corps se construisent les corps pornogra-

82 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin (2^{ème} édition), 2018, p. 101.

83 *Ibid.*, p. 101.

84 *Ibid.*, p. 101.

85 AGEMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Payot, 2017, p. 50.

86 DYER, Richard, « Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif », *Culture pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vlorös (dir.). Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 47.

phiques. Paul B. Preciado écrit dans une chronique pour le journal Libération⁸⁷ : « Enfermés dans la fiction individualiste néolibérale, nous vivons avec la croyance naïve que notre corps nous appartient, qu’il est notre propriété la plus intime, alors que la gestion de la plupart de nos organes est assurée par diverses instances gouvernementales ou économiques⁸⁸ ». Selon la conception de Paul B. Preciado, les corps sont politiques parce que façonnés par une autorité coercitive, c’est-à-dire un pouvoir supérieur. Ainsi, le corps apparaît politique dans le sens où il ne s’appartient plus tout-à-fait, il est un espace exploitable et exploité. Sur lui est exercée une contrainte. Pour éclairer son propos il prend l’exemple de « l’utérus [qui] historiquement, a fait l’objet de l’expropriation politique et économique la plus acharnée ». Il le décrit comme une « cavité potentiellement gestatrice, [qui n’est pas un] organe privé, mais un espace public que se disputent pouvoirs religieux et politiques, industries médicales, pharmaceutiques et agroalimentaires⁸⁹ ».

Nous pouvons alors mettre en dialogue cette analyse du corps avec la remarque de la psychothérapeute Catherine Potel Baranes qui indique que « l’intimité renvoie de façon quasi obligée à une première intimité, celle du corps⁹⁰ ». Ici, le corps est défini par le prisme de l’intimité. Cette approche nous incite à clarifier notre propos. Nous ne pouvons ignorer la corrélation entre ces trois termes : privé, corps, intimité. En partant de l’argument militant « l’intime est politique⁹¹ » qui fait écho à l’analyse de Line Chamberland (citée en ouverture de sous-chapitre), nous proposons l’idée que l’intimité correspond à une partie de la sphère privée. Dans cette idée, la pornographie est intéressante puisqu’elle donne à voir des corps, donc « cette première intimité ». Elle rend ainsi visible ce qui appartenait jusqu’alors à la sphère privée.

Pour poursuivre cette réflexion, appuyons-nous sur les travaux d’Anthony Giddens qui écrit que l’idée de sphère privée est un enjeu démocratique :

87 Nous nous permettons cette référence puisque bien qu’il s’agisse ici d’une source journalistique, Paul B. Preciado est aussi un philosophe reconnu pour ses travaux.

88 PRECIADO, Paul B, *Un appartement sur Uranus, chroniques de la traversée*, op. cit., tribune parut le 18 janvier 2014.

89 *Ibid.*, p. 73.

90 POTELE BARANES, Catherine, « Intimité du corps. Espace intime. Secret de soi. », *Érès Enfances et psy*, N ° 39, 2008/2, p. 106.

91 Origine de l’argument inconnue. Possibilité qu’il provienne des travaux de la sociologue allemande Marianne Weber.

À notre époque, la démocratisation de la sphère privée figure non seulement à l'ordre du jour, mais constitue également une caractéristique implicite de toute vie personnelle venant se placer sous l'égide de la relation pure. L'approfondissement de la démocratie dans le domaine public fut à l'origine un projet essentiellement masculin auquel les femmes finirent toutefois par réussir à prendre part, principalement au moyen de leurs propres luttes. La démocratisation de la vie personnelle est un processus moins visible, en partie parce qu'il ne se déroule précisément pas dans l'arène publique, mais ses implications ne sont pas moins considérables. Jusqu'ici, ce sont les femmes qui ont joué le rôle principal dans ce phénomène, même si les bénéfices acquis à cette occasion sont en fin de compte, comme dans la sphère publiques, accessibles à tout un chacun⁹².

Selon Anthony Giddens, le privé et le public ne sont pas à penser en opposition comme deux sphères distinctes mais davantage comme étant tout deux des enjeux démocratiques. Il souligne également le travail des femmes dans la démocratisation des espaces privés. La pornographie alternative, le plus souvent pensée et produite par des personnes sexisées⁹³, participe à cette démocratisation de la sphère privée qu'Anthony Giddens appelle « vie personnelle ». Cela nous pouvons l'affirmer ainsi puisque nous supposons que la pornographie alternative, en faisant de la sexualité des images et des récits, la sort des espaces clos du couple, des chambres, des foyers ou du secret de manière générale. Effectivement, la pornographie alternative fait de la sexualité un sujet central de ces récits depuis une logique transféministe. Tim Stüggen écrit ceci :

De manière générale, nous pouvons dire que l'image *post-porn* s'émancipe de la logique binaire hétéro-pouvoir. Cela permet de mettre au jour d'autres potentielles formes de représentations critiques qui créent alors de nouvelles subjectivités et relations de pouvoir au sein desquelles il est possible de réfléchir aux pratiques sexuelles et de les mettre en débat.⁹⁴

Ici, Tim Stüggen met en lumière la notion d'hétéro-pouvoir et définit le *post porn* en opposition à celui-ci. Pour compléter cette première évocation d'hétéro-pou-

92 GIDDENS, Anthony, *The transformation of intimacy, sexuality, love and eroticism in moder societies*, Cambridge : Polity Press, 1992, trad. fr. Jean Mouchard, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Paris, Éditions La Rouergue/Chambon, 2004, p. 224.

93 Personnes victimes du sexisme. Répond de la même logique de définition que le terme « racisé », voir note de bas de page 169.

94 *In general, one can say that a post-porn image emancipates itself from the binary logic of hetero-power and makes available potentials for other forms of representation-critical affirmation, which make new subjectivities and power relations within the practice of sexuality conceivable and debatable.*

voir, nous pouvons emprunter aux travaux de Francisco Valdes. Celui-ci indique que « l'idéologie du sexe/genre produite et protégée par le statu quo de la confusion est caractéristique d'un régime d'hétéropatriarcat obligatoire⁹⁵ ». Il précise également que l'hétéro[-]patriarcat « [se construit sur des combinaisons types telles que sexe et genre, social et public, sexuel et vie privée, qui sont à la fois génératrices d'un système et générées par celui-ci. Depuis ce double mouvement se forment des catégories et hiérarchies qui privilégient le masculin]⁹⁶ ». Amorcé par l'analyse de Tim Stüggen notre questionnement ici est le suivant: comment la pornographie alternative s'affranchit-elle des codes et esthétiques patriarcaux ?

Dans les scénarios et les textes qui accompagnent les audios et vidéos de notre corpus nous repérons l'emploi d'un lexique positif (selon l'imaginaire collectif) et mélioratif : « vouloir », « bien », « envie », « aimer » dans *Les mains de Voxxx*. « Je crois bien que j'aime », « Je sais très bien ce que je fais et je sais très bien que ça me plaît », « On rit » dans *Les brugnons*. « Oh tu fais ça bien » dans *Toi et lui*. Nous pouvons également citer en exemple le texte du film *Mark making* présent sur le site de F.C :

Le sexe est un transfert d'énergie; une réaction exothermique. Les marques sont le produit. Une façon de distiller l'énergie intangible en une permanence physique. La peau est le support et la toile. Marquer un autre corps est intensément personnel. Elle laisse un souvenir physique de votre présence. Ils vous transportent avec eux – vos gestes, votre bouche, votre main, vos doigts – pendant des heures, des jours ou des mois. Il force une confrontation à la fois de la force et de la fragilité de votre corps, rouge et rose, charnu, sous la peau. Ces réactions nous rappellent que nous sommes vivants, elles exigent une réponse viscérale plutôt que cérébrale. Le sang afflue à la surface et vous écoutez le bruit douloureux du pouls dans votre cou, votre tête et entre vos jambes⁹⁷.

95 VALDES, Francisco, « Unpacking Hetero-Patriarchy : Tracing the Conflation of Sex, Gender & Sexual Orientation to Its Origins », trad. fr. libre : « Examiner l'hétéro-patriarcat : comprendre la confusion entre le sexe, le genre et l'orientation sexuelle depuis ses origines », *Yale Journal of Law & the Humanities*, Vol. 8, Iss. 1, 1996, Art. p. 169, trad. fr. libre.

96 *Ibid*, p. 169. Version originale : « *The conflation, both product and producer of the sex/gender scheme, serves as the centerpiece of the system's regulatory apparatus; the conflation establishes the sex/gender parameters that bound sociosexual identity, or social/public and sexual/private human life. Thus, the conflation creates hetero-patriarchal categories and hierarchies that privilege masculine.* ».

97 Trad. fr. DeepL. Version originale : *Sex is transference of energy; an exothermic reaction. The marks are product. A way of distilling intangible energy into physical permanence. Skin is the carrier and the canvas. Marking another body is intensely personal. It leaves a physical memory of your presence. They carry you around with them - your actions, your mouth, your hand, your fingers for hours or days or months afterwards. It forces a confrontation of both the strength and fragility of your body, fleshy red and pink, under the skin. These reactions remind us we're alive, they demand a visceral - over cerebral - response. The blood rushes to the surface and you listen to the aching thud of the pulse in your neck and your head and between your legs.* En ligne : [mark making | cinema | Four](#)

Ici, nous constatons que la pornographie décrit la sexualité comme un espace de rencontre. Elle matérialise ce propos de Michel Journiac : « ...toucher l'autre le fait exister, le fait être profondément⁹⁸ ». Elle décrit la sexualité comme une expérience⁹⁹ pour soi et également partagée. Elle y évoque la place du corps. En cherchant à écrire sur ce que peut être la sexualité, la pornographie alternative remet en question le fameux duo sexualité/secret dont parle Francisco Valdes. Cette remise en question est un point commun qu'elle partage avec la pornographie *mainstream*. La pornographie alternative rend visible la sexualité et tente d'en capturer l'essence.

Au regard de notre analyse, nous pouvons dire que la pornographie alternative publicise des questions jugées privées ou taboues par la morale. Effectivement, la mise en scène féministe révèle l'aspect politique de la sexualité. Le porno alternatif s'inscrit dans la logique d'analyse proposée par Laura Kipnis qui indique que « la question de la vie privée est [...] mise en jeu dans les dénonciations récentes de l'importance de l'inceste et de la violence conjugale¹⁰⁰ ». En ce sens, la pornographie alternative incarne une « force d'exposition, de publicisation, d'explicitation¹⁰¹ » dont parle l'autrice. Il serait alors légitime de nous demander si le porno alternatif relève du *body genres* ; autrement dit : « la sensation prime[-t'elle] sur la signification¹⁰² » ? Ou bien si sa caractéristique principale ne serait pas justement de s'opposer aux « abus de pouvoir que la vie privée dissimule¹⁰³ » en ouvrant le débat et en interrogeant la définition jusqu'alors univoque de sexualité.

[Chambers | a four chambered heart](#). (Attention : contenu explicite).

98 ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation, construire les lignées d'un art queer*, Paris, Éditions B42, 2019, p. 106, (cité depuis cet ouvrage).

99 Nous employons ici « expérience » selon la définition que Richard Dyer en fait dans son article cité plus tôt « Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif », c'est-à-dire comme une « forme de connaissance empirique ».

100 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *op. cit.*, p. 38.

101 *Ibid.*, p. 38.

102 VÖRÖS, Florian (dir.), *Cultures Pornographiques, Anthologie des Porn Studies*. Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 10.

103 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie », *op. cit.*, p. 38.

1.2.2. Création subversives : comment la pornographie alternative met en scène la transgression ?¹⁰⁴

Au regard de l'analyse que nous avons menée dans le sous-chapitre précédent, nous pouvons dire que la pornographie alternative s'inscrit dans les pas d'un art subversif. Ici le terme subversion fait référence à l'entreprise générale de la pornographie : renverser, perturber ou fragiliser l'ordre hétéropatriacal. La transgression des normes et des interdits correspond alors aux actions mises en place pour aboutir à ce renversement.

Nous considérons dans ce sous-chapitre la filiation entre pornographie alternative et arts de la Performance. Quels éléments nous permettent de penser cette filiation ? D'abord les démonstrations d'actes sexuels et le recours au génital, ensuite le désir d'interpeller, enfin la mise en scène d'un corps médium. Nous analyserons alors dans ce sous-chapitre ce qui fait lien et rupture entre ces pornos alternatif et Performance¹⁰⁵.

D'abord, il semblerait que le porno alternatif emprunte aux codes de la Performance, par rapport à ses thèmes et par rapport à son esthétique. Ensuite, de la même manière que la Performance peut le faire, et nous avons déjà évoqué le travail d'Annie Sprinkle (cf. 1.1. *Observer le paysage pornographique contemporain*), la pornographie alternative vient questionner et interpeller la société, notamment en « offens[ant] les convenances corporelles et sexuelles qui soutiennent les distinctions de classe : les bonnes manières, la pudeur, la dignité, l'effacement des instincts corporels et leur sublimation en un comportement policé¹⁰⁶ ». Ce rapport aux classes sociales est inhérent à la transgression pornographique. En effet, comme l'indique Laura Kipnis « [...] la retenue, la dissimulation des émotions, le maintien des convenances et des bonnes manières, l'idée même d'un " mauvais goût ", tout cela est indissociable de l'hégémonie de la bourgeoisie et de l'invention de comportements à même de la distinguer du tumulte des classes populaires¹⁰⁷ ».

104 Rapidement et nous y reviendrons dans le texte, la subversion est entendue comme le renversement d'un ordre établi. La transgression est du côté de l'action, elle rend effective la subversion et la contestation correspond davantage au refus de se soumettre à une institution ou idéologie.

105 Nous utiliserons « Performance » avec une majuscule pour parler de la performance artistique et la distinguer du nom commun.

106 *Ibid.*, p. 39.

107 *Ibid.*, p. 38.

Ainsi, c'est en partie par le désir de transgression que nous établissons les points de contact entre pornographie alternative et Performance. Par transgression nous entendons transgression de l'ordre hétéropatriarcal, transgression des normes sociales en matière de sexualité (par ex. : masculine active/sexualité féminine passive) et transgression de l'amalgame entre sexualité et obscène. Ces deux éléments, porno alternatif et Performance, se construisent sur l'introduction et « l'exposition¹⁰⁸ » du privé dans le public. Dès lors, la porosité entre porno alternatif et Performance peut s'expliquer depuis leurs démarches respectives. De manière quelque peu tautologique il s'agit de rappeler que la Performance est performative; l'adjectif traduit bien ici la position active de la Performance. Elle peut se définir comme un « acte performatif [qui serait] indissociable de la réflexivité et [qui constituerait] un moment de créativité sociale¹⁰⁹, [comme] une manière de " rejouer " la société et, par-là, d'introduire du nouveau¹¹⁰ ». C'est précisément les qualités que nous avons attribuées à la pornographie alternative à l'issue de notre analyse dans le sous-chapitre précédent. L'élément central de l'analogie entre Performance et porno alternatif est le suivant : ces deux genres revêtent des esthétiques *trash* (en tant que mode de représentation de la marginalité¹¹¹). Il s'agit de lire ces esthétiques comme des directions militantes par lesquelles se fondent le caractère transgressif de la Performance et du porno alternatif.

Pour préciser notre idée, nous pouvons emprunter à l'analyse de Paul B. Preciado qui indique que « ...les performances du nu théâtralisent dans l'espace public une scène qui fait partie de l'intérieur domestique¹¹² ». Ici « théâtralité » peut être compris de deux manières. D'abord, le terme peut faire référence à ce qui relève de l'artifice et de l'emphase. De sorte que les performances du nu viendraient raconter, à un public, de manière hyperbolique, la réalité des espaces privés. Ensuite, le terme peut être entendu

108 *Ibid.*, p. 37.

109 CARPIGO, Eva, DIASO, Nicoletta, « La performance : une esthétique de l'action et de la transformation », *Revue des Sciences sociales, Performances du paraître*, N°59, 2019, p. 18-23.

110 *Ibid.*

111 KIROUAC-MASSICOTTE, Isabelle, « Des " déchets humains " esthétique trash et partage du sensible chez Margaret Laurence », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, Vol. 44, N°3, 2019, p. 61.

112 PRECIADO, Beatriz (aujourd'hui Paul, B.), *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multi-média*, trad. fr. depuis l'espagnol de Serge Mestre et Paul B. Preciado, Paris, Climats, département Éditions Flammarion, 2011, p. 74.

dans le sens de ce « qui est conçu pour produire un effet sur le public¹¹³ ». L'aspect subversif de la pornographie, et précisément alternative ici, se situerait du côté de son effet. Globalement, l'idée que met en avant Paul B. Preciado c'est que le transfert ou l'inclusion d'éléments privés dans la sphère publique vient la troubler et introduire de l'étrange dans le quotidien et c'est précisément là qu'il y a transgression.

Dès lors, le corps pornographique¹¹⁴ est métonymique. Il incarne pour un temps définit, c'est-à-dire le temps du film ou de l'audio, des enjeux sociaux et politiques transféministes. Plus clairement, ces enjeux transitent par lui. Ainsi les récits porno alternatifs sont des objets dérangeants ; arrangeant autrement les sexualités qu'ils mettent en scène, proposant une plus large représentations des sexualités. Ils sont alors des «espace[s] d'imagination sociale¹¹⁵ ».

La pornographie apparaît comme performative puisqu'elle met à l'épreuve les corps. Elle crée des « lieu[x] d'expérimentation d'autres sensations, de formes de représentations inédites¹¹⁶, ... », « en se *désidentifiant* des formes esthétiques oppressives¹¹⁷ [du système capitaliste].

La sexualité est présentée par le porno alternatif comme un dépassement des limites du corps certes, mais surtout comme un dépassement des limites morales. Les corps qui s'y éprouvent et les mœurs également. Ainsi, dans un ouvrage critique vis-à-vis de la pornographie, la philosophe Michela Marzano indique qu'en pornographie « le sexuel se laisse envahir par " l'excrémentiel¹¹⁸ " ». Là où Michela Marzano envisage la pornographie comme une représentation « ratée » de la sexualité nous proposons l'idée que la pornographie alternative serait davantage créatrice d'un corps langage. Ainsi, c'est par sa « conception aussi politique qu'esthétique de la transgression¹¹⁹ » que la pornographie alternative apparaît comme subversive. Dans cette idée, Laura Kipnis in-

113 [THÉÂTRALITÉ : Définition de THÉÂTRALITÉ \(cnrtl.fr\)](#).

114 C'est-à-dire, le plus souvent un corps nu, ou qui sera déshabillé pour l'acte sexuel.

115 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *op. cit.*, p. 43.

116 PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric (Dir.), *Corps troublés, approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 9.

117 ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation*, *op. cit.*, p. 107.

118 La référence aux excréments répond d'une rhétorique qui considère la pornographie comme indigne et vil. C'est une supposé bassesse du genre qui est ici soulignée et nous pourrions facilement avancer l'idée que la référence aux excréments comme suggestion du sale et du repoussant s'inscrit dans une logique de condamnation de tout ce qui a attiré au corps et à ses fluides.

dique que la pornographie (*mainstream*) est un « théâtre de la transgression [qui met en scène le] bafouage et la violation des restrictions sociales¹²⁰ ».

En ce sens, le corps nu constitue l'élément transgressif le plus significatif puisque « nulle autre notion du corps, en effet, n'est plus potentiellement transgressive dans la mesure où nulle autre n'a davantage fait l'objet, tout au long de l'histoire, de tentatives d'arraisonnement ou de rectification par l'ensemble des pouvoirs qu'ils soient civils, religieux, plus insidieusement, économiques¹²¹ ». Ces corps nus sont les « corollaires esthétiques [...] [de] refus idéologiques¹²² ». La mise en scène de corps pornographiques nus est une première action subversive. Dès lors, « comprendre ce que l'art fait aux corps [...] nous aide à saisir ce qui guide nos sociétés, ce qu'elles entendent par vivre, par aimer, par penser¹²³ ». Pour Muriel Plana les démonstrations du corps sont « susceptibles de " défaire " les catégories instituées de pensée et de perception et d'en fonder de nouvelles ». Ainsi la pornographie alternative apparaît liée à la Performance par ces « démonstration[s] du corps ». Néanmoins, soulignons que des différences existent entre Performance et pornographie. En ce sens la pornographie alternative s'autonomise et peut être considérée comme une expression artistique singulière à part entière. Elle s'inscrit dans une culture contestataire, en refusant activement de participer au récit patriarcal et sexiste, mais elle se détache de certaines traditions artistiques dont il sera question dans la suite de ce sous-chapitre.

Pour analyser ces distinctions, prenons appui sur les œuvres de notre corpus. En se définissant comme « un podcast qui vous invite à des séances de masturbation guidée¹²⁴ » Voxxx n'a pas pour objectif de générer de l'inconfort ou de la stupeur chez les auditeuses. C'est plutôt un certain contentement que les artistes cherchent à provoquer. Chez F.C cette idée est moins évidente. Certains films comme *Viscid* (travail sur la viscosité, présence d'huître et de poulpe) présentent des images qu'on peut imaginer dérangeantes, parce qu'inattendues ou « étranges », voire dégoûtantes. La Performance a pour

119 PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric, *Corps troublés, approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, *op. cit.*, p. 222.

120 KIPNIS, LAURA, « Comment se saisir de la pornographie ? », *op. cit.*, p. 29-30.

121 *Ibid.*, p. 11.

122 *Ibid.*, p. 219.

123 *Ibid.*, p. 10.

124 [concept \(voxxx.org\)](http://concept(voxxx.org)).

objectif (et il n'est pas unique) de créer une gêne chez les spectateurices. C'est une entrée par la sensation qui pousse les spectateurices à réfléchir à ce qu'iels voient et/ou entendent. Dans notre cas, la pornographique se distingue de la Performance. Le corps pornographique interpelle certes, mais le média global assume sa portée masturbatoire, c'est là même sa racine. De la même façon que la Performance est « liée indissociablement à la visibilité ou au dévoilement de ses attributs corporels; le jeu avec les assignations identitaires, entre refus, réappropriation et identifications, dans un cadre militant, politique ou contestataire¹²⁵ », la pornographie l'est aussi. En ce sens elle réfléchit aux « manières de " faire " et " défaire " un corps¹²⁶ ». Pour cela elle ne se concentre pas seulement sur ceux des acteurices ou sur l'idée abstraite du corps mais elle œuvre aussi à inclure ceux des spectateurices.

Finalement, la pornographie alternative performe une forme de traduction artistique, narrative et visuelle de revendication transféministes (l'étude de notre corpus précisera selon quelles modalités). C'est pourquoi elle se construit en dehors et contre « la figure du génie masculin dans les arts¹²⁷ » qu'évoque Isabelle Alfonsi. Dans cette idée, Valentin Bugli indique dans son mémoire de master que :

... la remise en question de la valeur et du bon jugement de certains de ces discours – médicaux et psychiatriques notamment – a constitué un appui majeur au mouvement de libérations de certaines minorités, elle ne semble pas être inhérente au porno. En ne se focalisant que sur le sexe en soi, il omet, il ignore les relations de pouvoir qui font rage en deçà, dedans et sur la sexualité, et par cette omission, il participe à la perpétuation du discours normatif (et répressif) de la sexualité en renforçant, par son silence, son caractère habituel.¹²⁸

Ainsi, c'est précisément ces relations de pouvoir que vient interroger la pornographie alternative, de manière directe et/ou indirecte. Il s'agit d'une de ces spécificités, par rapport à la pornographie *mainstream* à laquelle fait référence Valentin Bugli dans cette citation. Ici, le sexe n'est pas un artifice qui vient masquer certaines réalités so-

125 CARPIGO, EVA, DIASIO, Nicoletta, « La performance : une esthétique de l'action et de la transformation », *op. cit.*, p. 18-23.

126 *Ibid.*, p. 18-23. Pas de pagination plus précise sur la version numérique de l'article.

127 ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation*, *op.cit.*, p. 27.

128 BUGLI, Valentin, *Le queer de nos laisses : expérience du contrat masochiste chez l'artiste queerisé-e*. Sous la direction de Michel Sicard. Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Recherche en création et plasticités contemporaines. Soutenu en 2019, p. 37. En ligne : [Le queer de nos laisses : expérience du contrat masochiste chez l'artiste queerisé-e - DUMAS - Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance \(cnrs.fr\)](https://theses.cnrs.fr/2020/01/02/2019-PAN-0006)

ciales, basées sur la binarité de genre et la domination patriarcale, au contraire ici le sexe tente d'être une voix/e politique, un engagement.

Pour conclure, « la théâtralité de la transgression », c'est-à-dire la mise en scène du refus des normes hétéro-patriarcales fait de la pornographie alternative un art qui conteste l'ordre établi. Nous pouvons alors utiliser la métaphore utilisée par Baz Kershaw qui parle d'une « protestation qui distille la force du radical de la performance dans le sang et les os des corps politiques¹²⁹ ». L'auteur précise également que « la protestation est une performance qui lutte avec succès, avec la résistance entropique des histoires façonnées par les politiques sociales dominantes ».

1.2.3. L'érotisme en pornographie alternative : un motif esthétique réinventé

Au regard de nos constats, interrogeons la place et l'usage de l'érotisme dans la pornographie alternative. Pour cela, comme de nombreuses études l'ont fait, nous partirons d'un questionnement sur la dichotomie érotique/pornographique. Est-il pertinent d'établir une scission stricte entre ces deux termes. Cette séparation a organisé les films selon deux catégories : le film porno et le film érotique ou le film *hardcore* et le film *soft-core*. Nous avons évoqué ce questionnement dans l'introduction du mémoire, il s'agit ici de l'approfondir en précisant notre position quant à cette controverse. Nous n'excluons pas les termes érotiques et érotisme sous prétexte que nous travaillons sur la pornographie. Ces termes gravitent autour de notre sujet et font partie de son champ lexical. Ils ne sont alors pas entièrement déliés des images pornographiques.

Nous serions tentée de dire que la pornographie féministe, alternative, est forcément du côté de l'érotisme. Elle serait plus noble en termes de contenu et plus douce que le porno *mainstream*. À ce titre, Richard Dyer parle de « piège¹³⁰ » pour désigner le basculement terminologique qui tendrait à associer féminisme et érotisme. À l'inverse, le terme « pornographie » serait employé pour « [sa] mauvaise réputation et [ses] connotations charnelles¹³¹ ». Ici il ne sera pas question de hiérarchie, ni entre porno

129 KERSHAW, Baz, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, Londres, Éditions Routledge, 1999, p. 90.

130 DYER, Richard, « Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif », *op. cit.*, p. 47.

131 *Ibid.*, p. 47.

mainstream et porno alternatif, ni entre érotisme et pornographie. La pornographie alternative, tout comme le porno *mainstream* reste un genre illégitime et ne cherche pas nécessairement à s'en défaire. Cette entreprise apparaît d'ailleurs impossible pour deux raisons. D'abord parce qu'il faudrait qu'elle abandonne ceux sur quoi elle se fonde : le corps, qui est subversif malgré lui. En ce sens la pornographie apparaît triviale dans un contexte où « les arbitres de la légitimité culturelle s'obstinent à dévaluer les qualités " corporelles " des œuvres au profit de leurs qualités " spirituelles ", ce qui contribue à réguler le porno [...] au bas de l'échelle¹³² ». Ensuite, parce que « si la pornographie n'est pas perçu comme porteur de complexité, c'est parce que son *public* n'est pas perçu comme porteur de complexité¹³³ ». L'intérêt de notre débat ici est, de la même manière que le fait Richard Dyer, de refuser l'emploi du terme érotique pour qualifier les créations de notre corpus, cela, puisque l'objectif de l'emploi de ce terme est d'adoucir l'analyse des images proposées par les artistes et dans une certaine mesure d'amoindrir leur travail. En ce sens, précisément parce que nous nous concentrons sur les pornographies alternatives et féministes, il s'agit d'un enjeu sémiologique et épistémologique majeur. Employer érotisme reviendrait à participer à l'association du féminin et du délicat. L'étude des perspectives transféménistes que nous avons réalisée montre que le porno alternatif n'est pas un projet d'adoucissement mais bien d'une lutte contre le système patriarcal par la réappropriation et création de nouveaux discours sur les sexualités.

Néanmoins, malgré notre volonté de ne pas opposer porno *mainstream* et porno alternatif, comme de ne pas opposer érotisme et pornographique, nous pouvons tout de même mettre en avant quelques distinctions entre ces deux éléments. Nous questionnons ces distinctions par la suite. Une des premières différences concerne la question esthétique. Le porno *mainstream* appartient au genre du *kistch*. Il est construit sur des stéréotypes et des codes que Richard Dyer énumère dans un article à propos du porno gay. Le récit se fonde sur ces codes et ils permettent de l'identifier comme appartenant au genre porno (*mainstream*). Richard Dyer indique que ces films sont majoritairement précisément séquencés et que « lorsqu'on prend la boucle [il donne l'exemple d'une cabine vidéo] en court de route, on comprend très bien à quel moment du scénario on

132 *Ibid.*, p. 47.

133 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *op. cit.*, p. 43.

est¹³⁴ », puis l'auteur détaille les différents éléments narratifs : « l'arrivée sur la scène de baise », « l'établissement d'un contact », « le déshabillage¹³⁵ », etc. Au regard de l'analyse de Richard Dyer, nous pouvons dire que la pornographie alternative refuse en partie ces stéréotypes. Les interprètes-personnages et les voix-personnages se connaissent souvent entre eux si bien que les spectateurices n'assistent pas à la rencontre (« l'arrivée sur la scène de baise ») mais que le contexte est déjà clairement établi. Ainsi les entrées en contact sont multiples et différentes selon chaque film/audios. Enfin, le déshabillage est souvent exclu des scénarios.

Cependant, le porno alternatif utilise parfois les stéréotypes inhérent au porno *mainstream*. Notons alors le recours au fantasme du voyeurisme dans le film *The Eye* de F.C, ou dans *La Fessée, porncast Voxxx* : un vocabulaire explicite et un recours certain à l'impératif (par exemple : « écarte tes cuisses, offre moi ta petite chatte » ; « t'es à moi, c'est moi qui décide » ; ou encore cette phrase qui évoque la pénétration : « je voudrais y enfoncer ma langue »). Ces éléments nous font dire que la narratrice semble davantage avoir une position masculine. En ce sens, la pornographie alternative aurait recours, non pas à la suggestion mais à la métaphore. Ici la distinction réside dans le fait que la suggestion pose les indices d'une action sexuelle à venir. Dans les scénarios stéréotypés, la suggestion prend la forme de codes, tous les éléments scénaristiques en ouverture du film vont amener les protagonistes à l'acte sexuel. De sorte que chaque geste prend un caractère suggestif. Richard Dyer parle de « l'arrivée sur la scène de baise » ce qui montre bien que le lieu n'a aucune autre vocation que d'être le théâtre d'un rapport sexuel. Chaque élément mis en place se déguise d'une certaine innocence et annonce par là, c'est le paradoxe, la « baise » à venir.

La métaphore est une autre façon de raconter et de mettre en scène la sexualité. La métaphore ne cache pas la sexualité mais décline le récit de celle-ci. Ainsi, la « baise » n'est pas l'élément central attendu que tout annonce. À la place, tout élément montré peut être sexualité en soi, peut faire parti de l'acte sexuel. Cet usage de la métaphore est une des caractéristiques esthétiques de la pornographie alternative. Cependant, cela n'a pas comme nous pourrions le supposer, vocation à cacher la sexualité, mais

134 DYER, Richard, « Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif », *op. cit.*, p. 51.

135 *Ibid.*, p. 51.

bien à la dévoiler puisque ce dévoilement est un élément scénaristique sur lequel se fonde le potentiel excitant du film.

Au regard de ce mécanisme, l'idée d'un érotisme davantage *soft* se voit contrée. Le porno alternatif se détache effectivement des scénarios stéréotypés du porno *mainstream* mais davantage pour s'opposer à leur caractère sexiste que pour refuser l'exposition explicite de la sexualité. Comme l'indique Patrick Baudry « l'image X [...] n'exclut pas le détail non-pornographique à partir duquel cette image se regarde¹³⁶ ». Ainsi, qu'il s'agisse de porno *mainstream* ou alternatif c'est bien le caractère sexuel de l'image qui intéresse d'abord les spectateurices et c'est bien ce sur quoi repose les scénarios *mainstream* et alternatifs.

Nous avons relevé précédemment comme élément caractéristique de la pornographie *mainstream* la suggestion de l'acte sexuel à venir en ouverture de film. Pourtant, c'est l'érotisme qui a été défini par « l'occultation¹³⁷ ». Ainsi, se rejouent les définitions « érotisme » et « pornographie » au sein de la pornographie alternative car celle-ci serait une rencontre entre érotique et pornographique, entre l'érotique qui suggère et le pornographique qui rend explicite.

Approfondissons notre idée ; avec le porno alternatif nous ne serions ni dans une forme douce ni dans une forme dure (pour reprendre les distinctions établies par une partie de la littérature scientifique et par le sens commun) des représentations de la sexualité, mais dans une recherche d'équilibre. Nous pouvons supposer, au regard des définitions que l'on trouve dans la littérature scientifique à ce sujet, que l'œuvre érotique est du côté de l'amour (eros), qu'elle travaille sur le désir, sur l'ambiance, la suggestion, la métaphore. À l'inverse le porno serait l'action, l'explicite, l'éprouvé, la performance, le dionysiaque. Michela Marzano, critique à l'égard de la pornographie, distingue cette dernière de l'érotisme. L'érotisme « [serait] un récit – en images ou en mots – du désir qui pousse un être à la rencontre de l'autre, [à l'inverse] la pornographie [...] ne vise[rait] jamais à raconter une histoire et représente[rait] des individus qui ne se recon-

136 BAUDRY, Patrick, BOYER, Martine, FROGIER, Larys, *Sous-Titrée X : la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 21.

137 « l'ensemble des films érotiques restent attachés à l'occultation des parties génitales. » *Ibid.*, Martine Boyer, p. 28.

naissent pas comme sujets de leurs désirs¹³⁸ ». Plutôt que de prendre partie face à cette importante ritournelle, nous pouvons dépasser ce dualisme en indiquant que ce qui relève de l'érotique et du pornographique se complète dans la pornographie alternative et se réconcilie. Cette conjugaison induirait une transformation du récit érotique. Cette transformation serait à l'origine des pornographies contemporaines. Nous examinerons cette idée dans la partie 2 du mémoire. Finalement l'érotisme apparaît comme une condition de possibilité du porno ; « la pornographie ne s'oppose pas à l'érotisme [...], elle en annule le prétendu secret, le tour intellectuel, le détour transcendantal¹³⁹ ».

Dès lors, la pornographie alternative se distingue de la pornographie *mainstream* par sa narration. L'idée mise en avant par Patrick Baudry que « la logique d'organisation est le sexe plutôt que la sexualité¹⁴⁰ [dans les films de porno *mainstream*] » ne fonctionne pas en ce qui concerne la pornographie alternative. Précisément, c'est bien de la sexualité qu'elle vient nous parler en la présentant comme un spectre¹⁴¹. C'est-à-dire en mettant davantage en avant des sexualités plutôt qu'une sexualité unique. Bien entendu la pornographie alternative montre le sexe, aussi bien l'organe que l'acte sexuel, mais elle commente les images qu'elle fabrique (par les textes qui accompagnent les vidéos, notamment dans les catégories « concept » (site internet *Vxxx*) ou « about » (site internet F.C)).

Pour conclure, l'érotisme joue un rôle au sein de la pornographie. Il est un élément de mise en scène central. Cependant, il ne vient pas qualifier le film mais bien organiser ses images. Effectivement, le terme n'apparaît pas à la diffusion mais dans le processus de création. L'image érotique a pour objectif de séduire elle n'est plus simplement à contempler. Ainsi, en s'auto-déterminant comme lascif le porno alternatif fait de l'érotisme un outil rhétorique.

Nous avons montré dans ce sous-chapitre que l'association de l'intention militante et du travail esthétique participe fait du porno alternatif un genre polémique. Au

138 MARZANO, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p. 27.

139 BAUDRY, Patrick, BOYER, Martine, FROGIER, Larys, *Sous-Titrée X : la pornographie entre image et propos*, op. cit., p. 17, 18.

140 *Ibid.*, p. 18.

141 Le spectre de Kinsey est une référence en la matière. Cette idée a largement été investie et renouvelée par les mouvements transféministes.

regard de notre analyse, nous pouvons dire qu'il existe une tension qui fait osciller le porno alternatif entre la volonté de provoquer et celle de rendre digne.

1.3. Pornographie alternative, une métapornographie : du discours à l'action

Dans ce chapitre, nous considérons les actions militantes dans la pornographie alternative. Pour se faire, nous examinerons dans un premier sous-chapitre comment la pornographie alternative fait usage de l'érotisme. Ce zoom sur les motifs érotiques¹⁴² a pour objectif de mettre en avant la charge politique et activiste des esthétiques érotiques/pornographiques. À partir des résultats de cette analyse, nous montrerons en deuxième sous-chapitre en quoi ces contenus alternatifs constituent des espaces sécurisants pour les spectateurices. Enfin, nous nous intéresserons dans un troisième sous-chapitre à l'aspect expérimental des productions de notre corpus. Nous chercherons à montrer que la pornographie alternative se définit également par une recherche autour de la construction du récit des sexualités. Cette dernière partie à nouveau théorique nous permettra alors d'amorcer la du mémoire qui se concentrera sur l'analyse détaillée de notre corpus.

1.3.1. Action érotico-militante, le ressort politique de l'érotisme dans la pornographie alternative

Nous observerons précisément dans ce sous-chapitre dans quelle mesure la pornographie alternative participe à transformer le discours de la morale sur certaines pratiques sexuelles¹⁴³, orientations sexuelles¹⁴⁴, identités de genre¹⁴⁵ jugées marginales voire pathologiques notamment par la médecine et la psychiatrie. Autrement dit, nous prendrons en considération ce que la pornographie alternative dit de ces pratiques jugées marginales et « déviantes¹⁴⁶ ». Nous verrons qu'elle se saisit de l'érotisme pour en faire

142 Que nous avons énumérés plus tôt, de manière hypothétique, l'ambiance, le désir, l'amour, la suggestion, la métaphore.

143 Les pratiques jugées marginales jusqu'à très récemment étaient principalement celles s'éloignant du coït, c'est-à-dire autre que la pénétration d'un vagin avec un pénis.

144 Nous faisons ici référence à l'homosexualité et à la bisexualité.

145 Nous faisons ici référence aux personnes intersexes. Également aux personnes trans et plus globalement à toutes les personnes dont l'expression de genre et le genre ressenti et/ou vécu n'est pas en adéquation avec celui assigné à la naissance.

146 Terme présent dans le DSM.

un moyen d'action militant dans une perspective de dé-médicalisation et de dé-pathologisation de certaines pratiques, certains corps, certaines identités de genre et orientations sexuelles.

D'abord, il s'agit de rappeler brièvement le contexte historique et social. Étudier les pratiques pornographiques contemporaines implique d'examiner le terreau duquel émerge ce courant artistique et culturel. Ainsi, nous ne pouvons ignorer le début de la pandémie du sida¹⁴⁷ dans les années 1980 et son impact sur l'imaginaire de la sexualité. Les informations relayées à l'époque autour de cette maladie ont favorisé la stigmatisation des personnes gays et des milieux LGBTQIA+. Effectivement, les médecins ont d'abord parlé de « cancer gay » avant de comprendre qu'il s'agissait d'un virus. Les médias ont largement relayé cette première information. L'emploi de cette expression « cancer gay » va avoir pour conséquence d'amalgamer orientation sexuelle et maladie. Nous savons aujourd'hui que cette hypothèse est fautive. Le VIH¹⁴⁸ ou le mode de transmission du VIH n'a pas de lien avec l'orientation sexuelle (ou romantique) d'une personne. Néanmoins, lorsque le 4 juillet 1981 la revue *Morbidity and Mortality Weekly Report* titre « Cancer rare chez 41 homosexuels »¹⁴⁹ cela renforce la stigmatisation de la communauté gay ainsi que sa condamnation morale, qui était déjà présente. Comme le souligne Paula Treicher dans son article, « il n'y a [...] pas de dichotomie mais bien un continuum entre récits populaires et discours biomédicaux¹⁵⁰ ». Ainsi le sida est jugé comme un « problème de " style de vie " »¹⁵¹.

À la lecture des différents *DSM*¹⁵², nous constatons que certaines pratiques, orientations sexuelles et identités de genre, y figurent et sont désignées comme déviantes. Il existe à ce jour 5 versions du *DSM*. Dans la première et la deuxième version, parues respectivement en 1952 et 1968, l'homosexualité apparaît comme une « dé-

147 Syndrome d'immunodéficience acquise.

148 Virus de l'immunodéficience humaine.

149 FAVEREAU, Eric, « Juin 1981, l'étrange maladie des gays », *Libération*, Paris, 8 juin 2006.

150 TREICHER, Paula, « Le sida, l'homophobie et le discours biomédical : une épidémie de signification », *Genre, sexualité & société*, N°9, printemps 2013, absence de pagination, paragraphe 5. En ligne: <https://doi.org/10.4000/gss.2850>.

151 *Ibid.*

152 *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, trad. fr., *Le manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. Ouvrage de référence publié par l'Association américaine de psychiatrie, répertoriant les troubles mentaux et psychiques.

viance sexuelle »¹⁵³. C'est en 1981, à la parution du *DSM III* que l'homosexualité est supprimée de l'ouvrage. Elle n'est alors plus jugée par l'Association Américaine de Psychiatrie comme une pathologie; ce qui invite les praticien·e·s, à l'international, à ne plus considérer comme malades et nécessitant un accompagnement thérapeutique les personnes homosexuelles et bisexuelles. Néanmoins les « troubles de l'identité de genre », la « transsexualité », « les troubles atypiques de l'identité de genre¹⁵⁴ », référencés dans la catégorie « troubles psychosexuels » sont encore présents dans cette version du *DSM*. Dans le *DSM V*, dernière version en date, qui reste celle de référence en 2021, le terme de « trouble de l'identité sexuelle » n'est plus présent mais nous trouvons « dysphorie de genre ». Précisons également que le *DSM II* condamne les pratiques sexuelles « s'éloignant du coït ». Ces discours transforment l'expérience individuelle et le vécu en les projetant dans un cadre strictement médical qui est pathologisant.¹⁵⁵

Pour comprendre le rôle de la pornographie alternative par rapport à ces catégorisations, il faut prendre la mesure de l'influence considérable du *DSM* sur la médecine moderne occidentale. Dès lors, la pratique des soignant·e·s est influencée par une lecture pathologisante de ces pratiques et identités qu'impose l'Association Américaine de Psychiatrie¹⁵⁶. Nous observons ici la construction d'une histoire des sexualités au travers du prisme médical. À cette interprétation psychologique de la déviance, que nous mettons précisément en cause ici, Erving Goffman y oppose une lecture sociologique. En effet, il indique que « les normes d'identité engendrent la déviation autant que la conformité¹⁵⁷ » et que « partant de la notion très générale d'un groupe d'individus qui partagent certaines valeurs et se conforment à un ensemble de normes sociales relatives à la conduite et aux attributs personnels, on peut désigner tout membre qui n'adhère pas comme étant un " dévieur ", et sa particularité comme une déviation¹⁵⁸ ».

153 *Ibid.*, dans sa version I et II, p. 10.

154 *Ibid.*, dans sa version V, p. 261.

155 Ni le participe passé « pathologisant » ni le verbe « pathologiser » n'existent officiellement en français, ce sont probablement des dérivés du verbe anglais « *to pathologyze* ». Ils sont pourtant employés et utilisés. Dans notre cas, « pathologisant » signifie : qui attribut à un comportement, une pratique ou une identité un caractère pathologique.

156 Il s'agit néanmoins de préciser que d'un point de vue législatif l'homophilie et la transphobie sont condamnables.

157 GOFFMAN, Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, (1ère édition Printice-Hall, 1963), trad. fr. Alain Kihm, Paris, Éditions de minuit, 1975, p. 152.

158 *Ibid.*, p. 163.

Dans le Tome I *La Volonté de Savoir* de l'ouvrage *Histoire de la Sexualité*, Michel Foucault propose une explication à la médicalisation de la sexualité. Au travers d'une analyse diachronique de l'histoire de la sexualité en France, et ce à partir de l'époque Victorienne, il met en relief l'enjeu d'organiser des discours autour de la sexualité. Il met également en lumière le passage d'une période répressive à une période incitative. Néanmoins il souligne le fait que la sexualité, même si nous passons de l'interdit à l'encouragement, reste un élément à masquer. Ainsi le discours médical, qu'il associe à la volonté de savoir, qu'il appelle précisément la *scientia sexualis*, a en partie pour objectif de masquer les pratiques sexuelles non pénétratives¹⁵⁹ en déposant sur elles un discours s'intéressant aux dysfonctionnements, particularités et spécificités regardées comme déviantes et pathologiques. Ce que Michel Foucault met en lumière c'est la création des imaginaires de la sexualité ainsi que leurs mouvements et transformations au fil des siècles. En ce sens, la médicalisation et pathologisation de certaines sexualités et identités de genre n'est pas une mesure de soin mais une mesure de contrôle social.

Michel Foucault parle de « [l'exercice d'] un pouvoir¹⁶⁰ » sur la sexualité. Les stratégies du pouvoir, Michel Foucault les nomme « dispositifs¹⁶¹ ». Il indique que plutôt que de « censurer [...] le sexe ? On a [...] mis en place un appareillage à produire sur le sexe des discours, toujours davantage de discours, susceptibles de fonctionner et de prendre effet dans son économie même¹⁶² ». Selon Foucault, la médecine, en tant qu'institution, produit un discours sur le sexe. L'auteur indique ceci :

On pourrait citer bien d'autres foyers qui, à partir du XVIII^{ème} siècle ou du XIX^{ème} siècle, sont entrés en activité pour susciter les discours sur le sexe. La médecine d'abord, par l'intermédiaire des « maladies de nerfs » ; la psychiatrie ensuite, quand elle se met à chercher du côté de l'« excès », puis de l'onanisme, puis de l'insatisfaction, puis des « fraudes à la procréation » l'étiologie des maladies mentales mais surtout quand elle s'annexe comme dans son domaine propre l'ensemble des perversions sexuelles.

159 Pénétratives : pénis/vagin. Encore une fois, qui n'ont pas pour but la reproduction.

160 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 21.

161 *Ibid.*, p. 33.

162 *Ibid.*, p. 33.

En réponse à ces mécanismes, Isabelle Alfonsi met en lumière l'enjeu de représentation des « sexualités " déviantes " et " dangereuses " ¹⁶³ ». Elle souligne les actions du collectif Akimbo, et notamment « [l'opposition faite] à l'idée de définir ce qui serait un comportement sexuel bon ou mauvais ¹⁶⁴ ». De la même manière, le *alt porn* et la pornographie alternative donne à voir ces sexualités marginalisées et proposent un récit de cette dernière qui s'oppose au récit de la maladie.

Le travail de mise en scène et de scénarisation de l'acte sexuel s'apparente à une mise en contexte. Par cela, nous voulons dire que le passage de la sexualité vécue à la sexualité fictive, pour les professionnels de la pornographie alternative, requiert un geste artistique qui est aussi militant. Une des caractéristiques de la pornographie alternative contemporaine serait de rendre à des éléments jugés marginaux leur potentiel érotique et ainsi de participer à les normaliser. Cela passe par exemple par la mise en scène de l'homosexualité ou de corps jugés non beaux, peu représentés ou fétichisés dans la pornographie *mainstream* (cf. 3. ?; *Pour une pornographie inclusive?* pour une analyse détaillée).

Effectivement, la pornographie, qu'elle soit *mainstream* ou alternative est un espace de sexualisation des corps. Cette sexualisation est fictive puisque mise en scène. Cependant, les scénarios contemporains se concentrent sur des enjeux de représentations. Le film est un témoignage qui permet d'asseoir une légitimité en normalisant et déstigmatisant certaines pratiques, que nous avons d'ores et déjà mentionnées. Ainsi, la transidentité est montrée comme une réalité identitaire érotique ¹⁶⁵ et non plus pathologique. Par exemple dans le film *Proximity IV* de F.C, la transidentité n'est pas le sujet central ni la catégorisation du film, néanmoins nous pouvons constater qu'il s'agit de corps trans. Cependant, le regard n'est pas orienté sur cette spécificité mais bien sur la relation sexuelle entre les deux partenaires. D'autre part chez *Voxxx* la phrase d'accroche pour définir la démarche est celle-ci: « invitations au plaisir pour clitos audio-

163 ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation*, op. cit., p. 125.

164 *Ibid.*, p. 125.

165 L'idée de plaisir nous permet de faire la différence entre érotisation et fétichisation. D'abord de manière très concrète, nous constatons que pour les collectifs de notre corpus, chez F.C ou bien chez *Voxxx*, ces éléments ne font pas l'objet de catégories à part entière, comme nous pouvons le trouver sur les sites de pornographie traditionnelle (exemples : « transsexuels », « toys », « sodomie »).

philes », chez Voxxx « Invitations au plaisir pour phallus audiophiles ». Ces deux formulations font références aux organes génitaux, précisément au clitoris et au pénis, on suppose, avec le terme (qui reste ambiguë au regard du symbole qu'il peut incarner). Nous pouvons alors supposer que ces formulations ont pour objectif de ne pas organiser la pornographie selon les catégories de genre binaires mais davantage selon ce qui pourrait stimuler tel ou tel organe.

Il s'agit ici d'apporter des nuances. Le discours de Voxxx est trouble. D'une part ne pas se référer aux genres « homme » et « femme » apparaît comme un moyen de les dépasser. D'une autre part, les pronoms et la construction des corps au travers des récits (par exemple l'association d'une voix plus aiguë catégorisée comme féminine à une vulve/vagin) pourrait nous faire dire que ces formulations désignant les organes génitaux ont pour effet inverse d'à nouveaux amalgamer sexe et genre, organe génital et genre. Même si nous avons apporté quelques nuances à notre propos, au regard du travail de Olympe de G. et Lélé O (Voxxx) nous pouvons dire que la pornographie alternative requalifie le statut des corps, des identités et des pratiques sexuelles qu'elle donne à voir et à entendre. Elle met en scène une forme de réappropriation des corps et des sexualités *queer*, et transféministes.

Le militantisme féministe affirme que les corps sont politiques puisque régis par un système hétéro-patriarcal, comme nous l'avons montré au travers de l'étude des travaux de Paul B. Preciado. Dès lors, comme le rappellent Line Chamberland et Julie ThéroUX-Séguin : « Butler définit le genre comme une norme productive de construction sociale, puisqu'il assure une continuité coercitive sur la construction identitaire ...(Butler, 2006; 2005)¹⁶⁶ ». Conceptuellement la pornographie alternative contemporaine s'appuie sur cette base militante féministe. Néanmoins en pratique elle adopte un mouvement quasiment inverse : elle ne s'annule pas au profit d'une dé-sexualisation et dé-fétichisation de certains corps, identités et pratiques. Au contraire, elle adopte une posture de résistance en permettant aux corps d'être des corps de plaisir face aux représentations et standardisation de la sexualité selon une logique hétéro patriarcale. La substance poli-

166 CHAMBERLAND, Line, THÉROUX-SÉGUIN, Julie, « Sexualité lesbienne et catégories de genre L'hétéronormativité en milieu de travail », *Genre, sexualité et société*, printemps 2009. En ligne : <https://doi.org/10.4000/gss.772>.

tique de la pornographie alternative contemporaine réside alors dans son caractère érotique :

Dans la scène érotique, [la] transgression est d'autant plus marquée qu'il s'agit de donner à voir ce que la société impose de garder caché : la sexualité. Le choc traumatique d'une réalité qui soudain fait image mais n'est encore portée par aucun discours conduit à l'écroulement de la structure initiale, sur les ruines de laquelle une autre armature va pouvoir s'agencer. Il y a un enjeu politique fort dans cette transgression, comme en témoignent les nombreux articles de ce recueil qui ont choisi de mettre en évidence la dimension politique de la scène érotique¹⁶⁷.

Cette citation résume bien notre propos. C'est parce qu'elle est, comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre précédent, tiraillée entre discours institutionnel et symbole voire synonyme d'intimité, que l'érotique peut exister contre la norme et contre la morale. Choisir de mettre en scène la sexualité selon un scénario qui s'éloigne d'abord des discours médicaux surtout des logiques hétéro-patriarcale, c'est d'emblée choisir une position de résistance. Précisément, dans la continuité de l'érotisme, la pornographie « révèle, en extrémisant et en pacifiant le sexe, l'incongruité d'une situation corporelle et l'appétit de faire du corps autre chose que le corps¹⁶⁸ ». C'est bien de ça dont il est question ici, « faire du corps autre chose que le corps », sous-entendu que les corps pré-façonnés par les discours médicaux. En empruntant cette démarche, on peut imaginer que cette pornographie constitue un espace plus inclusif, qui représente davantage de sexualités et prend en considération celles des spectateurices. Nous étudierons cette hypothèse dans le sous-chapitre suivant.

1.3.2. Inventer des *safe space*

Le terme *safe space* est un emprunt aux milieux militants (particulièrement transféministe). *Safe space* se traduit littéralement en français par « espace sécurisé » mais nous proposons également « espace sécurisant ». C'est un espace, sous-entendu de parole et de regroupement, qui s'organise en non-mixité choisie. Dans les communautés *queer* féministes la non-mixité choisie peut correspondre à des espaces en non-mixité sans hommes cisgenres. Également à des espaces en non-mixité sans personnes cisgenre

167 PERRIGAULT, Laurence, NICOL, Françoise, *La scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 12.

168 BAUDRY, Patrick, BOYER, Martine, FROGIER, Larys, *Sous-Titrée X : la pornographie entre image et propos*, op. cit., p. 17.

ou encore à des espaces en non-mixité réservées aux personnes racisées¹⁶⁹, c'est-à-dire sans personnes blanches. L'intérêt est de permettre aux personnes ayant des expériences de marginalisation similaires et étant potentiellement victimes des mêmes oppressions de se rassembler et de prendre la parole dans un contexte préservé des identités dominantes. Cela implique de considérer ces oppressions comme systémiques. C'est le cas du transfémisme qui condamne le système hétéro-patriarcal et capitaliste.

Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre de ce mémoire, la pornographie alternative est pensée par et pour les personnes sexisées et marginalisées (sexualités *queer*, transidentité, non-binarité, intersexualité, femmes cisgenres, etc..). Nous nous demanderons ici dans quelle mesure le porno alternatif peut inspirer un sentiment de sécurité pour les spectateurices ? Nous montrerons également qu'il peut inspirer un sentiment de sécurité pour les acteurices.

D'abord, ce que nous avons défini comme une forme d'éthique de la pornographie alternative donne une garantie. Effectivement, pour les spectateurices, elle garantit que le film visionné est une fiction avec des acteurices exerçant un travail dans des conditions non abusives. Les réalisatrices lors d'*interviews* ou par le moyen de leur sites internet rendent partiellement visible le travail de production. Nous trouvons par exemple des informations sur le site internet de F.C concernant la rémunération des *performers* :

La rémunération des interprètes est une priorité pour nous. Les artistes pornographiques sont ceux qui prennent le plus de risques dans une société qui stigmatise injustement le fait d'avoir des relations sexuelles à l'écran. Nous avons toujours payé un taux fixe à tous les ar-

169 « Personne qui appartient, de manière réelle ou supposée, à un des groupes ayant subi un processus de racisation. La racisation est un processus politique, social et mental d'altérisation. Notons que, les « races » et les groupes dits " raciaux " ou " ethnique " sont souvent un mélange des genres : on les invoquera ou les supposera en parlant par exemple de musulman-e ou de Juif, juive (religion), de Noir-e (couleur de peau), d'Arabe (langue) ou d'Asiatique (continent). Ainsi, le terme " racisé " met en évidence le caractère socialement construit des différences et leur essentialisation. Il met l'accent sur le fait que la race n'est ni objective, ni biologique mais qu'elle est une idée construite qui sert à représenter, catégoriser et exclure l' « Autre ». Le terme " racisé " permet de " rompre avec ce refus de prendre publiquement au sérieux l'impact social du concept de race, refus qui n'obéit ni à un manque ou à une cécité, mais permet justement de reconduire les discriminations et hiérarchies raciales " [extrait de l'article « Ce que le mot " racisé " exprime et ce qu'il masque » de Rafik Chekakat] ». Définition de la Ligue des droits et des libertés, [Mots choisis pour réfléchir au racisme et à l'anti-racisme - Ligue des droits et libertés](#), consulté le 7 septembre 2021.

tistes, quels que soient leur genre, leurs caractéristiques physiques, leur "notoriété", leur expérience ou les actes qu'ils pratiquent. Le tarif pour une scène complète est actuellement de 1100 \$ par tournage. Ce tarif a augmenté au fur et à mesure que le projet s'est développé. Certains des tout premiers films en 2014 ont été tournés pour le commerce de contenu (où toutes les parties partagent les droits de vendre le contenu) et depuis lors, nous avons payé entre 200 \$ et 1100 \$) au fil des ans à mesure que nous avons grandi. Depuis mi-2017, le taux est resté constant, 1100 \$, c'est le plafond de notre fonds Patreon. Lorsque nous avons perdu notre fonds et été supprimés du site Patreon, le maintien de ce tarif pour les interprètes était une priorité absolue.¹⁷⁰

Cette transparence nous donne des indices qui nous permettent de dire que la réalisation des films porno alternatif est sécurisée car elle protège les personnes qu'elle fait travailler. C'est ce que nous avons déjà évoqué dans le premier chapitre de ce mémoire.

Ensuite, cette pornographie serait un espace sécurisant pour les spectateurices. Prenons l'exemple de la présentation internet du podcast *Vøxxx* : « *Vøxxx* est un podcast qui vous invite à des séances de masturbation guidée », « *Vøxxx* veut te donner envie de te toucher, de t'explorer, de t'aimer, et de te faire beaucoup de bien ». Ici le plaisir sexuel et la masturbation sont envisagés comme des expérimentations et sont valorisés. Notons également que l'utilisation du pronom « tu » installe une certaine familiarité. L_spectateurice n'est plus un·e spectateurice parmi d'autre mais c'est lui ou elle qui est précisément désigné·e et interpellé·e. Un deuxième exemple, que nous pouvons trouver en texte de présentation sur internet : « *Four Chambers* est un projet, une idée et une collaboration en cours dont l'objectif est d'explorer le potentiel esthétique et conceptuel de la pornographie en tant que support créatif d'idées¹⁷¹ ». Ici le discours sur la sexualité est positif. L'intellectualisation et la conceptualisation de la pornographie tend à faire du porno un genre plus noble et par conséquent l'expérience de visionnage apparaît moins honteuse. Nous pouvons nous interroger sur cette démarche de hiérarchisation des pornographies. Nous le ferons en dernière partie du mémoire. Néanmoins il s'agit de dire ici que le projet de ces deux collectifs semble être celui-ci d'une légitimation de la sexualité et de la pornographie par la pratique pornographique elle-même.

170 Extrait du texte de présentation du site internet F.C : [TRANSPARENCY | blog | Four Chambers | a four chambered heart](#).

171 Version originale : « *Four Chambers* is a project, an idea and an ongoing collaboration with the intention to explore the aesthetic and conceptual potential of pornography as a creative medium for ideas. »

Au regard de cela, la pornographie alternative contemporaine est un territoire métaphorique au sein duquel la sexualité cherche à se défaire des normes hétéro-patriarcales¹⁷². Elle pourrait ainsi correspondre à une forme de pornotopie. Effectivement, « l'ensemble des pornotopies ouvrent une brèche [...], provoque des altérations des codes normatifs du genre et de la sexualité, des techniques du corps et des pratiques de production du plaisir¹⁷³ ». Dès lors, en s'opposant aux codes patriarcaux, notamment par le refus du *slut shaming*¹⁷⁴ en tant que ressort narratif, la pornographie alternative devient un espace propice pour une pratique de la (sa) sexualité qui ne sera ni cachée ni vécue dans la honte. Nous supposons alors que cet espace est sécurisant pour les spectatrices.

Ainsi, c'est depuis sa position militante que la pornographie alternative va se constituer comme un *safe space*, c'est-à-dire depuis ses refus, comme nous avons vu dans le paragraphe précédent mais aussi depuis les représentations qu'elle met en avant. C'est une certaine forme de liberté à explorer et à essayer qu'elle promeut au travers de

172 « Les masculinités de domination prospèrent dans le patriarcat : le monde se recrée entre hommes. Les femmes sont vouées spécialités procréatrices, maternelles et nourricières[...] [...] Le rabaissement des femmes, au moyen de l'assignation domestique et sous les dehors de l'aura magique, permet aux chefs de famille de les aborder comme des être inessentiels ; d'où la prétention des hommes à se représenter l'humanité tout entière. Le masculin s'arroge l'autorité morale, la norme abstraite et l'évidence de soi, abondant aux femmes le registre des utilités corporelles. La puissance symbolique du masculin justifie la domination sociale des hommes. À travers une histoire, une pensée, des cultures, des rites, des mots et des institutions, le patriarcat distribue les préséances [...] [...] Les masculinités de domination se croient représenter la quintessence du masculin, voire le masculin tout court, comme si celui-ci n'existait qu'à travers sa volonté de puissance- sa crête virile. Exerçant sa tutelle sur l'ordre du genre, le patriarcat se définit comme *un système où le masculin incarne à la fois le supérieur et l'universel, au profit d'une majorité d'hommes et d'une minorité de femmes*. Il es le sexisme institutionnalisée sous la forme du prestige et de la transcendance... ». JABLONKA, Ivan, *Des hommes justes, du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 97- 98.

173 PRECIADO, Beatriz (aujourd'hui Paul B. Preciado), *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, op. cit., p. 120.

174 À partir des travaux de Armstrong, E.A.; Hamilton, L.T.; Armstrong, E.M.; Seeley, J.L ainsi que Daniels, E.; Zurbruggen, E ; Margot Goblet et Fabienne Glowcaz définissent le *slut shaming* comme : « Le slut shaming correspond à la stigmatisation d'un individu en raison de son apparence, de sa disponibilité sexuelle et de son comportement sexuel réel ou perçu, et vise principalement les femmes et les filles. Cette stigmatisation se traduit par des sanctions sociales et relationnelles, telles que des rumeurs, l'ostracisme ou des insultes, comme " salope" et "pédé" [citation source en version originale]. Le slut-shaming est présent sur les réseaux sociaux, il s'exerce également via des messages instantanées ou des SMS, Internet et les nouvelles technologies ont permis d'étendre massivement la portée de ce phénomène [citation source en version originale]. » (trad. fr. libre). GOBLET, Margot ; GLOWCAZ, Fabienne, « Slut Shaming in Adolescence: A Violence against Girls and Its Impact on Their Health », trad. fr. libre « Slut Shaming durant l'adolescence : la violence contre les femmes et son impact sur leurs santé », *International Journal of Environmental Research and Public Health*, juin 2021, 18. En ligne : [IJERPH | Free Full-Text | Slut Shaming in Adolescence: A Violence against Girls and Its Impact on Their Health | HTML \(mdpi.com\)](https://www.mdpi.com/1624-5915/18/6/1000).

représentations hétéroclites des sexualités et pratiques, sans hiérarchisation. Le porno alternatif, se construisant comme un *safe space*, devient une pratique assumable pour les spectateurices, voire même valorisable. Ce qui apparaît alors, c'est la prétention de la pornographie alternative à accompagner les sexualités individuellement. Elle n'est plus seulement un film, un audio ou un support masturbatoire mais elle devient un outil permettant aux individus de penser ou repenser leur propre rapport à la sexualité.

1.3.3. Le porno alternatif : un genre qui se pense

Nous nous intéresserons dans ce sous-chapitre au caractère expérimental de la pornographie alternative contemporaine. Ici le terme expérimental renvoie à l'idée de tentative et évoque le *work in progress*. Nous n'ignorons pas dans ce sous-chapitre le sens que prend le mot expérimental lorsqu'il s'agit de cinéma et plus globalement de créations artistiques. Nous tâcherons alors de recenser les liens et filiations entre porno alternatif et cinéma expérimental, également appelé cinéma radical ou d'avant-garde. Ce sous-chapitre fait alors écho au sous-chapitre 1.2.2. *Créations subversives : comment la pornographie met en scène la transgression ?* et témoigne de notre tentative de définir le porno alternatif comme une forme d'art subversif. C'est parce que les éléments de notre corpus font rupture avec la pornographie *mainstream* dans leur façon de mettre en récit la sexualité mais qu'elles visent en partie les mêmes publics que celles-ci que nous pouvons dire qu'elle s'essaye et expérimente des prises de positions. En ce sens, le caractère expérimental de la pornographie alternative la fait se distinguer du porno *mainstream*. Nous nous demanderons alors dans ce sous-chapitre sur quoi repose cette autonomisation ?

C'est d'abord le caractère inédit des audios *Voxxx* et des films de F.C qui nous permet d'affirmer que la démarche est expérimentale. En effet, le format des audios porno est relativement nouveau¹⁷⁵. Dans une perspective diachronique d'abord les formes de pornographies audiovisuelles sont relativement nouvelles puisque permises par les nouvelles technologies (incluant le début du cinéma et la radio) et internet. En ce qui concerne F.C le format film n'est pas nouveau en effet. Cependant, le collectif choisit de

175 Les audios porno sont déjà présent depuis plusieurs années mais étaient essentiellement amateurs. *Voxxx* apparait comme la première forme professionnalisée de pornographie audio en France.

mettre en scène la sexualité à partir d'une réflexion esthétique. L'image semble prioriser à l'action. Il ne s'agit pas tout-à-fait d'une pratique inédite, on retrouve cela chez des cinéastes comme Catherine Breillat ou encore chez la plasticienne Carolee Schneemann (que le collectif revendique comme une de leurs influences), également en littérature (chez Sade par exemple), néanmoins F.C rend cela disponible sur internet au travers de courts et moyens formats¹⁷⁶. Ainsi, ce sont précisément les formats choisis et l'exploration de l'audio et de l'image qui peut nous faire dire que les productions de notre corpus se rapprochent d'un art expérimental.

En ce sens, il s'agit de souligner qu'ils sont également proches des techniques de création appelées *DIY*¹⁷⁷. Par exemple, par le travail de bruitage chez *Voxxx*, également dans les techniques de création et de la réalisation chez F.C comme en témoignent les premiers films du collectif : *Antares*, *Oral fixation*, *Crucible*, pour citer les trois premiers présents sur internet. Ces films sont à petit budget. Dans *Crucible* nous sommes en extérieur, dans une friche. Pour *Antares* et *Oral Fixation* nous pouvons reconnaître le même décor, éclairé de manière différente pour chacun des deux films, créant des atmosphères différentes. Il s'agit probablement d'un appartement, ce n'est pas un studio de tournage¹⁷⁸. Nous pouvons constater des changements iconographiques et des précisions esthétiques au sein des films, suivant un ordre de parution chronologique. Ainsi entre *Antares*, le premier film et *Birth of Venus* le dernier publié à ce jour¹⁷⁹ nous pouvons remarquer que la qualité des images a augmenté, en termes précis de grain, d'équilibre des couleurs ainsi que des lumières. Les effets utilisés et les techniques de montage apparaissent également plus assurés. Il y a également davantage de plans dans *Birth of Venus* que dans *Antares* ce qui indique également qu'un travail plus dense et plus complexe de réalisation et de montage a été mené. Ainsi le caractère *DIY* des films de F.C ne semble pas relever d'un parti pris esthétique mais cela témoigne en revanche des réalités financières relatives à la production de films pornographiques. Pour résumer, nous avons cherché à mettre en avant, au travers de ce focus sur les formats des productions de notre corpus, quels sont les différents moyens de mettre en scène les sexualités déployés

176 Alors que Carolee Shneemann réalisait davantage des Performances (mais aussi des courts métrages) et Catherine Breillat des long métrages.

177 Do It Yoursel (Fais-le toi-même).

178 Nous avons choisi de laisser ce passage dans le mémoire même si ces films ont été retirés du site internet depuis (constat en 2022), probablement pour les raisons que nous avançons dans le corps du texte.

179 Novembre 2021.

par la pornographie alternative. Ce sont également ces indices sur les processus de création et conditions de réalisation qui nous permettent de dire que ces créations se construisent comme des tentatives, c'est-à-dire qu'ils prennent de multiples directions et tentent de matérialiser en images et en récits des idées et des valeurs féministes.

Après nous être concentrés sur les formats de mise en scène, portons d'abord notre regard sur la construction du récit de la sexualité¹⁸⁰, plus précisément sur les contenus. Pour se faire, nous nous appuyerons sur le texte de Stéphane Olivesi qui est un résumé de l'ouvrage de Christian Lebrat, *Cinéma radical. Dimension du cinéma expérimental* et d'avant-garde. Précisons, comme le fait Stéphane Olivesi que l'ouvrage de Christian Lebrat est un essai, il n'est pas reconnu comme scientifique. Néanmoins, les définitions qu'il propose sont intéressantes et font écho à la pornographie alternative contemporaine. Christian Lebrat parle de « foyer de création formelle et particulièrement innovant », il indique que le film expérimental « par son ambition, [...] modifie le territoire du visible pour l'étendre à des contrées délaissés ». Cela fait écho aux arguments que nous avons réunis dans le premier chapitre du mémoire présentant la pornographie alternative comme une forme de militantisme queer féministe. Un parallèle intéressant peut-être fait entre le cinéma expérimental qui « vise [...] à renverser le renversement en remettant la vérité sur ses pieds [face à un cinéma qui] cherche habituellement à enchanter le monde, à industrialiser le rêve ». Cela soulève une question, quelle(s) vérité(s) sur la sexualité la pornographie alternative contemporaine tente-t-elle de raconter ? Est-elle plus authentique que la pornographie *mainstream* ?

D'abord, la pornographie alternative se construit sur une double diégèse qui vient questionner les modalités de construction de ce récit pornographique. D'abord les points de contact, dans la narration ou dans les images, avec la pornographie traditionnelle mettent en exergue les moments de rupture entre porno traditionnel et porno alternatif. Notons également son caractère multimédial, comme en témoigne notre corpus. La pornographie alternative se saisit du texte, de la vidéo, du son, en somme, elle investit plusieurs médiums et cherche à composer avec.

180 Notre analyse sera brève ici puisqu'il s'agit du cœur de la partie 2 du mémoire.

Ensuite, le porno alternatif se construit sur un mytheme pornographique puisqu'il s'agit toujours du récit de la sexualité. En ce sens, ce sont à la fois les constructions scénaristiques mais certaines caractéristiques plastiques qui nous permettent d'affirmer que les productions de nos collectifs sont aussi des matériaux de recherche artistiques. Bien que les contenus soient explicites, au sens de sexuellement explicite, les récits sont construits entre l'abstrait et le figuré. Précisons que l'intérêt chez nos deux collectifs pour la primauté de la sensation pourrait nous faire dire que nous tendons parfois à l'abstraction. Chez *Voxxx* il n'y a pas d'image, nous sommes d'emblée dans une forme d'abstraction. De manière très concrète, dans le film *Crystalline* de F.C par exemple, l'enchaînement rapide des plans et les procédés de surimpressions appartiennent au genre du film expérimental. Citons également *Fuses* (F.C) qui appartient au genre de l'expérimental, mais pas simplement pour des raisons picturales. En effet, l'image n'est pas un brouillon ou une étape de création. Elle est en dehors de la hiérarchie, entre l'inachevé et l'abouti. Effectivement, le texte du film *Fuses* est une tentative de définition de ce que qu'est la sexualité

Fuses explore le sexe, le sexe explicite – l'enchevêtrement de deux corps qui fusionnent, qui s'unissent et se désunissent – l'un et l'autre simultanément. Le celluloïd du film est aussi rayé, brûlé, et coloré – transformé par des éléments poétiques – une lettre d'amour à l'intimité physique sous toute ses formes.

Ces discours ne sont pas à détacher des films et des images, ils font partie intégrante de la narration des films et de la démarche de F.C. Ils nous permettent alors de réaffirmer ce que nous avons évoqué dans le chapitre précédent, à savoir que le caractère expérimental des créations de F.C passe également par une définition de la sexualité comme une expérience sensitive plutôt que comme une accumulation de pratiques et de positions avec comme objectif l'orgasme (comme élément sensationnel). Dans la même idée, *Voxxx* propose des « séances » pour qualifier les moments d'écoute des audios et parle de « méditation guidée ». Ainsi, nous pouvons observer des points de rencontre entre F.C et *Voxxx* qui prouvent que ces deux médias pensent la sexualité comme une expérience.

Ainsi, il s'agit de dire que les films ainsi que les audios de notre corpus se construisent sur une double diégèse. En effet, ils mettent d'abord en avant une narration fictive, que nous analyserons précisément dans la partie 2 de ce mémoire. Puis ils déploient un questionnement sur les sexualités et leur définition. Dès lors, la fiction est discontinue, même si l'on trouve des séries (autour de la même thématique, pratique ou spécificité esthétique) chez F.C et que l'on retrouve les mêmes voix chez *Voxxx* (de la même manière que nous retrouverions les mêmes personnages). Le récit des sexualités, est continue et se déploie au travers des différentes productions. Cette double diégèse serait le discours de la pornographie alternative sur les représentations et mises en scène des sexualités.

Pour conclure ce troisième chapitre, l'aspect transgressif que nous avons mis au jour au sein de la pornographie alternative ne tient pas uniquement au statut illicite de la pornographie dans les sociétés contemporaines occidentales. Nous nous sommes attardés sur le corps et précisément sur le corps nu mis en scène, mais c'est bien cette mise en scène dans une perspective féministe qui vient faire transgression. Ici il y a transgression de féminité. La pornographie alternative prend à l'envers le *Performing* de Judith Butler et brouille les pistes. Elle présente la sexualité comme un spectre. Si cela est moins évident chez *Voxxx*, comme nous l'avons déjà souligné, l'absence de représentation physique et picturale directe confère aux spectateurices un plus grand pouvoir d'imagination. Il s'agit aussi pour les artistes de notre corpus de mettre en avant le travail du sexe et de le présenter comme tel afin de militer pour sa reconnaissance sociale et juridique. C'est donc bien une forme d'agentivité, déjà observée et mise en avant par Julie Fournier Tremblay¹⁸¹, de la pornographie alternative que nous mettons en avant ici. Celle-ci repose selon notre analyse sur le caractère transgressif de la pornographie alternative et sur sa capacité à dépasser à conjuguer narration fictive et récit de la sexualité.

Pour conclure ce chapitre, il s'agit de dire que la pornographie alternative tend à s'opposer aux représentations et récits sexistes au travers d'un usage nouveau et par là transgressif des motifs érotiques. De manière concrète cette opposition se traduit par la

181 FOURNIER TREMBLAY, Julie, *La pornographie féministe selon la réalisatrice Tristan Taormino : une étude de cas*. Sous la direction de Julie Lavigne. Université du Québec à Montréal. Maîtrise en sexologie. Soutenu en 2016. En ligne : [La pornographie féministe selon la réalisatrice Tristan Taormino : une étude de cas \(uqam.ca\)](http://uqam.ca).

revalorisation de corps, identités et pratiques sexuelles jusqu'alors stigmatisés. Effectivement, la pornographie alternative érotise ou ré-érotise des éléments qui n'appartenaient qu'aux domaines de la déviance et du pathologique. Ainsi, elle vient questionner à nouveau la frontière du licite et de l'illicite. En ce sens, l'aspect transgressif de la pornographie alternative ne réside plus dans le fait de donner à voir la sexualité mais plutôt de la donner à voir par un *gaze*, un point de vue, dépathologisant et inclusif. Son projet subversif interroge la morale et apparaît comme un moyen de lutter pour les droits humains et précisément les droits des personnes LGBTQIA+. Ici, il est à nouveau question l'agentivité de la pornographie alternative. C'est par là donc qu'elle s'inscrit comme une pratique militante. Depuis cette agentivité, elle se constitue comme un espace sécurisant pour les spectateurices et acteurices en ce sens elle peut également être lue comme une pratique émancipatrice pour celles qui la produisent et pour celles qui la regarde et écoute. Ainsi, à partir de sa position transgressive et du terrain émancipatoire qu'elle fait émerger, elle participe à tisser un nouveau récit des sexualité qui tend à s'inscrire comme un discours à part entière. C'est de ce récit dont il sera question en partie 2 au travers de l'analyse dramaturgique des productions de notre corpus.

PARTIE 2

Étude des films *Four Chambers* et des audios *Voxxx* : vers une transformation du récit érotique

Nous avons fourni une brève définition de « récit » dans la partie 1. Il nous faut la préciser. « Le récit, au sens que lui donne la narratologie (analyse du récit), est une catégorie large qui a pour objet l'ensemble des formes narratives, c'est " très exactement ce qu'Aristote appelle mythos, c'est-à-dire l'agencement des faits "(Ricoeur, 1983 : 62)¹⁸². » Cette première définition nous donne une idée assez vague de ce à quoi renvoie le terme. Précisons alors que « la narratologie au sens le plus largement accepté maintenant traite [...] de la forme des récits – ce qui nécessite que les différents sens du mot " récit " soient d'emblée nettement distingués. Cette clarification est faite par Genette dans son *Discours du récit* (1972, p. 72) et elle peut être acceptée telle qu'elle est. Genette distingue trois sens du mots " récit " :

1. Le récit comme *objet* (le texte narratif, le discours qui relate l'évènement) ; [dans notre cas, pour les films, ce sont les images]
2. Le récit comme la série d'évènements auxquels le texte donne une existence ;
3. Le récit comme l'*acte de narrer* pris en lui-même¹⁸³. [dernière définition qui se rapproche de celle que Pavis fait à propos du récit au théâtre dans *Dictionnaire du théâtre*] ».

René Rivara utilise alors les termes « histoire », « récit » et « narration¹⁸⁴ ». Globalement nous utiliserons récit lorsqu'il s'agira du 1. ou du 2. : c'est-à-dire à la fois pour parler de l'objet et des évènements qu'il donne à voir et à entendre. Les enjeux de distinctions et de définitions ne sont pas les nôtres ici, il s'agit simplement de nous entendre sur l'usage de ce terme. Nous utiliserons narration quand il s'agit d'évoquer ce que René Rivera définit dans le 3. Ce chapitre a donc pour objet l'étude des récits (objet et actions mises en scènes) pornographiques. Nous nous concentrerons dans un premier chapitre sur le corps et sa place au sein des récits de notre corpus. Ensuite, nous consacrerons un deuxième chapitre à l'étude du genre pornographique. Celle-ci se déclinera selon trois enjeux : la question du (non) personnage pornographique, de la place de spectatrices et de la porosité entre fiction et réalité qui organise les créations de notre corpus. Enfin, notre dernier chapitre se focalisera sur l'aspect sonore de notre corpus.

182 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 294.

183 RIVARA, René, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2000, p. 18.

184 *Ibid.*, pour les trois termes, p. 18.

2.1. Raconter depuis le corps

Ce chapitre a pour objectif l'analyse de la mise en scène des corps dans les récits de notre corpus. Cet intérêt particulier pour le corps tient au fait qu'il constitue un élément central des récits de notre corpus. Il est alors un organe de transmission narratif et donc un corps langage. Nous examinerons alors quels messages portent ces corps langages. Pour se faire, nous nous intéresserons dans un premier sous-chapitre à la périphérie du génital et de l'action sexuelle. Nous verrons que le corps et le récit pornographique ne se racontent pas uniquement, dans les productions de notre corpus, depuis l'action sexuelle. Dans un deuxième sous-chapitre, nous travaillerons à mettre en lumière une dramaturgie des sensations chez F.C et chez Vøxxx. Nous définirons alors la notion de dramaturgie, souvent rattachée aux études théâtrales mais qui peut s'appliquer à d'autres domaines de recherches et d'autres disciplines artistiques.

2.1.1. L'à côté du sexuel : observer la périphérie narrative de l'acte sexuel

L'idée d'un « au-delà » du sexuel correspond d'abord à notre démarche d'analyse. En effet, pour explorer notre corpus, nous ne regarderons pas et ne recenserons pas uniquement les pratiques sexuelles mises en scène par F.C et mises en sons par Vøxxx, notre regard sera plus large. Nous analyserons comment la pratique sexuelle est mise en scène et en sons dans notre corpus : à quel moment du récit intervient-elle ? Dans quel contexte narratif global s'inscrit-elle ? Est-elle centrale ou non dans les récits de notre corpus ? Ces questions ne relèvent pas uniquement d'enjeux méthodologiques. Nous supposons qu'une forme de dépassement du sexuel est intrinsèque aux productions de notre corpus. Dès lors, nous envisageons ce dépassement comme un élément scénaristique et narratif significatif qui mérite que nous l'analysions.

Précisons d'abord que l'emploi du terme « dépassement » minimise les enjeux liés aux représentations sexuelles en les reléguant à un second plan. Ce n'est pas notre objectif dans ce mémoire. Donc, nous entendons ici par « dépassement », une multiplication des enjeux artistiques. Cela pourrait alors se traduire par des modifications scénaristiques tendant à ne pas faire de l'acte sexuel l'unique motif du média pornographique. Pour le dire autrement, nous nous demanderons dans ce sous-chapitre si l'acte sexuel est

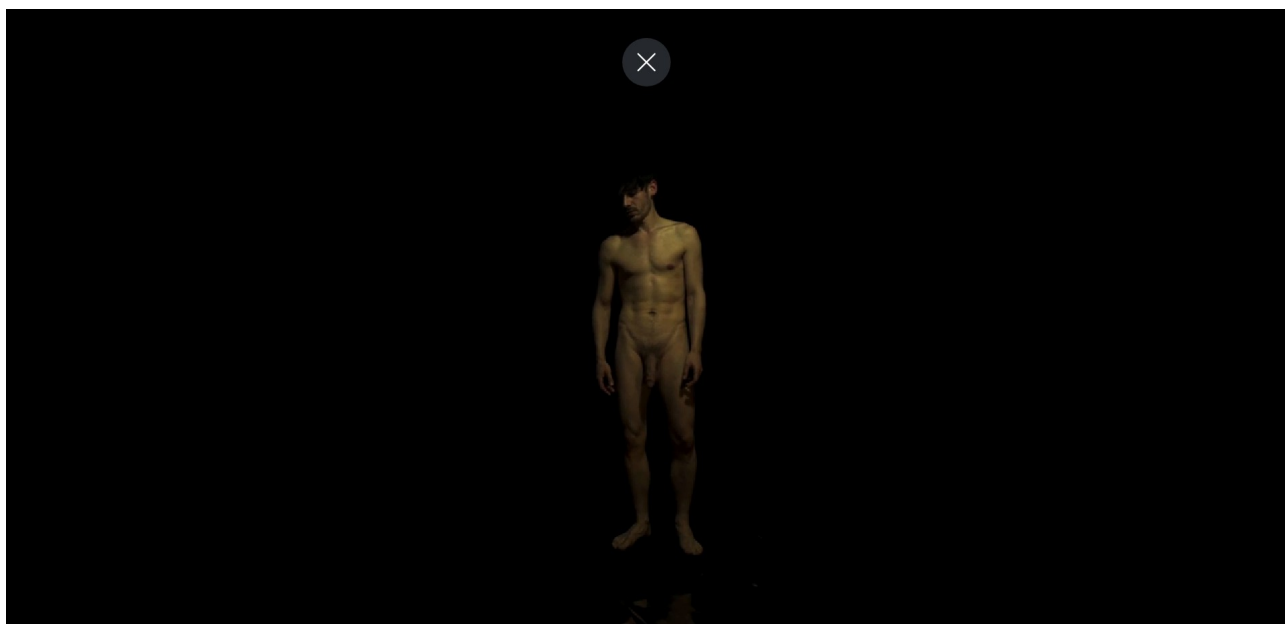
bien le ressort narratif premier (ou central) des productions de notre corpus ? Peut-il apparaître comme secondaire, voire même, à équidistance d'autres éléments narratifs ? Si oui, quels sont ces autres éléments narratifs ? Est-ce toujours l'acte sexuel qui constitue la diégèse ? Pour répondre à ces questions nous focaliserons notre attention sur ce qui intervient amont, en aval et globalement en périphérie de l'acte sexuel au sein des productions de notre corpus. Nous examinerons également les transitions entre ces différents moments. Mais nous n'excluons pas l'idée que ces éléments peuvent avoir une autonomie au sein des récits.

D'abord, l'orgasme n'est pas toujours présenté comme la finalité du rapport sexuel et d'autant moins comme la finalité du film ou de l'audio. Chez F.C les films sont systématiquement clôturés par une forme de *bloopers*. Ceux-ci donnent à voir les actrices et le plateau de tournage après la fin de l'enregistrement. La rupture entre la concentration dont font preuve les actrices et le moment de relâchement y sont mis en avant. Les actrices apparaissent complices, le ton y est léger. Ces *bloopers* sont en rupture avec la diégèse mais de part leur redondance ils apparaissent comme la signature du collectif. Chez Voxxx on observe que l'audio ne se clôture pas non plus après l'orgasme. Dans l'audio *Mes règles et mon sexe* (Lélé O), la narratrice poursuit le récit après avoir joué. Précisément elle observe l'état dans lequel elle se trouve après cette expérience de l'orgasme. Elle résume ce qu'elle ressent et quels sont les bénéfices de la masturbation pour elle. Puis, sa dernière réplique est une question « et toi ? » posée à l'auditrice. Ainsi ces séquences narratives sont encadrées par des éléments qui ne relèvent pas directement du sexe pratiqué. Notons également, depuis cet exemple, que sur 11.32 minutes d'audio, la partie consacrée à l'acte sexuel (masturbation) dure environ 4 minutes (cela commence à 06.58 minutes et termine à 11.03 minutes). La narration se poursuit au-delà de l'orgasme. Celui-ci n'apparaît plus comme une finalité, et de manière tautologique, il n'apparaît plus comme un objectif.

Ensuite, nous remarquons que 6 films¹⁸⁵ (8 si on considère *Atrophy Portraits II* et *Divine Rite I* dans cette catégorie) sur les 16 qui composent notre corpus incluent une présentation des personnages ou d'un personnage du film (qui, même lorsqu'elle arrive

185 C'est le cas pour *Human Botany*, *Spill*, *Gloaming*, *Forged obscenities*, *Archetype*, *Idolatry* et éventuellement *Atrophy portraits II* et *Divine rite*.

à la fin du film comme dans *Human Botany* précédera toujours la séquence de *bloopers*). Dans le film *Idolatry* par exemple, l'interprète-personnage qui sera soumis à l'autre est présenté dans et par le premier plan, en plan pied et plan fixe. Ce plan donne à voir aux spectateurices l'entièreté du corps de l'interprète-personnage. Voici une capture d'écran qui montre ce procédé :



Capture d'écran tirée du film *Idolatry*, afourchamberheart.com.

Nous trouvons également le nom des performeuses en dessous de chaque vidéo sur le site internet de F.C (à l'exception de quelques unes, mais les noms apparaissent alors sur des fiches film plus détaillées) et parfois inclus à la vidéo par un plan qui incruste la typographie à l'image (par exemple dans *Fuses* et *Spill*). Cette démarche est similaire chez *Vøxxx*. *Vøxxx* indique aussi le nom de la voix qui narre les audios sous chacun d'eux respectivement, sur la page internet. Nous pouvons également citer l'audio *Relation épistolaire* qui se conclut par la signature orale de la narratrice qui prononce son prénom : « Lélé ».

En ce sens, les interprètes-personnages et voix-personnages, sont pris·e·s en considération dans leur entièreté – littéralement chez F.C puisque matérialisé·e·s par des plans pieds, gros plans visages et/ou regards caméras – et dans leur individualité.

Le terme de dépassement, emprunté à Patrick Baudry¹⁸⁶, peut alors prendre le sens d'un dépassement « d'une production [ou image] du corps comme performance orificielle ». En effet, ce n'est pas seulement sur l'orifice et sa pénétration que repose le récit mais également sur la reconnaissance de l'individu à part entière qu'est l'interprète/voix-personnage.

Au regard de ce constat il est intéressant d'observer comment ces moments de présentations (quand ils existent) des interprètes/voix-personnages s'articulent avec le récit. Nous cherchons donc l'élément ou les éléments qui font basculer le récit vers l'action sexuelle.

Chez F.C la neutralité introductive est brève. Effectivement, le récit s'oriente rapidement sur la démonstration de l'acte sexuel. Nous n'assistons pas à une rencontre entre deux personnages qui progresserait vers l'acte sexuel mais celui-ci est donné à voir d'emblée. Cela s'explique parce qu'il n'y a pas d'introduction des personnages isolés, dans la diégèse, qui aboutirait à leur réunion dans le plan¹⁸⁷, pas de déshabillage d'une tenue complète – même si les sous-vêtements peuvent faire partie des costumes – aussi les *cuts* et le recours aux ellipses viennent renforcer le caractère immédiat, voire urgent, de l'image.

Cependant nous remarquons, comme évoqué plus haut, une distinction dans la construction des plans : l'échelle de plan et le mouvement caméra isolent les moments introductifs et conclusifs de la diégèse. En ce sens, les éléments qui font basculer l'action vers l'acte sexuel sont d'ordre esthétiques voire même techniques. Il serait néanmoins trop stricte de dire que les plans fixes correspondent aux séquences introductives ou conclusives des films et que les gros plans servent le récit de l'acte sexuel. Ce code ne fonctionne pas systématiquement. Cependant pour chaque vidéo nous remarquons une variation picturale (cadrage, mouvement caméra) ou bien l'apparition d'une typo-

186 BAUDRY, Patrick, BOYER, Martine, FROGIER, Larys, *Sous-Titrée X : la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 19.

187 Précisons ici notre idée. Les personnages sont certes souvent présentés seul·e·s, isolé·e·s dans un plan. Néanmoins iels sont toujours dans un univers abstrait qui ne fait pas directement référence à des situations de la vie quotidienne ni dans des décors qui pourraient évoquer le quotidien. La rencontre entre les interprètes-personnages est symbolisée par leur réunion dans le plan mais elle n'est pas naturaliste.

graphie à l'écran, voire le recours à un procédé spécifique comme le regard caméra, lorsqu'il s'agit de présenter les actrices. Voici deux exemples qui illustrent l'apparition d'une typographie à l'écran :

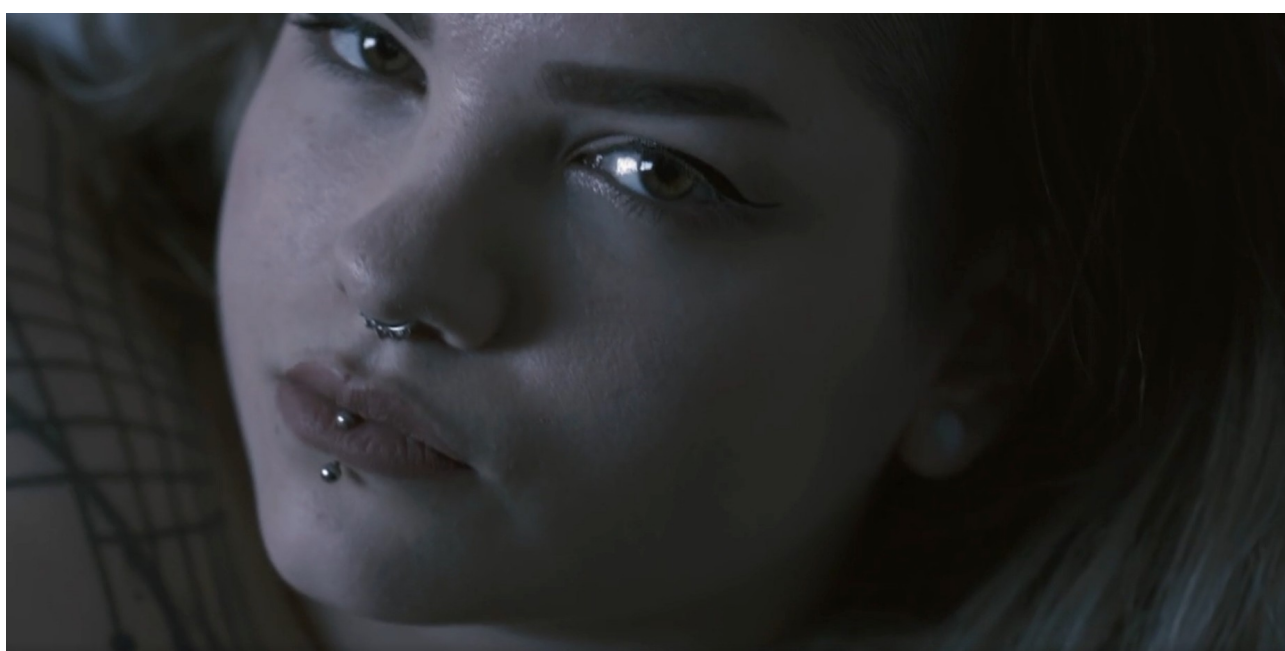


Capture d'écran tirée du film *Human Botany*, afourchamberheart.com.



Capture d'écran tirée du film *Spill*, afourchamberheart.com.

Ces variations et procédés dénotent des autres plans du film dont le propre est de donner à voir l'acte sexuel. Dans *Idolatry* ces « plans présentations » contrastent avec le récit puisque ce sont des plans fixes et d'ensembles qui s'opposent aux plans rapprochés ou gros plans, tournés à l'épaule, majoritaires dans le film. Un autre exemple : *Human Botany* dans lequel ces « plans présentations » n'impliquent pas de variation du cadre ou de mouvement caméra particulier. En revanche le film donne à voir des regards caméra, à la toute fin de la vidéo, qui viennent subitement mettre en dialogue le film et les spectatrices, comme nous le montre cette image tirée du film :



Capture d'écran tirée du film *Human Botany*, afourchamberheart.com.

Le basculement diégétique chez F.C a lieu du côté de la réalisation, c'est-à-dire du côté de l'image. Chez *Voxxx* ce basculement prend davantage la forme d'un dispositif narratif. *Relation épistolaire* par exemple se construit depuis la voix de la narratrice qui récite la lettre qu'elle est en train d'écrire à son partenaire. Dès lors, l'écriture fictive de la lettre apparaît comme un dispositif permettant de faire basculer une situation initiale ordinaire (la rédaction d'une lettre) vers l'énumération de pratiques sexuelles. Cela va progressivement participer à la construction d'une action sexuelle voire d'un rapport sexuel¹⁸⁸ virtuel, les deux personnages qu'il implique étant à distance. Cette construc-

188 Nous distinguons dans ce mémoire action sexuelle de rapport sexuel. L'action sexuelle désigne un acte sexuel ou une pratique sexuelle. Action sexuelle et acte sexuel seront souvent employés comme des synonymes ; même si l'acte sexuel semble davantage être le résultat et l'action sexuelle la mise

tion se fait par la narration. Ce moment de bascule est davantage marqué et repérable chez *Voxxx*, d'autant que dans certains audios, comme *Reprendre ses doigts*, *Retrouver le corps* et *Rebirth*, l'acte sexuel semble être un élément narratif et thématique secondaire.

Précisons cette dernière idée en observant la structure de ces audios. Ici la pratique sexuelle n'est pas l'élément narratif principal. Effectivement, il s'agit de penser la sexualité après une grossesse et un accouchement par césarienne (pour *Reprendre ses doigts*), après un avortement (pour *Retrouver le corps*) et après un cancer du sein et l'ablation d'un sein (pour *Rebirth*). Ce sont alors des récits qui traitent de l'absence de sexualité ou présentent une sexualité qui ne fonctionne plus. Nous reviendrons sur ce point en troisième partie du mémoire (3.3.1. *Le sexe sublimé*). Avec ces audios, la sexualité est un sujet et pas seulement un objet. Elle est discutée et n'est pas seulement pratiquée. Nous constatons au travers de ces trois exemples que le projet *Voxxx* répond à une volonté de définir la sexualité depuis un prisme qui valorise cette dernière aussi bien dans sa pratique solitaire qu'avec des partenaires et qui se concentre sur l'individu et son expérience personnelle. L'acte sexuel est ici mis en lien avec des questions sociales comme l'avortement mais aussi avec des questions de santé publique et de soins médicaux.

Dès lors, le sexe n'est pas présenté comme un objectif ou un résultat (au sein d'une relation ou bien comme un dénouement à l'échelle du récit), mais comme un moyen de tendre vers le plaisir. Cette considération de la sexualité comme vecteur de plaisir se traduit par des choix scénaristiques. En effet, certains sujets ou certains éléments sont alors priorisés par rapport à l'acte sexuel en lui-même dans chacun des audios. Le collectif entend la sexualité comme un moyen d'accès au plaisir dans l'idée d'un bien-être général des individus. C'est de cela que le collectif invite les spectateu-

en mouvement, l'initiation d'une pratique sexuelle ou sensuelle. L'action sexuelle met sur le même plan une scène de pénétration, de baisers, et de masturbation, par exemple. Ce terme est large et englobe tous les éléments relatifs à la sexualité dont les interprètes-personnages sont à l'origine. C'est pourquoi on parle d'action. À l'inverse le rapport sexuel désigne strictement un moment sexuel entre deux ou plusieurs partenaires : il y a rapport. En ce sens il peut désigner une scène de pénétration mais pas de masturbation, par exemple. L'action sexuelle inclut le rapport sexuel mais le rapport sexuel n'inclut pas nécessairement toutes les actions sexuelles. De plus « action sexuelle » est une expression plutôt technique qui nous est utile pour adopter une certaine neutralité dans l'analyse d'images et de sons.

rices à jouir, davantage que d'une forme explicite et circonscrite du sexe. C'est précisément le ressort scénaristique principal des *Masturbations guidées* qui s'organisent par des répliques telles que : « assis ou couché·e comme tu préfères », « tu sens l'air qui entre dans tes poumons et qui en sort », (*Mon coeur*) ; « je veux que tu t'installes très confortablement, la position importe peu, tu peux être debout si tu veux, ou assis dans un fauteuil bien douillet, tu peux être allongé·e sur ton lit, ... » (*JOI d'homme à homme*). Ces audios empruntent et imitent le canevas et la narration des séances de méditation les plus populaires à l'heure actuelle – qui s'inscrivent dans les mouvements *New Age* – associant la méditation à une recherche de sérénité et de bien être. C'est donc en tant que réponse à une quête d'un bien être général qu'est présentée la sexualité dans ces audios. Ainsi, elle ne s'inscrit pas ou plus dans une logique de performance. En revanche, elle est racontée principalement comme relevant d'une démarche individuelle et individualiste ce qui remet largement en question son caractère politique.

Corrélée à cette individuation, l'emploi du conditionnel (qui peut aussi s'expliquer par le caractère expérimental des créations de notre corpus (cf. première partie du mémoire) serait une façon d'envisager les actions, situations et pratiques sexuelles comme des potentialités. En ce sens, le récit de la sexualité au conditionnel fait de cette dernière une possibilité et non une injonction. *Voxxx* prend la parole depuis cette relativité. Celle-ci peut s'associer à l'emploi de l'impératif (« lâche-toi », dans *JOI d'homme à homme*, ou encore « viens », « viens t'asseoir » dans *Randonnée*) et permet alors le registre de l'invitation. Dans cette idée, l'usage de l'impératif semble avoir la fonction de guide, ce qui relativise également son caractère normatif ou plutôt atténue l'effet de l'ordre. Dès lors, les propositions (de pratiques, de gestes, de positions) que font les narrateurices aux auditeurices ou aux personnages, qui apparaissent en filigrane, sont des invitations.

En ce sens, l'action sexuelle ou l'élément érotique ne constitue pas nécessairement la diégèse du film ou de l'audio. Celle-ci peut se former à partir de l'introduction d'éléments d'abord non-érotiques qui, par contraste, vont renforcer le caractère sensuel de l'image. C'est le cas des plans d'inserts sur des insectes, dans *Human Botany* par exemple. Le jardin (et ses insectes) n'a rien de sexuel en soi mais les images de celui-ci

dans *Human Botany* sont intercalées à celles d'organes génitaux touchés et caressés. Le jardin apparaît alors à la fois comme le non-sexuel du film : ce qui participe à présenter le génital comme insolite, surprenant et excitant; mais il s'inscrit aussi dans la continuité des plans sur les organes génitaux et s'empare alors de leur effet concupiscent. Dès lors, ce qui apparaissait comme de l'anti-érostisme devient justement un ressort de l'excitation sexuelle.

Dans cette idée, les introductions longues dans les audios *Voxxx* deviennent des parties à part entières dans le récit. Ainsi, il y aurait une première partie d'ouverture, voire d'exposition, pour emprunter un qualificatif à l'étude des textes dramatiques, puis une deuxième partie centrée sur l'action. Cela fonctionne particulièrement avec l'audio *Mes règles et mon sexe*¹⁸⁹. Dans celui-ci, la narratrice développe dans une première partie son rapport à ses menstruations. Elle installe ainsi la scénographie, indique qu'elle a une « technique » particulière pour lutter contre les douleurs de règles, se déshabille et se couche (ce qui dure 6.58 minutes). Ensuite, l'action sexuelle entre en scène. La masturbation démarre à la moitié de l'audio. Ici, l'audio laisse place à des éléments, moments, actions, paroles qui ne sont pas directement des actes sexuels. Mais paradoxalement cela met davantage en lumière l'action sexuelle.

Néanmoins, les productions de notre corpus peuvent également construire des narrations entières avec des thèmes qui s'écartent de la sexualité. Effectivement, *Retrouver le corps* et *Rebirth* sont deux audios dont le propos est davantage du côté de la prévention et de la sensibilisation. Pour *Rebirth*, il ne s'agit certes pas d'une prévention directe sur la question du cancer du sein qui pourrait impliquer que l'on encourage les dépistages ; concernant l'avortement (*Retrouver le corps*), il ne s'agit pas d'aborder la question de la contraception ou des ressources, droits, lieux qui peuvent être utiles pour une personne qui souhaite avorter. Cela est cohérent dans le sens où ces *podcasts* n'ont pas un objectif strictement informatif et/ ou préventif. Ils restent fictifs et prennent le déguisement de témoignages. Cependant ils ne sont plus entièrement pornographiques. La sexualité reste un sujet mais l'on dépasse sa représentation en actes pour tendre vers d'autres questions qui lui sont relatives.

189 Tag *tendre*.

Nous pouvons également illustrer cette idée par le film *Inbetween* composé de *rushs* issus de différents tournages. Ici, il n'y a pas de mise en scène de l'acte sexuel, pourtant le film est bien présenté avec les autres sur le site internet, il ne fait pas l'objet d'un traitement ou d'une diffusion spécifique et à part. Nous comprenons alors qu'il appartient bien à l'ensemble du projet F.C et s'inscrit dans la continuité des réalisations précédentes. Nous pouvons rapprocher ce film d'une forme de *making-off*. Il promeut le travail de F.C et donne aux spectateurices l'accès aux coulisses. Ces images ont pour ambition d'attester d'une certaine qualité de travail tant d'un point de vue éthique qu'artistique. Le collectif tente par là de prouver la légitimité de sa pratique. La caméra est un regard orienté qui orientera à son tour celui des spectateurices.

Pour conclure, il apparaît donc que l'action sexuelle ne soit pas toujours l'élément constitutif de la diégèse. En revanche la sexualité est toujours présente dans le récit, au moins en tant que sujet. Elle peut faire l'objet d'une exploration, le *making-off* promeut cet alternatif – dont il a été question en première partie du-mémoire – qui fait la spécificité du projet artistique, voire social selon nos précédentes observations, de F.C. Ainsi, cette exploration n'exclut pas, du moins chez *Vxxxx*, le récit des sexualités empêchées, abandonnées par le désir, même si un retour à la pratique sexuelle semble toujours être l'objectif des voix-personnages au sein des ces récits.

Les choix scénaristiques, tant chez *Vxxxx* que chez F.C, font apparaître la multiplicité des enjeux relatifs à la sexualité. Il est question d'un état de bien être personnel avec *Vxxxx* et davantage d'expérimentations, de rencontres et d'introspections chez F.C. Le sujet pornographique, dont l'acte sexuel ou l'idée de l'acte sexuel est l'élément central, se voit alors complété par des éléments annexes. En ce sens, ce n'est pas un dépassement de l'acte sexuel qui serait d'ordre esthétique ou moral auquel nous avons affaire ici, mais davantage à une mise en scène de la sexualité depuis sa polymorphie et ses multiples connexions à la vie sociale. L'immédiateté de l'image dont parle Patrick Baudry, étant relative au désir d'un assouvissement (plutôt physique) qui l'accompagne, est ici nuancée par le regard que porte les réalisatrices sur la périphérie de cet assouvissement. Par ce regard, elles la font exister et la reconnaissent comme partie active et indis-

sociable de la sexualité. Autrement dit, le dépassement du sujet ramène paradoxalement au sujet lui-même mais celui-ci apparaît alors sous une forme enrichie.

2.1.2. Dramaturgie des sensations

Comme nous l'avons montré dans le sous-chapitre précédent, le récit pornographique peut s'écrire en marge de l'acte sexuel, c'est-à-dire par un pas de côté. Dès lors, la sensation apparaît comme un ressort de mise en scène significatif. Nous nous y intéresserons dans ce sous-chapitre. Nous montrerons que F.C et *Voxxx* reposent sur une dramaturgie des sensations. Pour commencer, il nous faut brièvement définir ce que nous entendons par dramaturgie. Pour cela nous nous appuyerons sur les travaux de Yves Lavandier et de Joseph Danan.

La dramaturgie est une notion qui appartient davantage au domaine du théâtre mais nous proposons de l'emprunter pour l'étendre aux arts vivants et l'appliquer à notre corpus. Yves Lavandier indique à ce propos que « la dramaturgie peut s'incarner dans différents médias¹⁹⁰ ». Ce n'est d'ailleurs pas une notion strictement réservée aux études théâtrales, elle y est simplement fortement reliée puisque définie depuis cette discipline. Yves Lavandier qualifie la dramaturgie « d'art du récit¹⁹¹ ». Dès lors, on comprend que cette notion a un rapport direct avec notre présent travail d'analyse. Il indique également que la dramaturgie « s'apparente au jeu du faire semblant¹⁹² des enfants ». En parallèle, Joseph Danan décrit la mimesis comme «... une action, réalisée sur la scène [scène pouvant être entendu au sens large], [qui] représente une action qui est censée avoir lieu dans le monde¹⁹³ ». Cette dernière définition apparaît plus pertinente dans le sens où elle souligne le lien entre l'art, en tant que création, et la réalité, en tant qu'inspiration. Joseph Danan précise le terme dramaturgie en réunissant plusieurs tentatives de définitions. Elle serait le « tout signifié¹⁹⁴ », ce qui implique que la dramaturgie se trouve partout où l'œuvre produit du sens, donc partout. Cet argumentaire est quelque peu tautologique et ne retire rien au mystère de cette notion. Pour le dépasser, disons

190 LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie, l'art du récit*, Brussel, Éditions Les impressions nouvelles, 2019.

191 *Ibid.* cf. titre de l'ouvrage.

192 *Ibid.*, p. 21.

193 DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, Actes Sud, 2010, p. 8.

194 *Ibid.*, p. 6.

que la dramaturgie, comme nous le rappelle ici les deux auteurs, est du côté de l'action. Elle permet d'« englober¹⁹⁵ » ou de « réunir¹⁹⁶ » les différents éléments qui composent une œuvre mimétique. Ainsi en pensant depuis la dramaturgie, on considère que les éléments (structure, motifs récurrents, thèmes, iconographie, etc) qui composent une œuvre sont indissociables les uns des autres pour être compris. C'est ensemble qu'ils créent du sens. Il s'agira alors dans ce sous-chapitre de notifier les éléments qui relèvent de la sensation pour montrer en quoi la « composition¹⁹⁷ » des productions de notre corpus racontent une expérience sensible (empirique) et sensitive (du côté des sensations) de la sexualité.

D'abord, concentrons nous sur les canevas méditatifs chez Vøxxx, que nous avons évoqués dans le sous-chapitre précédent. Ils confèrent au corps une place centrale dans le récit et dans l'expérience de l'auditeuse. On parle ici de corps en termes général, voire abstrait, c'est l'idée du corps qui prime en tant qu'elle fait référence au corps d_ narratrice, à celui fictif qui est diégétique, puis aux corps receveurs (c'est-à-dire ceux des spectatrices). Nous expliquons également cette focalisation sur le corps dans cette analyse en tant qu'il est le moyen de faire l'expérience des sensations. Dès lors, en écoutant les *porncasts Masturbations guidées*, nous constatons que l'ouïe des spectatrices est orientée vers ce qui traverse et transforme le corps : le chaud, le froid, la tension, le relâchement¹⁹⁸, les textures et ce qu'elles génèrent. Nous trouvons également des répliques comme : « pose tes mains sur ta poitrine [...] et vois ce que ça te fais ressentir¹⁹⁹ », aussi l'utilisation d'éléments qui font écho au corps comme l'huile de massage dans *Printemps, été*. Donc, le corps est un sujet et les audios de notre corpus sont traversés par le champ lexical de la sensation.

Dès lors, nous remarquons que le texte est prédominant chez Vøxxx. Précisément la voix, en tant qu'élément de narration mais aussi en tant qu'élément esthétique. Le son de la voix constitue le motif principal des *porncasts*. Elle apparaît comme une trace du

195 *Ibid.*, p. 6-7, Joseph Danan y cite Jean-Pierre Piemme, « Le souffleur inquiet », *Alternatives théâtrale*, N° 20-21, décembre 1984, p. 61.

196 LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie, l'art du récit*, op. cit., p. 19.

197 DANAN, Josep, *Qu'est-ce que la dramaturgie ? Op. cit.*, p. 8. L'auteur cite ici la définition de « dramaturgia » dans le dictionnaire Le Bailly.

198 L'alternance entre tension et relâchement est une technique de relaxation, notamment utilisée dans la méthode Feldenkrais par exemple.

199 *Retrouver le corps*, Lélé O.

corps, elle l'active ou le réactive, « derrière la voix, j'entends le corps qui prononce avec son timbre, son accent²⁰⁰... » de sorte qu'« en écoutant une voix, j'entends un corps qui parle tandis que me parvient le sens de la parole²⁰¹ ». Le corps sensible excite chez *Voxxx* par son caractère immédiat. Pour le dire autrement, il est question de « faire actualité dans notre présent immédiat à partir du corps comme paradigme de l'investissement de tout médium²⁰² ». Soulignons d'ailleurs que « vox » signifie voix en latin. À l'inverse, le texte est peu présent chez F.C, même s'il n'est pas totalement absent. Effectivement on peut entendre quelques très courts dialogues ou répliques au sein des films. Dans *Divine Rite I* et *Atrophy portrait II* les voix-off vont en revanche prendre davantage de place et commenter l'entièreté du film. Mais en dehors de ces exemples et de l'apparition ponctuelle de textes à l'écran, celui-ci est plutôt présent en périphérie du film pour l'introduire. Par l'absence (ou la présence relative) de mots, le corps chez F.C est le premier élément de langage, d'autant plus entre les interprètes-personnages qui se rencontrent et se racontent par le corps.

En ce sens, la corporéité chez F.C comme chez *Voxxx* pose la question des sensations de l'autre, d_ partenaire. Donc, le corps questionne implicitement l'altérité. Quelles sont les sensations éprouvées par l'autre corps, celui d_ ou des partenaires ? F.C met en scène des rencontres entre plusieurs performeuses à partir d'actes sexuels. C'est l'impact de sa propre action sur le corps de l'autre et vice-versa qui est observée et mise en question. Chez *Voxxx* le processus est proche mais l'altérité existe de manière abstraite. Effectivement, dans les *porncasts* de notre corpus, la narratrice est toujours l'unique présence (puisque l'unique voix), néanmoins un ensemble d'éléments pourraient (principalement les dialogues en creux, cf. 2.2.1. *Adresse direct aux spectatrices*) nous faire dire qu'il existe un deuxième personnage, tout du moins les contours de celui-ci. Ainsi la corporéité (ou logique corporelle) des productions de notre corpus s'appuie sur une « confrontation [de l'actrice] avec ce qui n'est pas lui/elle²⁰³... ». Donc, ce qui se passe entre les corps, dans les interstices, tisse le récit des audios et des vidéos de notre corpus.

200 DESHAYS, DANIEL, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 61.

201 *Ibid.*, p. 61.

202 FRIMAT, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (politiques de l'hybride)*, Paris, Presses universitaires de France, novembre 2010, p. 17.

203 *Ibid.*, p. 53.

Alors, nous pouvons considérer que ces formes de « corporéités fictionnelles²⁰⁴ » dont parle Anne Pellus instaure l'altérité en considérant cette dernière comme une autre expérience du sensible. L'expérience de ce qui n'est pas soi ou pas son corps se fait par une dissonance sensorielle et sensitive. Cette question de la frontière, F.C la donne à voir depuis une mise en scène des corps qui tend vers l'abstraction. Nous l'avons évoqué dans le sous-chapitre précédent et nous allons approfondir l'argument ici. Les très gros plans sur les peaux texturisent l'image. Les spectateurices ne peuvent plus distinguer les corps entre eux ou une jambe d'un bras. La peau est une matière et cet effet est renforcé par la colorimétrie et la gestion de la lumière. Les clairs obscurs redessinent les corps et leur contours, inhibent certaines parties ou détails et lissent l'image. À l'inverse la surexposition et les très gros plans donnent à voir des corps étincelants, particularisés et des détails précis comme les empreintes digitales ou la racine du poil par exemple. Dans les deux cas, il n'y a pas d'effet de zoom. La caméra se rapproche et filme de près les détails. Elle permet alors une proximité entre le regard des spectateurices et les corps filmés. Cette proximité est également permise par une prise d'image en caméra épaulement. L'effet de subjectivité induit par la caméra épaulement permet aux spectateurice de s'identifier au regard de la caméra. Aussi, le clair obscur renvoie à une technique de peinture. De même, les très gros plans créent des monochromes qui peuvent rappeler les travaux des précurseurs Mark Rothko ou encore Yves Klein. Il s'agit ici de monochromes de chairs comme en témoigne les différentes captures d'écran suivantes :

204 PELLUS, Anne (dir.), *Danse et politique. Luites, corporéité, performativités*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2021, p. 17.



Capture d'écran tirée du film *Proximity IV*, afourchamberheart.com.



Capture d'écran tirée du film *Proximity IV*, afourchamberheart.com.



Capture d'écran tirée du film *Human Botany*, afourchamberheart.com.



Capture d'écran tirée du film *Human Botany*, afourchamberheart.com.

F.C s'inspire donc de la peinture comme en témoigne le film *Birht of Venus*, qui ne fait pas partie de notre corpus mais qui est tout de même intéressant à citer puisqu'il constitue une forme de réécriture filmique et pornographique du tableau de Sandro Botticelli, *The birth of Venus* ou *La naissance de Vénus* en français. Voici deux captures d'écrans nous permettant d'apprécier la filiation entre F.C et Botticelli :



Capture d'écran tirée du film *Birht of Venus*, afourchamberheart.com.



Capture d'écran tirée du film *Birht of Venus*, afourchamberheart.com.

Il s'agit alors de poursuivre ce focus sur le travail de F.C dans une perspective iconographique. Effectivement, au-delà du scénario, ce sont les images qui composent cette dramaturgie des sensations. Dans *Human Botany*, il y a une alternance entre des

très gros plans et gros plans en intérieur sur des parties du corps et des plans en extérieur sur des fleurs, leurs pistils, des insectes (pratiquement comme des plans d'inserts). D'un point de vue pratique, cette analogie avec le jardin renseigne les spectatrices sur la consistance de ce qu'elles voient, c'est-à-dire précisément sur la matière. Le pétale de fleur, son pistil, l'escargot et ses sécrétions permettent aux spectatrices d'imaginer la textures des peaux et des fluides des corps et des organes génitaux. Le jardin est une analogie du corps et inversement. Ces procédés confèrent à l'ensemble des images un caractère sensuel. Pour aller plus loin, le jardin semble ici être une extension, voire, une excroissance du corps. Le corps se voit augmenter par le jardin et finalement démultiplié en différentes couleurs, textures, et formes. Les deux espaces (jardin et corps) sont filmés en gros plans et très gros plans. L'enchaînement de ces plans crée une continuité dans le récit. Nous pouvons relever par exemple à 05.30 minutes une succession de trois plans : le premier est un très gros plan sur un vagin pénétré par des doigts, le deuxième est un gros plan sur une fleur violette pénétrée par des doigts, puis le troisième est une sodomie en gros plan. Cela n'apparaît pas tellement comme une gradation mais plutôt comme la mise en parallèle de différentes images se faisant écho. Le redondance vient mettre en exergue certains éléments par rapport à d'autres. Mais il s'agit bien là d'un travail sur la métaphore et la répétition. Pour compléter cette analyse, prenons en considération le texte rédigé par le collectif, qui accompagne la vidéo. Iels parlent d'une tentative de filmer et de présenter le corps comme un jardin. Iels évoquent pour se faire le recours aux « *close-up* ». Spontanément ces plans d'inserts seraient associés au jardin, puisque ne peuvent être qualifiés d'insert que des plans isolés de la diégèse (et apparaissent d'emblée extradiégétiques en ce contexte des plans qui ne sont pas directement pornographiques, c'est-à-dire explicites). Ici, le génital et le botanique sont mis en scène depuis les mêmes procédés et échelles de plans ce qui créer une (con)fusion et rejoue le sens donné aux corps, puisque que ceux-ci restent effectivement l'élément central du film, majoritairement à l'image. Le collectif conclut sur ces mots : « *Strange and sticky and grotesque and captivating. Micro and Macro*²⁰⁵ ». Il insiste également sur la texture des peaux en évoquant les très gros plans : « *It highlights the texture of skin, teeth, stray hairs, stubble, bitten lips, scars, wrinkles, dirt under nails, things that distance and make up and lighting tend to mask*²⁰⁶ ».

205 Trad. fr. libre : étrange, poisseux, grotesque et captivant. Micro et Macro.

Nous comprenons bien au travers de ces différentes citations que le collectif s'intéresse particulièrement aux matières et aux textures. Les fluides sont également valorisés par la mise en scène et la réalisation. Dans *Exchange II*, *Recursion II* et *Atrophy Portraits II*, la pratique du *spit fetish* occupe une place, si ce n'est centrale, conséquente dans le film. L'échange de salive est mise en avant comme une pratique à part entière, relevant de l'acte sexuel. Cette place accordée aux fluides du corps et particulièrement à la salive – qui a le mérite de n'appartenir à aucun sexe (organe) plus qu'à un autre et donc le pouvoir de contrer la centralité de la mise en scène du sperme dans la pornographie traditionnelle – s'inscrit dans la mise en ordre d'une iconographie des sensations qui tend à faire dépasser à l'image son caractère bidimensionnel au profit d'une mise en relief de celle-ci. Autrement dit, par les sensations, l'image s'épaissit. Cet épaississement est permis par le contenu de l'image (la diégèse) et se traduit aussi par la forme de celle-ci. Effectivement, la caméra n'est pas fixe laissant s'immiscer dans chacun des films de notre corpus des effets de flou et de mise au point (qui ont coutume d'être coupés au montage puisque considérés comme des failles techniques mais qui sont conservés ici). Ici le collectif utilise le flou et la netteté comme des signifiants, ces éléments viennent texturiser l'image. Certains procédés, donc, rendent compte d'une attention portée aux sensations et, nous l'évoquons dans ce paragraphe, la diégèse participe également à tisser une dramaturgie des sensations

Alors, concentrons-nous à nouveau sur la diégèse, c'est-à-dire sur l'histoire en tant que telle. F.C fait le récit de sexualités BDSM²⁰⁷. Il ne s'agit pas ici d'interroger cela sous le prisme de la morale mais de considérer précisément ce que sont ces pratiques et ce qu'elles racontent des corps qui les éprouvent. D'abord, elles sont des expériences de l'extrême et de la limite. Ces expériences reposent sur la privation, la frustration, et la douleur. C'est ainsi qu'elles sont présentées par le collectif. Intéressons-nous au discours du collectif sur le BDSM, dans une perspective d'analyse dramaturgique (nous ignorons toutes les notions d'empouvoirement et d'émancipation relatives aux pratiques BDSM chez F.C, qui bien qu'intéressantes s'éloignent de notre présent propos). Examinons la transcription du texte de la voix-off du film *Atrophy Portraits II* (cf.

206 Trad. fr. libre : Cela met en évidence la texture de la peau, les dents, les poils épars, la barbe, les lèvres mordues, les cicatrices, les rides, la saleté sous les ongles, des choses que la distance, le maquillage et l'éclairage ont tendance à masquer.

207 *Bondage and Discipline, Dominance and Submission, Sadomasochism.*

annexe). Pour cela, nous avons mis en lien les commentaires de l'actrice Lina, la protagoniste soumise du film, avec les pratiques mises en scène. Elle dit : « *I enjoy being treated like an object* » (« j'aime être traitée comme un objet »). Elle se décrit comme une « *rag doll* » (« poupée de chiffons ») et indique également : « *my entire body is a gift, begging to be broken down* » (« mon corps entier est un cadeau demandant à être dégradé »). Les paroles de Lina sont traduites en images par un isolement ponctuel de la protagoniste dans le plan, montrant alors une interprète-personnage seule et vulnérable. Nous retrouvons également le *split fetish* qui, dans la continuité de notre analyse sur les fluides, s'associe à l'usage de l'eau (qui n'est présente qu'en hors-champ, on suppose dans une bassine) dans laquelle est plongée à plusieurs reprises la tête de la protagoniste. Dans ce film la bouche est centrale. Elle s'ouvre en grand lorsqu'elle va chercher l'air après que le visage ait été noyé. Elle est également particulièrement présente et toujours ouverte lorsque les deux performeuses qui dominent la protagoniste la pénètrent avec leurs doigts, allant jusqu'à pratiquer des gorges profondes avec leurs mains. La privation d'oxygène est un élément significatif dans le récit et les sons des gémissements et respirations intradiégétiques renforcent le caractère urgent de l'image. À cela s'ajoute la mise en scène des coups, essentiellement des claques sur le visage et la poitrine, également le recours à une pratique appelée torture des seins²⁰⁸. Le BDSM donne ici à voir une expérience de la douleur qui correspond à une prise de plaisir pour la protagoniste. C'est précisément ce qu'explique Lina dans son texte en *voix-off*. Ainsi, le film se construit sur une dualité sensitive reprenant le motif Éros Thanatos. Bien qu'antinomiques, l'expérience de la douleur et celle du plaisir se lient ici en se définissant comme deux expériences solitaires. Le plaisir comme la douleur est montré dans ce film comme un chemin introspectif. L'actrice le dit elle-même, « *I want to feel their perverse desire to hurt me* » (« je veux sentir leur désir pervers de me faire mal »). C'est donc bien une question de sensation dont il est ici question.

Pour conclure il apparaît qu'une dramaturgie des sensations soit commune aux audios et aux vidéos de notre corpus même si celle-ci s'organise à partir d'éléments différents pour *Vxxx* et pour *F.C.* Nous constatons que la question des sensations relève de la dramaturgie puisqu'elle se pose justement à différents endroits des films et des au-

208 Cela consiste à frapper les seins ou pincer les mamelons avec les doigts, les dents ou des objets (comme des pinces).

dios : du côté du texte, de la diégèse, de l'image, du son, de la description annexe des vidéos. Nous pouvons alors affirmer que la question sensitive, voire sensuelle, traverse notre corpus. Nous pouvons parler, pour reprendre les termes de Joseph Danan, d'« écriture » des sensations²⁰⁹. Le message ou le propos – élément essentiel des créations contemporaines, même si on peut critiquer le caractère polysémique du terme – s'étoffe au moyen de deux éléments. D'abord, par des corps expérimentant, ensuite par une construction de l'abstraction. Cette dernière se fait par la priorisation de l'effet sur le sens. Ce choix relève d'un parti pris empirique. Pour expliquer cela, Joseph Danan emploie une formule quelque peu figurée. Il écrit « laisser parler la forme ». Effectivement, la question sensitive vient bel et bien «[structurer l'espace et le temps] ». Chez F.C, elle est du côté de la forme, de l'image et de sa texture (et nous poserons la question du son plus tard dans ce chapitre). Ces constats sont surtout vrais pour F.C puisque chez Voxxx les sensations se trouvent davantage du côté du contenu, à savoir du sens précisément puisque dans le texte lui-même.

2.2. Entre adresse directe et 4^{ème} mur : l'ambiguïté du genre pornographique

Dans ce chapitre, nous utiliserons l'expression « expérience de spectateurice » et pas les termes consommateurs ou consommatrices, de pornographie films/audios. Ce choix s'explique par la connotation négative que suggère le terme « consommateur ». Nous préservons ce choix même si nous savons que le terme de consommation peut être employé depuis son sens propre et qu'à titre d'exemple, la sociologie de la consommation culturelle « entend saisir la distribution inégale des œuvres, des compétences ou des pratiques culturelles. C'est fondamentalement une sociologie des inégalités culturelles et des fonctions sociales de l'art ». En somme, la sociologie de la consommation culturelle, telle que la définit Bernard Lahire s'attache à se demander qui regarde quoi, pourquoi, comment et quelle fonction l'art revêt dans la société ?

D'ailleurs ce n'est pas la seule discipline à employer le terme. Les chercheurs en cinéma Laurent Juillet et Jean-Marc Leveratto parlent de la « dimension personnelle [, de la] signification intime et [de la] valeur singulière [de la consommation culturelle]

209 DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ? Op. cit.*, p. 67.

pour l'individu auquel elle procure du plaisir » ; ils évoquent également « sa fonction de médiation sociale²¹⁰ ». Nous constatons bien ici que l'aspect péjoratif du terme est évincé au profit d'une définition et conception plus précise et étayée de celui-ci.

Au regard de ces deux citations, nous remarquons qu'il y a une nécessité à dépasser « l'opposition entre consommation passive et compréhension active²¹¹ ... ». Dans son article, publié la même année que celui de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, Sharif Mowlabocus parle « d'une consommation plus active et publicisée²¹² » [en opposition alors à une consommation passive]. Il emploie également le terme de « reconfiguration²¹³ », en précisant que « les publics *queer* des médias grand public ont de longue date pratiqué la " lecture négociée ", par exemple en adoptant une manière différente de consommer des textes hétéronormatifs²¹⁴ ». Là, la « lecture négociée » que l'auteur explicite dans son article nous permet d'entrevoir les distinctions entre consommation active et consommation passive. Finalement c'est plutôt parce que nous souhaitons mettre en avant le terme d'expérience (artistique) que nous privilégions ce terme à celui de consommation culturelle. Cela nous le justifions parce que nous défendons l'idée qu'une œuvre n'est pas circonscrite à son moment d'écoute et de visionnage. En ce sens nous ne pouvons précisément où commence et où se termine l'œuvre : les spectateurices ne la possède pas, ils en font l'expérience.

Dans ce chapitre nous nous interrogerons sur le genre pornographique à la lumière de notre corpus. Nous questionnerons notre précédent présupposé : celui-ci indiquait que nous avons affaire à des créations fictionnelles. Nous nous demanderons à partir de quels critères esthétiques se définit la pornographie alternative. Pour se faire, nous considérons également la place des spectateurices dans les récits pornographiques de notre corpus. À la suite de cette réflexion nous nous focaliserons sur le personnage pornographique. Nous étudierons la signification de sa relative présence ou de son ab-

210 LEVERATTO, Jean-Marc, JULLIER, Laurent, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, N°142, 2010. Absence de pagination officielle, présent extrait tiré de la première page du document : [\(PDF\) L'expérience du spectateur \(researchgate.net\)](#).

211 JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (1ère édition en langue originale 1974), trad. fr. Claude Maillard, Paris, Éditions Gallimard, 2015, p. 49.

212 MOWLABOCUS, Sharif, « Porno 2.0 ? La centralité de l'utilisateur dans la nouvelle industrie du porno en ligne », *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.). Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 227.

213 *Ibid.*, p. 227.

214 *Ibid.*, p. 227.

sence et nous répondrons à la question suivante : peut-on parler de personnages pour les récits de notre corpus ? Enfin, nous nous interrogerons sur le degré de fictionnalité des productions de notre corpus.

Pour répondre à ces questions nous considérons dans un premier sous-chapitre le procédé d'adresse directe aux spectateurices. Dans un deuxième sous-chapitre, nous travaillerons à mettre en exergue l'ontologie du (non) personnage pornographique. Enfin dans un dernier sous-chapitre, nous considérons la porosité entre fiction et réalité, dans les productions de notre corpus, notamment au travers d'une brève analyse comparant notre corpus au film documentaire.

2.2.1. Adresses directes aux spectateurices

Ici nous nous intéresserons aux adresses faites aux spectateurices dans les récits de notre corpus. Nous excluons tous les discours, textes, paroles et éléments s'adressant aux spectateurices qui seraient annexes aux récits. Ici, nous nous demanderons comment les films et audios prennent en compte les spectateurices ? Cette première question introduit d'emblée un premier constat : les spectateurices tendent à être inclus·e·s dans les diégèses de notre corpus. Pour argumenter cette idée nous pouvons nous appuyer sur le procédé d'adresse directe aux spectateurices qui existe chez F.C comme chez Voxxx. Les procédés diffèrent selon les deux collectifs c'est pourquoi nous les étudierons dans ce sous-chapitre de manière séparée et alternée.

Concentrons nous d'abord sur F.C dont les différents procédés de mises en scène traduisent un certain paradoxe quant à la place des spectateurices. Pour expliquer ce paradoxe nous prendrons appui sur les travaux de Brecht et sur ceux de Jacques Rancière.

Nous avons montré dans le chapitre précédent que les films de F.C sont des fictions, des éléments fabriqués mettant en scène des acteurices. Le collectif dévoile partiellement et ponctuellement les dispositifs de construction du récit – selon des logiques narratives qui diffèrent partiellement de celles du porno *mainstream* – ce qui renforce le caractère fictif des films. Nous pouvons alors faire un parallèle avec la conception Brechtienne de la représentation :

Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter ici ou là, au gré des courants, il faut que les événements s'enchaînent de manière à ce que les chaînons restent bien visibles²¹⁵.

Nous comprenons ici chaînons comme ce qui correspond à l'articulation et la structure de la diégèse ainsi que l'articulation des relations interpersonnelles. Dès lors, nous ne considérons pas que F.C. donne à voir les chaînons de ses créations, cependant par l'adresse directe aux spectatrices les vidéos cassent l'illusion cinématographique et l'impression de réalité.

Cela s'oppose alors à la recherche d'un certain réalisme qui est moteur des productions de pornographie *mainstream*²¹⁶ comme le rappelle la sexologue Julie Fournier Tremblay dans son mémoire universitaire lorsqu'elle évoque « la prétention de vérité et d'authenticité comme base du genre pornographique²¹⁷ ». Elle développe cette idée en dialogue avec les travaux de Linda Williams :

Le premier objectif de notre étude, soit celui de la description du discours sur le sexe, du principe de vérité et d'authenticité en pornographie, a été traité à la lumière de l'affirmation de Williams (1989) selon laquelle la pornographie *hardcore* prétend exposer du « vrai sexe » dont l'authentification en pornographie *mainstream* est principalement faite par le biais des gros plans de pénétrations et la visibilité de l'éjaculation²¹⁸.

Dès lors, notons que F.C. utilise le regard caméra, dans les films *Doll Part*, *Re-cursion II*, *Atrophy Portrait II*. Dans *Atrophy Portrait II* par exemple, une interprète-personnage est filmée en plan fixe, plan rapproché épaule, format portrait. Dans ce film, elle interpelle ponctuellement les spectatrices par des regards caméra. Ce qui renvoie ces dernières à une position de témoins et crée une situation de confiance entre la protagoniste et les spectatrices. Cela a globalement pour effet de briser le « quatrième mur » pourtant difficilement franchissable au cinéma (plus qu'au théâtre d'où provient cette notion). À ce propos Alice Lenay indique que :

215 BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur, Paris, l'Arche, 1970, p. 67.

216 Précisons rapidement ici, parce que ce n'est pas l'objet de notre mémoire, que cette quête d'un hyper-réalisme entraîne des dérives éthiques. On sait aujourd'hui que certains films donnent à voir des violences et agressions sexuelles réelles.

217 FOURNIER TREMBLAY, Julie, « La pornographie féministe selon la réalisatrice Tristan Taormino : une étude de cas », *op. cit.*, cf. introduction de son mémoire.

218 *Ibid.*, p. 62.

Le regard-caméra en faisant apparaître la dissymétrie de l'échange, dit l'absence de celui qui le lance. C'est certainement là un dernier type de regard-caméra, le regard qui sait l'impossibilité de rejoindre celui qui le reçoit et souligne cette impossibilité, non par provocation, mais pour alimenter et comme redoubler la situation fictionnelle²¹⁹.

Ici, l'autrice met en avant le pouvoir du regard caméra. Les comédien·enne·s en s'adressant à la caméra ne s'adressent plus les uns aux autres. Cette absence d'adresse intradiégétique produit un effet de non-adresse et puisqu'ils ne s'adressent à personne ils s'adressent finalement à tout le monde, c'est-à-dire aux spectateurices en tant qu'ils se constituent comme un groupe homogène. Donc, en s'adressant aux spectateurices l'acteurice rompt la diégèse :

S'il n'est récupéré par aucun récepteur diégétique, le regard-caméra peut apparaître non pas comme la proposition d'un dialogue, mais comme le rappel de l'écran infranchissable. Une erreur, comme le coup d'œil involontaire d'un figurant vers la caméra peut trahir la fiction en désignant le dispositif en marche. Ce regard rappelle au spectateur la place de la caméra dans le processus de tournage, et par extension, la place de l'écran au moment de la projection, la surface plane qui porte les images. L'accordéon de la fiction rabat alors sa fausse profondeur ; le cours de l'histoire est suspendu un moment. C'est la première accusation qu'on avance contre le regard-caméra, destructeur de fiction. Pourtant, même cet effet est récupéré dans certaines mises en scène, le regard-caméra devenant une forme d'adresse réflexive, aux allures d'aparté, qui briserait le quatrième mur de l'écran comme Brecht l'envisage au théâtre avec des effets de distanciation²²⁰.

Alice Lenay, en se référant à Brecht, souligne que le regard caméra instaure une distance avec la fiction. Il vient dire aux spectateurices que l'image ou le son est factice, que c'est un jeu, une simulation. En ce sens, nous pouvons établir une analogie entre le recours au regard caméra dans le porno alternatif et le chant dans les mises en scènes brechtiennes. En effet, le regard caméra apparaît comme une ponctuation, de la même manière que le font les chants dans les pièces de théâtre du dramaturge allemand :

Le gestus général de la démonstration, qui accompagne chaque gestus montré en particulier, se trouve souligné dans les chansons, qui sont des adresses musicales au public. C'est pourquoi les comédiens ne doivent pas « passer insensiblement » au chant, mais le détacher nettement du reste. [nous pouvons comprendre ici « reste » comme la diégèse]²²¹.

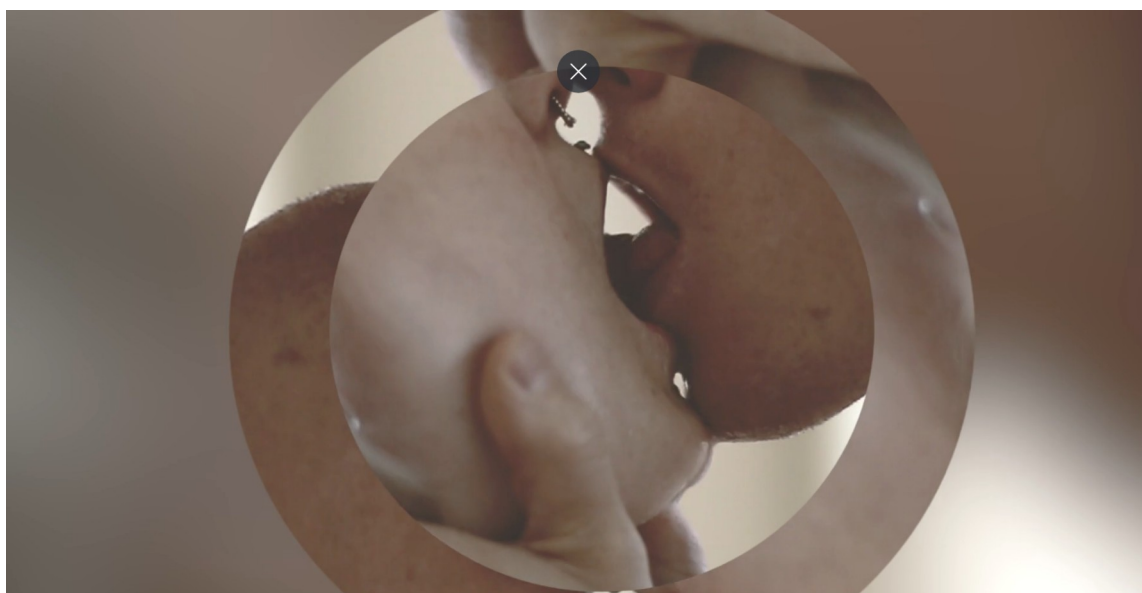
219 LENAY, Alice, « Le regard-caméra: variations de distances », *Réel Virtuel, Hors écran*, N°5, 2016, p. 5.

220 *Ibid.*, p. 5.

221 BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre, op. cit.*, p. 71.

Dès lors, par ce procédé la réalisatrice fait exister la spectatrice dans l'objet fictionnel de sorte que la spectatrice est projetée dans le récit. Le regard caméra introduit une relation spéculaire, il renvoie la spectatrice à sa propre sexualité.

Au regard de cette analyse, nous pouvons dire que F.C a recours à des procédés qui intègrent du subjectif dans le fictif. Le regard caméra constitue un élément important de cette démarche mais il n'est pas le seul. En effet, nous devons également mentionner le travail autour de la focale, aussi bien pendant le tournage qu'en postproduction. Voici donc un exemple tiré du film *Exchange II* qui montre bien comment la focale resserre l'attention sur les bouches des interprètes-personnages :



Capture d'écran tirée du film *Exchange II*, afourchamberheart.com.

Le réglage précis de la focale s'accompagne d'une mise en scène du rond particulièrement explicite dans le film *Exchange II* comme nous le voyons dans la capture ci-dessus. Nous pouvons analyser cet usage comme une métaphore de l'œil et du regard qui ferait référence à celui des spectatrices. Dès lors, F.C s'adresse aux spectatrices en les incluant allusivement à la diégèse.

Concentrons-nous maintenant sur l'adresse aux spectatrices chez *Vxxxx*. Celle-ci se fait à la deuxième personne du singulier. Pourtant les audios donnent à entendre, en majorité, qu'une seule voix narrative et pas de dialogue (sauf l'audio *Toi et lui* qui mêle deux voix). Nous distinguons trois utilisations de la deuxième personne du singulier

dans les audios de notre corpus. Cela donne corps à trois personnages ou à trois adresses différentes. Premièrement, le « tu » peut être un personnage intradiégétique, qui n'existe cependant qu'en négatif (nous avons déjà évoqué le dialogue en creux dans l'audio *Randonnée*, cf. 2.1.2. *Dramaturgie des sensations*). Ici, le « tu » renvoie à un personnage fictif dont les spectateurices ne peuvent imaginer que les contours puisqu'il est toujours décrit et animé par la narratrice.

Deuxièmement, le « tu » peut être entendu comme une adresse introspective. Dès lors, l'utilisation de la deuxième personne du singulier masque ou prend un détour pour dire « je ». Ainsi nous pouvons supposer que la narratrice s'adresse à elle ou lui-même par ce « tu ». Cette interprétation est renforcée par le média audio. Le son serait alors la petite voix dans la tête à partir de laquelle nous pensons toutes. En ce sens, la narration correspondrait à un discours individuel et interne, donnant accès à une intimité. Nous pouvons alors emprunter l'expression de Raphaël Baroni qui parle de « discours intérieur²²² », même si cette expression renvoie ici à l'étude de la focalisation Genettienne et de la subjectivité dans le récit. Notre dernier argument reste discutable puisque les monologues ou dialogues factices qui sont donnés à entendre aux spectateurices sont particulièrement structurés. Cette structuration apparaît trop rigoureuse pour être compatible avec des pensées.

Troisièmement, l'adresse à la deuxième personne du singulier pourrait simplement renvoyer aux spectateurices ou plutôt à chaque spectateurice dans leurs individualités. Cette interprétation explique le recours au « tu » (suggère l'individu), et non au « vous » (suggère le groupe). Cet usage de la deuxième personne du singulier pourrait également nous faire penser aux relations privilégiées entre *cam girl* et clients. Là aussi, la *cam girl*, au travers d'un écran, guide la client·e dans sa pratique sexuelle en s'adressant à lui ou elle par ce « tu ». Cet usage pourrait s'expliquer par le fait que Lélé O, cofondatrice de *Voxxx* est également *cam girl*.

222 BARONI, Raphaël, « Comment réconcilier la focalisation Genettienne avec l'étude de la subjectivité dans le récit ? », *Nouvelle revue d'esthétique*, Presse Universitaires de France, N°26, 2002, p. 38.

Ces catégories nous permettent de distinguer et de discriminer des usages différents de la deuxième personne du singulier dans nos audios. Nous constatons que l'adresse directe est relative, c'est-à-dire qu'elle n'est pas systématiquement directe malgré l'usage de la deuxième personne du singulier. Il existe une forme d'ambiguïté avec laquelle le collectif semble jouer. Dans *JOI d'homme à homme* par exemple, le narrateur dit ceci : « salut, enchanté, moi c'est la petite voix dans ta tête ». Cela réactive la confusion : est-ce qu'il s'agit de s'adresser directement aux spectateurices ou de le faire indirectement en leur permettant d'entendre ces audios depuis un « je », depuis leur propre point de vue ? Malgré notre tentative de catégorisation de l'emploi du « tu » il semble qu'il n'y ait pas de théorie entièrement satisfaisante pour expliquer ce procédé chez *Voxxx*.

Cependant, nous pouvons commenter cette ambiguïté. Qu'il s'agisse d'un choix de mise en scène ou d'une imprécision du récit, cela va nécessairement avoir un effet sur la diégèse. De sorte que, selon à qui est adressée la parole, le récit n'aura pas le même sens et pas les mêmes objectifs. Une première hypothèse : l'emploi de la deuxième personne du singulier est une façon pour la narratrice de s'adresser à elle/ lui-même. Cet usage renverrait alors à une forme d'introspection. Rappelons alors que l'introspection est une notion présente dans le travail de F.C. Une deuxième hypothèse : l'adresse est faite aux spectateurices. Cela pourrait enrichir l'aspect didactique des créations *Voxxx*. Nous reviendrons très précisément sur ce point en troisième partie du mémoire puisque celle-ci se concentrera sur l'aspect pédagogique des œuvres de notre corpus. Pour résumer, la question de l'adresse nous amène à la question du point de vue. Autrement dit la question du destinataire appelle celle d_ destinatrice.

Pour conclure, notre présente analyse a permis de rendre compte de la place des spectateurices au sein de la diégèse. Les récits de notre corpus dialoguent alors plus ou moins avec les spectateurices : de manière directe ou indirecte. L'adresse directe est présente tant chez F.C que chez *Voxxx*. Elle l'est de manière ponctuelle chez F.C et de manière ambiguë chez *Voxxx*. En ce sens, l'expérience des spectateurices et la place qui leur est accordée ici au sein de la diégèse conditionne la narration et la forme du média.

2.2.2. Personnage pornographique : une présence fantomatique

Nous n'avons trouvé aucune littérature sur le personnage pornographique, d'autant moins du côté de la pornographie alternative. Dès lors, nous proposons dans ce sous-chapitre une étude du personnage pornographique ou de l'absence de celui-ci au sein de notre corpus. À ce stade de notre travail, celui-ci apparaît comme une forme spectrale et diffuse. Il s'agit alors d'éclairer son statut et de clarifier la différence entre interprètes et personnage.

D'abord précisons que nous parlerons d'interprètes, de performeuses, d'actrices, en les employant dans notre cas précis comme des synonymes (bien qu'il y ait des nuances entre ces termes), en revanche qu'en est-il de la notion de personnages ?

Je voudrais ici proposer une première hypothèse qui pourrait expliquer le statut ambigu du personnage pornographique. La porosité entre interprète et personnage pourrait s'expliquer par l'implication corporelle des actrices de pornographie. L'idée n'est pas de dire que leurs corps seraient plus impliqués que celui des actrices de cinéma (non pornographique) ou de théâtre mais qu'il l'est différemment. En effet, ils sont mobilisés sur des temps plus courts (au regard de notre corpus) et des récits qui n'impliquent pas ou très peu d'autres intrigues que l'intrigue sexuelle. En ce sens, le mental, appelé psychologie du personnage n'est pas véritablement exploité et par là aucun personnage n'est construit. Effectivement, nous n'avons pas affaire avec notre corpus à « un jeu réaliste, psychologique, un jeu d'incarnation qui vise à donner aux spectateurs « la vision intérieure » d'un personnage et à leur faire " partager [son] univers " ²²³ ». Le corps semble alors être un élément de langage suffisant qui n'implique pas qu'un personnage – selon la définition précédente – prenne forme. En ce sens, nous serions davantage en présence de « comédiens [qui] endossent [...] un jeu très physique, corporel, voire acrobatique, et sont dans un rapport très étroit avec l'espace de la scène, et les uns avec les autres réciproquement²²⁴ ». Cependant ce n'est pas tout-à-fait à cette conception davantage symboliste que naturaliste du personnage à laquelle répondent les créations

223 PELECHOVÁ, Jitka, « La direction d'acteurs », *Étude théâtrale, Le jeu et la mise en scène*, N°58, 2013/3, p. 202.

224 *Ibid.*, p. 202.

de notre corpus. En effet, cela supposerait que le corps vienne traduire une certaine intériorité du personnage. Or dans notre cas les corps ont pour principale mission de montrer l'excitation et l'action sexuelle. Cette comparaison avec les théories sur le personnage, issues des études théâtrales, nous permet de montrer qu'il n'existe pas de personnages clairement dessinés au sein de notre corpus et dont la construction répondrait à une conception *Meryerholdienne* (*Vselvolod Meyerhold*) ou *Stanislavskienne* (Constantin Stanislavski) du personnage.

Dans cette idée, il apparaît que les scènes de sexe non simulées rejouent la notion de personnage tant l'implication des actrices est importante. Cependant deux remarques peuvent être émises. D'abord, prenons deux exemples, le film *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi et *Love* de Gaspard Noé. Ces deux films présentent des scènes de sexes non simulées cependant on y décèle des personnages fictifs. Ensuite, à l'inverse *Voxxx* ne présente que du sexe simulé, l'implication corporelle des interprètes y est faible (voix, ventre, respiration, bouche) et pourtant le personnage n'existe pas pleinement non plus. Qu'est-ce qui empêche alors le personnage pornographique d'exister ? D'être entièrement personnage ?

Suzanne Tanner Béguelin explique la confusion entre personnage et cinéma depuis une forme de décalage entre le réel et l'inventé. Elle dit ceci : « [l]'existence des personnages de cinéma est paradoxale à plus d'un titre : êtres fictifs par rapport au monde réel, ils ont une existence réelle dans le monde imaginaire. En outre, leur être de personnage est indissociable de l'acteur ou de l'actrice qui les incarne (sauf les personnages de films d'animations) : à la différence du théâtre, où les rôles de Dom Juan, Phèdre, Hamlet ou Antigone peuvent être joués, repris, par des milliers d'interprètes²²⁵ ».

En observant notre corpus, nous constatons que les interprètes ne sont pas simplement crédités pour un film ou un audio mais que leur prénoms (ou pseudo, cela a peu d'importance ici) sont utilisés pour décrire l'image d'eux ou la voix d'eux. Sur le

225 TANNER BÉGUELIN, Suzanne, *L'expérience de spectateur au cinéma*, L'Harmattan, 2018, p. 155.

site internet *Voxxx* chaque audio est accompagné d'un texte de présentation, de commentaires pouvant être laissés par les auditeuses, de mentions j'aime, et de la durée globale de l'audio en question. Le texte de présentation et l'indication de durée fournissent les informations techniques du *porncast*. Si nous prenons l'exemple de l'audio *JOI d'homme à homme*, le nom de l'interprète apparaît directement en dessous du titre de l'audio ce qui emprunte à la forme de présentation du livre, du spectacle ou de l'affiche de film. Cependant au cinéma les noms des comédien·e·s apparaissent au générique ou sur l'affiche à la suite du terme « avec » or ce n'est pas le cas ici. Dès lors, est-ce un audio « avec Wilhem » ou un audio « par Wilhem » ? Le texte de présentation, lui aussi, rend confus les statuts d'interprètes et de personnages puisqu'il indique : « Wilhem te guide pour t'occuper de ton phallus. [...] ». Là, la personne (le comédien) et la voix diégétique (fictionnelle) se superposent. Une homogénéité entre les deux est affirmée par le collectif.

Nous pouvons expliquer ce traitement du personnage chez *Voxxx*, qu'il s'agisse d'un parti pris ou d'un effet incontrôlé, par le fait que les voix incarnent des narratrices. Dès lors, le statut même d_ narratrice est particulier. En effet la narratrice est à cheval entre la fiction et le réel (légèrement en décalage avec le personnage) puisqu'elle est la médiatrice, ou la « guide » pour reprendre le terme de *Voxxx*, dans le récit.

Chez F.C les confusions entre interprètes et personnages sont du même ordre. Effectivement, les interprètes sont également crédités à plusieurs reprises (noms en dessous des vidéos sur la page web, directement dans le film sous forme de génériques – assez diffus – d'ouvertures ou de fermetures). Nous n'entendons pas les performeuses se nommer entre elles, s'interpeller dans les films, ainsi les films ne nous renseignent pas sur l'existence ou non de personnages. Les interprètes/personnages ou les voix chez *Voxxx* n'ont pas de prénoms fictifs. Les collectifs font le choix de conserver les noms ou pseudonymes de leurs actrices. Nous remarquons également que le film *Atrophy portrait II* s'inscrit du côté de la biographie et du documentaire. Effectivement, ce film apparaît comme un témoignage : la *voix-off* est celle de l'actrice principale. Il

n'y a pas de distinction entre celle-ci et l'histoire qui est donnée à entendre et à voir, malgré le caractère particulièrement intime de celle-ci. Dès lors, la confession (à partir de quoi se construit également le film *Divine rite I*), nous fait dire que l'idée forte de personnage est absente. Cette absence de personnage laisse place à une mise en scène de l'individu au sein d'un dispositif érotique. Il y a donc un décalage entre l'artificiel assumé des films et la corrélation interprètes-personnages. Les productions de notre corpus se construisent sur la base d'une tendance vers le biographique c'est-à-dire sur une mise en scène du soi. En somme, « l'acteur (un peu comme le conteur traditionnel) dit tour à tour : je joue un rôle, je suis moi-même²²⁶ ». Dans cette idée, Alain Corbin souligne que « le registre de la confidence, voire de la confession, la mise en texte d'une autobiographie énoncée oralement par l'un des acteurs concourent à la réalisation [de projets onaniques]. L'exhibition de l'intime à la première personne, fût-ce de ce qui devrait être le plus soigneusement caché, [...] le dévoilement du " je " érotique des personnages de fiction, associé à la théâtralisation des gestes et à l'évocation de la présence d'une voix accentuent l'effet de réel²²⁷ ».

Mais, cette absence de personnage peut également s'expliquer par l'orientation transféministe de notre corpus. En effet, c'est un mouvement qui, sans refuser le collectif, fait la part belle à l'individu, à ses aspirations, ses limites, ses choix, ses désirs, etc. À nouveau, le personnage fictif est évincé au profit d'une mise en scène du soi.

Nous pouvons relativiser ce constat d'une tendance au biographique. En effet, malgré la corrélation interprètes-personnages, c'est bien la voix du collectif F.C qui se fait entendre. Celui-ci assume des prises de positions qu'il explicite par les textes de présentations des vidéos et de présentation du projet en général sur le site internet. Il nous renseigne également sur les techniques d'enregistrement employées et précise sa position dans le paysage pornographique contemporain, comme nous avons pu le voir dans la première partie du mémoire. En ce sens, le discours qui se fait entendre par la voix des interprètes correspond bien à celui du collectif. Il n'est pas un tissage de mul-

226 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 49.

227 CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs, les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Flammarion, 2010, p. 423.

tiples voix d'interprètes, il est la voix d'un groupe. Effectivement, la cohérence esthétique et la direction artistique du travail de F.C nous prouvent que les interprètes sont mesurément impliqués dans la création. Néanmoins, cet argument doit être nuancé puisque le film *Divine rite I* se construit (iconographie, récit, pratiques sexuelles, choix du partenaire de la protagoniste) précisément à partir de l'interprète et de son expérience personnelle de la sexualité, du tabou et de la religion. Ici, l'individu est exposé par le film et oriente les choix artistiques de F.C.

En ce sens, le personnage pornographique doit être compris comme « une surface mouvante, une voix, une polyphonie [...] sans noms²²⁸ ... ». Cette fuite du personnage pourrait s'expliquer par l'absence de scénario. Effectivement, si nous avons employé le terme de scénario précédemment c'est davantage dans l'idée d'un document qui précède au tournage. Les créations de notre corpus ne sont pas construites à partir de textes²²⁹, comme c'est le cas au théâtre. Aussi, le scénario n'est pas central chez F.C²³⁰ contrairement au cinéma d'auteur et de genre. Cependant depuis le visionnage des films nous pouvons d'ores et déjà penser que chez F.C le scénario ressemblerait plutôt à une partition chorégraphique qu'à une forme dialogique. Chez *Voxxx*, bien que le texte soit prépondérant, il semblerait qu'il ne corresponde qu'à la partition unique d_ narrateurice. De manière très concrète et puisqu'il nous faut prendre position, nous parlerons désormais d'interprète-personnage et de voix-personnage.

Paradoxalement, à certains égards la pornographie *mainstream* pourrait apparaître plus encline à construire des personnages. En effet les scénarios stéréotypés tendent à dissiper l'ambiguïté entre réel et fictif. Dès lors, en embrassant les clichés le personnage de porno *mainstream* n'est plus très loin de celui de la Commedia dell'arte, bien qu'il s'agisse d'un tout autre registre. Il s'agirait donc d'une caractéristique de la pornographie alternative que de cultiver une ambiguïté entre personnage et interprète.

228 BOUCHET, Pauline, « Ventriloquie et hyperpersonnages : l'exemple des dispositifs marionnettiques du dramaturge québécois Larry Tremblay », *Les voix marionnettiques*. Textes réunis par Sandrine Le Pors. Louvain-la-Neuve (Belgique), Édition théâtrales, 606, 2014. p. 134.

229 Notons cependant qu'en s'inspirant des travaux de Carolee Schneemann, F.C réinvestit des questionnements et esthétiques qui étaient ceux de C.S.

230 Il serait intéressant d'avoir accès à ces documents.

Pour conclure, l'absence de personnages précisément dessinés rend les inter-prêtes-personnages et voix-personnages interchangeable. Cette absence peut s'expliquer par la porosité entre fiction et autofiction qui anime les arts vivants depuis la fin du XX^{ème} siècle. La performance, l'écriture de plateau au théâtre, la fiction documentaire principalement au cinéma, sont autant d'exemples de cette ambiguïté entre fiction et non fiction qui a aujourd'hui gagné les arts vivants. Nous considérons cette perméabilité dans notre corpus dans le sous-chapitre suivant.

2.2.3. Entre fiction et réalisme : fabriquer « le vrai »

Nous nous interrogerons ici sur la nature du film pornographique en écho à notre première partie. Ici notre corpus constituera dans ce cas précis un matériau pertinent en ce qu'il nous permet d'aborder cette question de la nature avec plus de précision. Nous envisagerons dans ce sous-chapitre de définir la nature du film pornographique depuis des considérations esthétiques et dramaturgiques. Nous analyserons la porosité entre fiction et réalisme au sein de notre corpus.

Nous avons jusqu'alors affirmé que les formes audiovisuelles de notre corpus étaient fictionnelles. Sans revenir strictement sur cette position il va s'agir dans ce sous-chapitre de mettre à l'épreuve notre corpus à cette catégorisation. Pour se faire, nous nous appuyerons sur des travaux abordant la question du cinéma documentaire, du cinéma-vérité ou cinéma direct et du clip musical. Ces parallèles se justifient par la tension entre véracité ou vérité et narration au sein de notre corpus que l'on retrouve du côté du documentaire. En effet, les productions de notre corpus sont des fictions, elles ont les codes, mais se « réclament d'une proximité " immédiate " avec la réalité²³¹ ».

Revenons sur un procédé que nous avons déjà mis en valeur : l'enregistrement en caméra épaulement. Cette technique cinématographique est rendue possible par l'invention de la caméra légère. Ces innovations technologiques ont servi le cinéma documen-

231 GRAFF, Séverine, « " Cinéma-vérité " ou " cinéma direct " : hasard terminologique ou paradigme théorique? », *Décadrages Cinéma, à travers champs*, 18, Mario Ruspoli et le « cinéma direct », 2011, p. 32.

taire. Lorsque nous regardons le court métrage *Méthode I* de Ruspoli, le plan séquence en « caméra légère » sur les branches d'arbres rappelle la façon dont les corps sont filmés chez F.C. La voix-off toujours dans *Méthode I* indique ceci « pouvoir filmer comme on regarde, immédiatement ». En considérant cela, nous pouvons supposer que chez F.C, la caméra épaupe n'aurait pas uniquement pour but de générer des formes abstraites (comme nous l'avons démontré précédemment) mais ce pourrait aussi être un moyen d'introduire de la subjectivité dans l'image par le moyen d'une caméra qui se fait regard. Dès lors, l'image tend à être spontanée, elle cherche, dans une certaine mesure, à être immédiate.

Le son et précisément la voix, qui est nue et libérée de toute modification chez Vøxxx, a la particularité de se placer d'emblée du côté de la vérité, de telle sorte que la voix ne pourrait pas mentir. Contrairement à l'image qui assume une forme de facticité, la voix trahirait-elle tout ? Elle semble ne pas être une reproduction ou une représentation de quelque chose mais revêt un caractère authentique. Cependant, nous entendons à l'écoute des audios Vøxxx que la voix est davantage récitatrice qu'interprétative. Il ne s'agit pas de texte lu, néanmoins les audios ne sont pas joués, le travail se fait uniquement autour du texte et n'implique pas le corps. Les scènes ne sont donc pas éprouvées mais plutôt racontées. Autrement dit, elles ne sont pas jouées mais contées. Nous avons plusieurs arguments qui nous permettent de soutenir cette thèse. D'abord, les productions de notre corpus sont des formes monologiques (sauf l'audio *Toi et lui*) même si la diégèse met en scène plusieurs personnages. Ensuite, nous pouvons constater la fluidité de la narration, l'absence de bégaiements, d'hésitations dans la voix, de truchements ou de répétitions. La narration est lissée et débarrassée de toute trace de spontanéité. Cela nous amène à dire que les scènes de sexe sont jouées depuis la voix et que les audios n'impliquent pas de pratiques sexuelles performées. Si les audios impliquaient une pratique corporelle la voix serait moins claire et moins précise puisqu'elle serait impactée par les mouvements du corps. Ces idées se vérifient notamment par la vidéo de *Clit Révolution*²³² qui montre des images d'un enregistrement dans lequel nous constatons que les deux interprètes sont assises en studio d'enregistrement et qu'elles suivent le déroulé d'un script. Dès lors, nous constatons que le désir de vraisemblance chez Vøxxx, passant

232 Op. cit. : [Le porno féministe : un orgasme dans ton casque - Clit Revolution #2 – YouTube](#).

par un recours minimal à l'artifice et aux « effets d'authenticité²³³ », peine à recréer une impression de réalité.

Cependant et paradoxalement, le dispositif fait une place particulière aux spectatrices (cf. 2.2.1. *Adresse directe aux spectatrices*), en cela il peut être qualifié d'immersif. Il ne donne pas à entendre une séquence fictionnelle fermée sur elle-même. La séquence fictionnelle est à demi-ouverte sur l'auditoire. Est-ce là une spécificité des fictions radiophoniques ou de la narration sonore ? Il semblerait que la suppression de l'image implique nécessairement l'absence de quatrième mur.

En ce sens, les audios Voxxx (uniquement ceux de notre corpus) ne s'inscrivent pas dans une esthétique naturaliste ni encore néoréaliste malgré leur désir de proximité avec le réel. Cette proximité existe dans le contenu des audios (par les références au monde contemporain, par le vocabulaire employé, les ressorts érotiques et les références aux enjeux féministes actuels). En revanche du côté de la structure et précisément de l'esthétique on observe une prise de distance avec les codes naturalistes et néoréalistes. Mais au-delà de son désir de proximité avec le réel, il semblerait que le genre pornographique touche au réel en tant qu'il constitue une monstration explicite et crue de la sexualité. La philosophe Julia Peker indique que « l'irruption du dégoût brouille la distinction entre présentation et représentation²³⁴ ». Ici, explicite peut être synonyme de dégoût dans le sens où il serait un trop plein de réel qui provoquerait une aversion. Ainsi, « face à la représentation d'un spectacle répugnant (encore une fois explicite), la force du dégoût annule la distance fictionnelle²³⁵ ». Au regard de ces arguments il apparaît que le caractère cru de la pornographie alternative explique l'impression de réel qui résulte du visionnage de créations pourtant bien fictives.

Il s'agit également de ré-insister sur la double diégèse des films et des audios que nous avons analysée dans la première partie du mémoire. En nous concentrant sur

233 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 50.

234 PEKER, Julia, « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le philosophe*, N°30, 2008, p. 224.

235 *Ibid.*, p. 227.

l'aspect auto-réflexif²³⁶ des créations de notre corpus, il apparaît que le deuxième niveau de lecture des films et des audios rompe avec la fiction en ce qu'il propose un discours sur la fabrication du média. De la même manière que le film documentaire met en scène la technicité du documentaire, le film pornographique met en scène une forme de technicité de la sexualité. On observe alors un lien entre la technique de la forme et celle du contenu qui tend à faire du média pornographique un outil technique. Ainsi, cet aspect pratique ou pragmatique du film en fait un objet documentaire davantage que fictionnel.

La pornographie alternative, bien qu'elle s'inscrive ici en rupture avec les productions masse médiatiques revêt toujours un caractère ambigu. Elle oscille entre le fictionnel, l'excès et le besoin de vraisemblance. En tant qu'elle donne à voir et à entendre un contenu explicite, elle serait pratiquement ontologiquement brute, dépouillée de toute forme d'artifice. En somme c'est en partie l'effet qu'elle veut produire sur les spectatrices qui guide sa ligne esthétique. Nous nous demandons ici si « pornographique » vient qualifier le genre du film (ex. : pornographique, documentaire, fiction, etc) ou bien l'esthétique (ex. : pornographique, naturaliste, surréaliste, etc). Nous constatons que le qualificatif ne nous renseigne pas de manière aussi évidente qu'il y paraît. Alors, comment distinguer ce qui est pornographique de ce qui ne l'est pas ?

Cette question est d'autant plus importante que la pornographie alternative semble s'inspirer de multiples esthétiques et courants artistiques. Effectivement, elle emprunte plusieurs codes pour tenter de construire sa propre esthétique. Le collectif F.C multiplie les références (Carolee Schneemann, Body art, art abstrait, forme de naturalisme dans représentation de la sexualité, traces d'influences du film expérimental). Par ailleurs, il s'agit de pointer du doigt la proximité entre les vidéos de F.C et le format des clips musicaux. Comme nous l'avons souligné plus tôt dans le mémoire, les films se construisent sur une antichronologie ou une non linéarité narrative. Ce traitement précis de la temporalité s'associe à la présence de musiques de fosses. Cela renforce l'effet de vidéo musicale. De plus, les formats sont relativement courts, entre 8 et 15 minutes (même s'il existe des vidéos plus longues mais cela est rare). En cela, le film s'éloigne à

236 En écho au concept d'autoreflexivité en littérature.

la fois du documentaire et du film de fiction. Néanmoins dans la vidéo musicale se conjugue un univers fantasmé, simulé et ornemental, « au sein [duquel] la plastique musicale, venant en premier, impose aux formes visuelles ses principes de composition²³⁷ ». À ce titre nous pouvons nous demander si le procédé est le même chez F.C : « la musique [...] constitue-t-elle " la source du mouvement des images " » ? Il apparaît que l'action sexuelle précède à la musique. Celle-ci apparaît dans un second temps. Elle est un décor qui permet à l'action d'être plus intense.

Portons maintenant notre attention sur un élément annexe à la diégèse qui peut cependant nous permettre de discerner fiction et réalité dans notre corpus ou au contraire de souligner l'absence de séparation précise. *Voxxx* accompagne ses audios de courts textes de présentation. Chez F.C ces textes prennent toujours la forme d'un commentaire sur le film et amènent à une réflexion sur les pratiques mises en scène. En revanche chez *Voxxx*, ils s'organisent selon deux catégories. Soit ils décrivent l'audio soit ils sont immersifs. Pour le dire autrement, soit ils sont un commentaire des créateurices sur le *porncast* soit ils sont une continuité de la voix narrative. Voici deux exemples : l'audio *Relation épistolaire* : « Tu manques à Lélé. Elle a hâte de te retrouver. Elle s'adresse à ton corps, à tes mains, à toi.... Laisse-toi bercer par ses mots, qui glissent sur le papier. Laisse toi guider par sa voix, folle d'amour et de désir pour toi ! », là nous avons affaire à un texte descriptif. Ensuite : « Salut, moi c'est Léa de Paris. Je suis une femme trans. J'ai 36 ans. J'aime peindre, chanter, la beauté des hommes, la douceur du printemps, la fermeté de mes muscles, la douceur de mes jambes... Je suis travailleuse du sexe. Aujourd'hui, j'ai envie de parler à l'oreille des femmes trans. J'ai envie de partager mon savoir-faire avec toi, et de te guider pour que tu prennes du plaisir. J'ai envie de te faire jouir par ton anus. Suis-moi, c'est parti :) », là il s'agit d'un texte immersif dans lequel la voix-interprète s'adresse directement aux auditeurices, nous le comprenons par les recours aux « je » et « tu ».

Ainsi les *porncasts* alternent entre des présentations liées à la diégèse et des présentations qui s'en détachent. Il n'y a pas chez *Voxxx* de procédé introductif récurrent.

237 GAUDIN, Antoine, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », *Volume !*, N°14-2, 26 avril 2018, p. 97.

En cela le statut de l'objet audio n'est pas rendu clair par le collectif. Nos résultats se rapprochent alors ici de notre argumentation autour de la mise en scène du soi (cf. 2.2.2. *Personnage pornographie : une présence fantomatique*). À nouveau, ces présentations immersives mettent en avant une hybridité entre personnage et interprète qui est soutenu par une variation du degré de fiction des audios et vient *in fine* nourrir cette variation.

Nous constatons alors que les créations de notre corpus sont hybrides dans le sens où ils sont au croisement de différentes pratiques artistiques (fiction radiophonique, *podcast*, clip, film, film expérimental). Dès lors nous pouvons parler d'un genre intermédiaire situé dans l'entre-deux. Le propos érotique suppose une mise en ordre du discours artistique qui échappe quelque peu aux catégories de classification des œuvres audiovisuelles. En guise de conclusion nous pouvons esquisser une idée que nous développerons dans le chapitre suivant. La difficulté à discerner une démarche pratiquement documentaire d'une démarche de création fictionnelle pourrait s'expliquer par la préoccupation de notre corpus pour l'éducation sexuelle.

2.3. Sonoriser l'action: raconter (avec) les bruits ?

Ce chapitre se focalise sur l'aspect sonore de nos films et audios. Ce choix s'explique par la présence de formats audios dans notre corpus mais également par deux constats que nous avons fait précédemment. Le premier, celui d'une dramaturgie de la sensation qui passe notamment par des références au son (présence de la bouche, place des fluides, etc). Le deuxième, celui d'un plaisir auditif pornographique qui s'assume en tant que tel. En ce sens, le son apparaît être une perspective pertinente pour analyser la pornographie contemporaine.

Faire une place au son c'est l'analyser avec la même précision que l'image. Donc, lorsque nous parlerons de son il sera aussi question du sonore chez F.C. Cette focalisation sur le son ne se limite pas à nos *porncasts* même s'ils l'initient. La considération du sonore chez F.C se fera d'une part dans une perspective comparatiste, c'est-à-

dire pour observer les contrastes entre un récit uniquement audio (chez *Voxxx*) et un récit mêlant images et sons. D'une autre part, il s'agira de considérer pleinement le dialogue sons/images chez F.C. Pour analyser le son, nous nous intéresserons d'abord à l'aspect multi-sensoriel de notre corpus en questionnant également les limites de cette multi-sensorialité. Ensuite, nous nous concentrerons sur les bruits de corps et leur lien avec la diégèse. Enfin nous verrons comment le sonore réinterroge le concept de plaisir scopique et ainsi de *male gaze*.

2.3.1. Une expérience multisensorielle ?

Précisons qu'il y a deux niveaux de multimodalités sémiotiques dans notre étude : notre corpus est multimodal puisque nous menons une analyse conjointe des deux collectifs qui le compose. Ensuite, le collectif F.C propose des formes audiovisuelles. Ainsi, le récit se construit bien à partir de différents modes d'expression : principalement le son et l'image (mais aussi le texte qui n'est pas l'objet de notre analyse ici, qu'il s'agit cependant de ne pas exclure). Les modes d'expression sont donc diversifiés.

Dans ce premier sous-chapitre nous nous demanderons en quoi les productions de notre corpus peuvent être qualifiées de multi-sensorielles ? Pour répondre à cette question, nous porterons dans un premier temps notre attention sur le dialogue images/sons chez F.C en partant de l'hypothèse, à vérifier, que le son peut avoir un rôle d'actant et l'image un rôle second. Dans un deuxième temps, nous ferons un écart avec notre corpus afin de nous intéresser aux audios binauraux chez *Voxxx* puisqu'ils constituent une stimulation pluri-sensorielle.

Premièrement, analysons le dialogue sons/images chez F.C. Cela permet de mettre en évidence que chacun des films est accompagné d'une musique extradiégétique, une musique de fosse²³⁸, le plus souvent de genre *ambient* qui, précisément,

238 « La théorie et l'histoire du cinéma adoptent souvent les qualificatifs de " musique diégétique " (appartenant à l'action) et " non diégétique " (émanant d'une source imaginaire non présente dans l'action). Pour des raisons diverses – dont la confusion possible sur le terme de diégèse – nous préférons parler de " musique d'écran " pour la musique clairement entendue comme émanant d'une source présente ou suggérée dans l'action: chanteur des rues, phonographe, radio, orchestre, haut-parleur, juke-box. Par opposition, la " musique de fosse " (dite non-diégétique) est celle que le spectateur réfère par élimination à une fosse d'orchestre imaginaire ou à un musicien de fosse qui souvent accompagne ou commente l'action et les dialogues, sans en faire partie. », CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Édition Fayard, 1995, p. 189.

construit l'ambiance du récit. Cette musique va généralement couvrir l'entièreté du film et donc constituer le motif sonore principal. C'est pourquoi il est intéressant ici de nous intéresser aux sons intradiégétiques dans les films de F.C

Un procédé récurrent consiste à donner à entendre des sons intradiégétiques (le plus souvent des gémissements et respirations) provenant du hors-champ. Ainsi, un son provenant d'un corps, comme le gémissement se voit associé à un plan qui se concentre sur un ventre (et pas une bouche), dont on ignore s'il est celui de la personne émettant le gémissement. Globalement la source directe du son audible n'est pas montrée et est remplacée par un plan mettant en avant tout autre chose. Ce son peut ensuite passer *in*, c'est-à-dire que l'image et le son s'accordent. L'image donne alors à nouveau à voir la source du son, le gémissement est associé à l'interprète-personnage duquel ce son émane.

Nous identifions donc deux à trois niveaux sonores dans les films de F.C : la piste extradiégétique, et la piste intradiégétique qui semble se diviser par les variations de sons tantôt *in*, tantôt hors-champs. Les effets sonores restent alors étroitement liés à l'image. Effectivement, la forme spectaculaire chez F.C se construit par l'interaction de l'image, du son et de la musique. Prenons un exemple précis, celui du film *Fuses* (de F.C) qui met en scène une interprète dans deux décors différents. L'un clos, probablement un appartement dans lequel est projeté sur le mur des image du film *Fuses* de Carolee Schneemann. Le deuxième abstrait, sorte d'immensité noire dans laquelle l'actrice se meut enduite de paillettes. Lorsque le film de F.C débute, l'image est accompagnée d'une musique de fosse²³⁹, mais également d'une voix-off (ou hors-champ, la question reste encore entière à ce stade du film), qui semble lointaine et qui rappelle les voix à travers les téléphones ou encore les *talkie walkie*. Cette voix semble mystérieuse, puisqu'on comprend que ce n'est pas celle de la protagoniste. Nous nous demandons, s'agit-il d'une voix-off, ou d'une voix hors-champ ? À 5 minutes la voix se synchronise avec l'image visible et, précisément, avec le corps d'une comédienne du film *Fuses* de Carolee Schneemann projeté dans le film *Fuses* de F.C. En donnant à voir la source dont émane le son, l'image nous indique que ce son fait partie de la diégèse. Autrement dit, la voix jusqu'alors hors-champ rentre dans le champ. Le procédé de mise en abîme de

239 *Connector* de Penelope Trappes qui figure dans l'album *Penelope two*.

l'image (le film dans le film) s'applique donc aussi à l'audio. Notons alors que sans l'image, la référence à Carolee Scheenmann n'aurait pas été audible pour les spectateurices (alors auditeurices).

Ce résultat amène à relativiser l'emploi du terme multi-sensoriel pour qualifier les productions de F.C. Contrairement à l'hypothèse que nous avons formulée, le son reste dépendant de l'image même s'il peut la précéder, l'orienter ou la préciser. Dès lors, il y a une hiérarchie entre les deux médiums et l'image reste prédominante. En revanche, nous observons un dialogue entre sons et images par une contribution narrative commune. En effet, le sens du film est rendu accessible par un co-engagement de l'image et du son, qui reste ponctuel. C'est le cas du film *Gloaming* : l'analyse de ce film permet de constater un affaiblissement de la musique de fosse (extradiégétique) au moment de l'orgasme d'un des personnages. Le son intradiégétique (gémissements du personnage) est donné à entendre, au-dessus de la musique de fosse. Cet effet laisse une place centrale à l'évènement de l'orgasme dans le récit, symbolisé par le son intradiégétique. Dans ce cas précis, l'image n'est pas tout à fait explicite, elle ne raconte pas l'orgasme à elle seule, alors le son permet de préciser et de compléter le récit. En cela, nous pouvons dire que le son marque la diégèse en clarifiant l'image.

Deuxièmement, portons notre attention sur les productions *Voxxx*. Nous nous appuyons, ici, sur l'audio *Toi et Lui*, particulièrement intéressant puisqu'il la technique du son binaural. D'abord une brève définition de ce que signifie binaural : « Se dit des perceptions auditives engendrées par une stimulation simultanée des deux oreilles²⁴⁰ ». Pour que l'effet fonctionne pleinement il faut donc écouter l'audio avec un casque ou des écouteurs. Dans ce cas, le son va venir directement stimuler une oreille, puis une autre, etc. À l'écoute de *Toi et Lui*, nous constatons l'effet de naturel que génère cette technique d'enregistrement. Cela renforce l'impression de proximité entre les voix et les spectateurices. La stimulation alternée d'une oreille et d'une autre engendre une spatia-lisation de l'espace, elle crée un effet de profondeur et une forme de perspective, pour utiliser des analogies imagées.

240 Dictionnaire Larousse.

Prenons des exemples précis. Dans l'audio *Toi et Lui*, on entend que la voix d'Arsène, une des deux voix-interprètes, est plus faible que celle d'Hugo, ce qui crée l'impression d'Arsène est plus éloigné physiquement. Dès lors, l'oreille devient un référent dans l'espace, par elle s'incarne le corps des spectateurices à l'intérieur de la diégèse. Effectivement, à partir de l'ouïe les spectateurices peuvent matérialiser, voire visualiser leur distance ou proximité avec les voix-personnages qu'iels entendent. Même s'il est ici question de sons, notons que le script des audios exploite et renforce cet effet de spatialisation lorsque qu'Hugo prononce ces différentes phrases : « ...au dessus de vous », « on approche un peu de ta bouche », « elles sont au dessus de toi ». Les audios jouent également sur la répétition et les échos, avec des variations de niveaux sonores (chuchotements).

Ainsi, l'espace est rendu concret par le son et cette spatialisation est susceptible de produire des images mentales chez les auditeurices. Il semblerait alors plus évident de modéliser mentalement des images à partir de sons entendus que d'imaginer des sons à partir d'images. Puisque le son, comme le texte, nous permet d'imaginer (donc d'avoir des images), le format audio n'exclut pas l'aspect visuel de la pornographie. Il tente de réinventer l'usage de ces images.

Effectivement, cette volonté d'un retour à l'imagination et aux fantasmes personnels est affirmée par le collectif *Vøxxx*. Celui-ci justifie son recours au sonore en indiquant sur son site privilégier l'usage « de l'audio [...] pour laisser la place aux fantasmes les plus intimes, plutôt que de consommer des images ». Si l'on interprète cette phrase il s'agirait de permettre aux spectateurices de s'appuyer sur le son afin de convoquer et générer leurs propres images. En somme, cela leur permettrait de choisir quelles images iels veulent voir plutôt qu'on le leur en impose. Ce parti pris sur la question de l'image est discutable mais il est important à analyser car il oriente précisément le choix du médium employé pour construire les récits.

Dans cette logique, à une image donnée à voir et précisément mise en scène, qui certes suscite, comme tout récit, de multiples interprétations²⁴¹, est supplée d'infinies

241 Schleiermacher et de l'herméneutique de son temps ... "» (p. 21). JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. fr. Maurice Jacob (1988), Paris, Gallimard, 2017. Comme le montre le tra-

possibilités de modélisations, d'images et de représentations. Autrement dit, il y a au moins autant d'images générées par les écoutes de *Voxxx* que d'auditeuses. En ce sens, si la vue n'est pas directement sollicitée chez *Voxxx*, la concentration sur l'ouïe consacre à l'image un rôle de premier choix. La stimulation auditive est paradoxalement kaléidoscopique. Dès lors, les audios *Voxxx* sont multi-sensoriels puisque leur projet est celui d'une reconstruction de l'image (voir de l'imaginaire et de l'imagination) par l'audio et par l'audible.

Néanmoins, au-delà du son et du bruit, le propos reste dominant dans les audios *Voxxx*. En effet, la voix crée du sens et elle peut être soutenue par des bruits. Par exemple dans *Le cœur* nous entendons dès le début du *porncast* le son d'une pulsation cardiaque. Ici, le son est extradiégétique. Il est exagéré (rapport entre volume de la voix et volume de la pulsation) et nous comprenons qu'il ne s'agit pas du cœur de la narratrice. Ce son a une fonction illustrative et permet au thème du *porncast* de s'incarner dans la piste audio. À l'inverse, certains sons peuvent être intradiégétiques, c'est le cas pour l'audio *Randonnée*. Dans celui-ci, les personnages marchent dans la nature et s'arrêtent pour se protéger de la pluie et l'on entend en second plan la pluie, du tonnerre, des canards, des oiseaux. Ainsi, le son n'est plus simplement illustratif puisque dans ce cas précis il contextualise le propos. Le son est alors le décor dans lequel évoluent les voix-personnages.

Face à ces différents constats, pouvons-nous parler de scénographie sonore ? Précisons que la notion de scénographie fait écho au concept de paysages sonores²⁴² qui « se définit comme un champ d'étude acoustique, quel qu'il soit. Ce peut être une composition musicale, un programme de radio ou un environnement acoustique. On isole et étudie un environnement acoustique, comme on analyse les caractéristiques d'un paysage donné²⁴³ ». Cette dernière phrase résume bien l'entreprise qui est la nôtre ici. Précisons cependant que ce concept est plus vaste que ce que nous désignons ici par scéno-

vail de Hans Robert Jaus, notamment l'introduction à son ouvrage *Pour une herméneutique littéraire* dans laquelle il retrace brièvement l'histoire des herméneutiques et du travail d'interprétation. Dans cette introduction l'auteur cite « les trois démarches de l'herméneutique : la compréhension, l'**inter-prétation** et l'application » (p. 14) et parle « "[d'] intention polémique " ».

242 *Soundscape* en anglais.

243 MURRAY SHAFER, Raymond, *Le paysage sonore, toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, trad. fr. Sylvette Gleize, Paris, Édition J-C Lattès, 1979.

graphie sonore. Il est paradoxalement plus évasif sur la question artistique, donc bien qu'il fasse fait écho à notre idée de scénographie sonore, il ne l'explique pas pleinement.

Nous tendons avec *Voxxx* vers l'utilisation d'une matière sonore et du bruitage comme scénographie mais il s'agit de préciser que cette exploitation du potentiel sonore reste partielle. Dans certains audios, comme *JOI d'homme à homme* par exemple, aucun son ne se fait entendre en dehors de la voix claire du narrateur. Cependant, si nous portons notre attention sur les *porncast From Bretagne with love* (Aurélien) et *Randonnée* (Arsène Laclos), précédemment cités, il semblerait que nous puissions parler de scénographies sonores puisque les environnements sonores y sont des éléments diégétiques. Ainsi, l'idée de scénographie sonore pourrait faire se rapprocher, les audios *Voxxx*, des fictions radiophoniques ou fictions sonores.

Finalement le travail de *Voxxx* tendrait à appliquer cette formule de Ruspoli : « Il faut d'abord filmer avec les oreilles. C'est le son qui commande à l'image. » En effet, la voix narrative – qui serait volontiers une voix-off si l'on avait affaire à une forme audiovisuelle (voire le scripte de cet audio) – est ici le référent diégétique principal. La voix, c'est-à-dire la parole, supplée à l'image et à l'action dans ce cas.

Nous avons donc déjà en partie répondu à la question de ce sous-chapitre à propos du caractère multi-sensoriel des productions de notre corpus. Nous constatons que chez F.C le son ne peut créer du sens seul mais il peut tout de même orienter la diégèse. Il participe alors à rendre l'image érotique et sensuelle. Chez *Voxxx*, la multi-sensorialité du médium réside dans l'appel qu'il fait aux images. La vision n'est pas directement sollicitée mais les environnements sonores mobilisent l'imagination. Dès lors, la question sonore, en tant qu'elle rivalise avec celle de l'image, dans le cas de la pornographie semble se heurter à un paradoxe, celui de la (non) représentation du corps. Nous explorons cette dernière idée et, plus largement, la question corporelle dans le sous-chapitre suivant.

2.3.2. À l'écoute : les bruits de corps

Ici, nous serons à l'écoute des bruits de corps. Nous étudierons la place qu'ils occupent au sein des médias de notre corpus? Viennent-ils orienter la diégèse ? Sont-ils des amorces d'actions ou des conséquences de celles-ci ? Nous porterons également notre attention sur la place de la musique et du silence dans les films de F.C. Pour les besoins de notre analyse ce sous-chapitre se divisera en paragraphes qui se centreront successivement sur F.C et sur *Vöxxx*.

Chez F.C, les bruits sont principalement intradiégétiques puisqu'ils résultent des corps et de leurs actions, il s'agit alors de les analyser précisément. Daniel Deshays dans son ouvrage *Pour une écriture du son*, pose une question : « comment le son au cinéma déjoue-t-il l'image ?²⁴⁴ ». Nous pouvons appliquer cette question au travail de F.C et en proposer une deuxième : le son déjoue-t-il réellement l'image chez F.C ? Le sous-chapitre précédent répond partiellement à cette question en montrant que le son reste dépendant de l'image. Cependant, il va s'agir ici d'aller plus loin et d'ignorer les images pour se concentrer pleinement sur la sonorisation des corps, afin de préciser notre précédent constat.

Relevons un premier élément audible récurrent que nous avons jusqu'alors qu'évoqué : les gémissements. Ensuite, interviennent les respirations ainsi que les bruits de contacts entre les membres du corps ou entre les corps. Il en sera question plus tard dans le développement. Comme indiqué dans le sous-chapitre précédent les sons de gémissements peuvent être hors-champs. Pour qualifier précisément ce procédé, nous pouvons emprunter le terme de « désynchronisation²⁴⁵ » proposé par Daniel Deshays. Ce dernier explique la désynchronisation comme une « [rupture] avec le réalisme sonore²⁴⁶ ». Nous pouvons parler pour F.C d'une « désynchronisation » du son avec les corps, voire même d'un traitement sonore acousmatique, qui tendrait à faire du sonore un langage abstrait.

244 DESHAYS, DANIEL, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 27.

245 *Ibid.*, p. 27.

246 *Ibid.*, p. 28.

En effet, le gémissement désynchronisé de l'image est privé du corps duquel il émane, dès lors il ne lui appartient plus tout-à-fait. En ce sens, le son hors-champ diffuse le gémissement au travers du film et en fait une ritournelle, sans pour autant aller jusqu'à dire « que le son [apparaît] comme le gêneur²⁴⁷ ». Notons alors que par la centralité du gémissement, nous pouvons établir un point commun entre le travail de F.C et la pornographie *mainstream*. Effectivement cet envahissement du gémissement est présent chez F.C et dans la pornographie *mainstream*. En ce sens le collectif semble emprunter et reproduire un motif érotique majeur du porno traditionnel. Il convient de noter que les gémissements audibles ont une caractéristique sonore particulière : il s'agit davantage de gémissements aigus qui peuvent donc être féminins ou associés à des personnages féminins. Ils sont particulièrement présents dans les films lesbiens et/ou mettant en scène uniquement des personnages sexisés (*Spill, Forged Obscenities, Doll part, Ecdysis II, Atrophy portraits II, Recursion II*). Là, ils participent à la monstration (visuelle et sonore) de certaines identités et identités sexuelles. Mais ils sont aussi particulièrement audibles par le contraste sonore entre femme et homme dans le cas de films hétérosexuels (*Ecdysis II, Divines rites*). Là, ils mettent davantage en avant des femmes gémissantes et des hommes silencieux. Ce qui, comme nous l'avons évoqué, est une technique de mise en scène particulièrement usitée dans le porno *mainstream*.

Un deuxième élément sonore récurrent est la musique, que nous avons brièvement évoqué dans le sous-chapitre précédent. Bien entendu la musique n'est pas un bruit de corps, cependant il est important d'en parler ici justement parcequ'elle couvre et masque certains bruits que l'image suggère pourtant. C'est-à-dire que le son intradiégétique peut être silencieusement au profit d'un envahissement du son extradiégétique (de la musique de fosse), comme c'est le cas par exemple à 11 minutes 16 dans *Idolaty*. Effectivement, dans ce cas, l'action en cours (scène de pénétration) n'est pas audible, nous n'entendons pas les personnages que nous voyons ni les bruits qui semblent émaner de leurs bouches, ni leurs respirations, ni le bruit des corps entre eux. Cela produit une rupture entre le film et les spectateurices puisque l'image, par l'absence de son, semble amputée d'une partie de sa signification. Mais cette rupture engendre un redoublement de la concentration des spectateurices. Privé·e·s artificiellement d'un de nos sens, il nous faut regarder plus attentivement l'image.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

Donc, le son intradiégétique est discontinu chez F.C. Précisons qu'il est facilement imaginable que les sons intradiégétiques chez F.C soit des bruits de corps en lien avec l'action sexuelle. Dès lors, cette dernière ainsi que les corps sont fragmentés, par l'image comme nous l'avons d'ores et déjà montré, mais aussi par le son. À plus grande échelle c'est tout le récit qui se construit sur cette fragmentation, c'est-à-dire sur une alternance de silences diégétiques ou silenciation de l'image, de sons hors-champ et de sons *in*, le tout avec la présence constante d'une musique de fosse. En ce sens, le corps-son ou corps sonore n'existe pas pleinement chez F.C puisqu'il est toujours tronqué.

Dès lors, nous pouvons supposer que des choix sont faits quant à la sonorisation ou silenciation de certaines scènes et donc de certaines pratiques sexuelles. Certains moments du film sont audibles d'autres ne le sont pas. Il y a donc un travail de sonorisation des corps en action ou de silenciation de ces derniers, en post-production. Nous pouvons alors nous demander quels sont les bruits de corps qui sont les plus audibles ? Quelle(s) partie(s) du corps sont données à entendre ? Certaines le sont-elles plus que d'autres ? Pourquoi ?

En majorité, les bruits correspondent à des gémissements, des respirations, des baisers, à du *spit fetish* et plus rarement à des bruits de contact entre corps et entre membres (caresses, claques, fessées, fustigations, ...). Ainsi, une grande place est faite à la bouche. Dès lors, le corps existe chez F.C depuis cet organe, qui s'impose comme l'organe central, du moins, comme un organe important. Ainsi, la bouche recouvre un aspect métonymique puisque le corps existe depuis elle, depuis ce qu'elle émet et vocalise. Un autre exemple, celui du film *Human Botany* dans lequel on entend les sons des organes génitaux stimulés, pénétrés ou masturbés. *Human Botany* tente de rendre à la fois visible et audible les plus minces détails du corps. Ainsi nous remarquons que le visuel et le sonore œuvrent dans un même but, celui de la révélation ou de la mise en lumière, voire de la valorisation de détails corporels (textures des peaux, couleurs, tâches, poils, bruits de telle partie du corps, de tel fluide, de tel fluide au contact de doigts, de doigts au contact de poils,...). En ce sens, il y a une association de ces deux modes d'expressions pour saisir l'expérience corporelle en contexte sexuel.

Pour conclure sur le travail du son chez F.C nous pouvons dire que notre hypothèse d'un corps pleinement sonore, élaborée depuis une lecture conjointe des productions de *Voxxx* et de F.C, est réfutable dans ce cas précis. Les bruits de corps chez F.C n'ont pas une place centrale dans l'esthétique puisque l'image reste référente. Effectivement, la vue prime sur l'ouïe dans le sens où le son n'est pas autonome face à l'image puisqu'il n'a pas de substance sémantique sans l'apport du visuel.

Confrontons ces constats au travail du son chez *Voxxx*. Comme nous l'avons montré dans le sous-chapitre précédent, le sonore chez *Voxxx* est un environnement, nous avons parlé de scénographie sonore. Néanmoins le sonore correspond également au rhapsode. Ainsi, il y a d'un côté les bruits de corps et d'un autre la voix, c'est-à-dire la narration. Ces deux éléments ne sont pas donnés à entendre de la même façon. Effectivement, la voix suit le script (ou du moins une trame écrite) et les sons du corps (baisers, caresses, masturbation, salive, respiration, orgasme, pénétration, ...) sont des bruitages. Ainsi, ces bruits environnants sont fabriqués pour enrichir, et dans une certaine mesure, crédibiliser l'action décrite. Mais ils n'ont pas uniquement pour but de préciser l'action et de renseigner les spectateurices, ils sont aussi constitutifs du ressort érotique. Dès lors, nous pouvons supposer que c'est parce qu'ils ne décrivent pas le corps mais en donnent un aperçu dans l'idée que : « l'arrivée des premiers écrits graphiques [produit] le sens, [et que] l'enregistrement [...] marque les expressions vivantes, charnelles, du corps émetteur ; expressions verbales ou instrumentales, dans ses nuances, ses silences, ses maladresses. » « [Ainsi,] la prise de son est une mise au jour, une révélation du corps²⁴⁸ ».

L'auteur utilise ici des termes forts : « expressions vivantes, charnelles, du corps émetteur ». Par la proximité qu'il entretient avec le corps, l'audio apparaît comme un médium particulièrement adéquat pour les récits pornographiques. En effet à l'écoute de *Voxxx*, les bruits de corps correspondent à des fragments de corps donnés aux spectateurices. Pour préciser la formule de Daniel Deshays qui indique que « la prise de son est [...] une révélation du corps », nous dirons que ces corps sonores participent à la construction narrative des récits chez *Voxxx*.

248 DESHAYS, DANIEL, *Pour une écriture du son, op. cit.*, p. 61-62.

Effectivement, le volume de la voix par exemple nous renseigne sur le contexte dans lequel s'inscrivent les personnages : peut-être s'agit-il d'un endroit où faut-il être silencieux·euse ? ; cela peut également participer à exprimer une forme de tendresse et/ou de proximité entre la narratrice et les voix-personnages, plus ou moins concrètes qui gravitent autour d'elle/lui. Les respirations, souffles, gémissements donnent à entendre le plaisir voire l'orgasme des voix-personnages. Les bruits de contacts entre les peaux et les membres sont également audibles. Ainsi l'entrée en relation de voix-personnages et/ou de parties du corps entre elles sont palpables par l'ouïe. Notons également que la vulve et le vagin se racontent depuis le bruit de la cyprine. De la même façon, les baisers sont donnés à entendre depuis leur humidité. Aussi, l'éjaculation – centrale dans la pornographie *mainstream* – ne peut être un élément de la diégèse chez *Vxxx* puisque l'éjaculation est nécessairement visuelle. C'est donc un orgasme qui implique tout le corps qui est donné à entendre : par le souffle, le silence, le râle, le cri. Dès lors, les orgasmes clitoridiens ou phalliques ne se distinguent plus entre eux puisqu'ils ne sont audibles que par la voix ou le souffle, uniquement par la bouche du personnage²⁴⁹.

En somme, c'est en partie par la sonorisation du rapport sexuel, précisément par la sonorisation des bruits que cela génère sur et entre les corps, que les spectatrices peuvent imaginer les actions en cours dans les audios. Cependant, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment la voix est descriptive chez *Vxxx*, la narration raconte en direct ce qui se déroule, nous pouvons alors nous demander quelle est l'utilité d'y ajouter des sons ? Comme nous l'avons montré, cela permet d'inscrire la voix dans un environnement, (celui-ci étant plus ou moins figuratif selon les audios). Ensuite, cela renforce l'idée que le rapport sexuel n'est pas un discours mais une action. Enfin, cette scénographie sonore est intéressante pour son potentiel immersif. Nous pouvons attribuer cette qualité immersive à la mobilité que permet le son dont parle Daniel Deshays :

Dans l'enregistrement sonore, l'inscription est mobile, elle n'est pas arrêtée comme l'est l'objet photographié, témoin d'un instant figé. Cette mobilité rappelle celle de la chair dans sa corporéité, c'est-à-dire dans son aptitude au déplacement, au trajet, dans le passage de l'ici au là de l'expression. Le sonore, toujours mouvant, ne s'inscrit pas dans un rapport de

249 La narration peut néanmoins faire référence à l'éjaculation.

miroir. Car le miroir exige l'arrêt pour qu'advienne la contemplation, temps offert au regard porté sur soi, dans cette expression peu mobile, attentive au rictus, admirant le masque figé.²⁵⁰

Ainsi, l'audio ne perd pas de son caractère mouvant face à la vidéo puisque « l'écoute reproduit la présence absente d'un corps écoutant que l'on " chausse ", qu'on incarne²⁵¹ ». Le corps sonore chez *Voxxx* puisqu'il n'est pas pictural peut s'enfiler comme un costume. En ce sens, la confusion des adresses que nous avons explicitée dans le chapitre précédent fait écho à la confusion entre les peaux des voix-personnages et celles des auditeurices.

Pour conclure, bien que les bruits de corps ne soient pas centraux chez F.C ils appartiennent tout de même à la diégèse et ne sont pas anecdotiques. Néanmoins, le son est davantage pensé en relation avec la musique et l'image. Il serait donc intéressant d'analyser la façon dont il détermine le rythme des films. Chez *Voxxx* les bruits de corps s'inscrivent dans la notion de scénographie sonore. Dans cette perspective, les corps-son sont grandement impliqués la scénographie puisque « ... les bruits [...] peuvent créer un espace sonore intérieur, faire entrer le spectateur dans un univers acoustique psychique²⁵² ». Il semblerait alors que les corps-son soient une tentative de *Voxxx* de création d'« univers acoustiques psychiques ».

2.3.3. Du plaisir visuel au plaisir auditif

Notre focus sur le sonore met à l'épreuve l'idée du plaisir scopique, théorisée par Freud du côté de la psychanalyse et réinvesti par Laura Mulvey dans les études cinématographiques (qui s'appuie sur l'appareil théorique psychanalytique). Effectivement, nos constats sur la question sonore nous amènent à envisager un glissement du plaisir visuel au plaisir auditif. Cette piste d'analyse met en question l'idée de plaisir scopique et vient alors interroger le concept de *male gaze*, forgé par Laura Mulvey.

Dans un premier temps, nous rappellerons brièvement ce qu'entend Laura Mulvey par plaisir scopique et *male gaze* et comment ces deux éléments ont été théorisés par

250 DESHAYS, Daniel, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 62-63.

251 *Ibid.*, p. 62.

252 TANNER BÉGUELIN, Suzanne, *L'expérience de spectateur au cinéma*, op. cit., p. 79.

Linda Williams, à la suite de Laura Mulvey. Nous nous positionnerons par rapport à ces études. Ensuite, nous montrerons comment l'idée de *male gaze* est remise en question par les créations de notre corpus. Nous verrons que le *female gaze* est une réponse à celui-ci mais qu'elle n'est pas la seule. Enfin, nous montrerons comment le son réajuste et redéfinit le rapport spectateurices/médias.

Revenons brièvement sur le plaisir scopique. Laura Mulvey le définit depuis le regard masculin (*male gaze*). Ce regard construirait des personnages masculins actifs et impliqués dans le récit et des personnages féminins passifs dont la présence dans le récit ne serait qu'anecdotique. Ainsi le plaisir résulterait d'une domination exercée sur les corps et les personnages féminins à la fois par le regard de l'artiste mais également par le regard des spectateurs puisque ceux-ci donneraient aux femmes le statut d'objet. À la suite de ces travaux, Linda Williams s'inspirant des études de Michel Foucault, tente de montrer comment le personnage féminin montré à l'écran par le *male gaze* répond d'une logique de domination désireuse, cette fois-ci de connaître la « vérité » du corps féminin. L'apport de Linda Williams précise l'idée d'objectification avancée par Laura Mulvey en mettant en exergue l'essentialisation des femmes.

Il s'agira ici de refuser en partie l'approche de Laura Mulvey pour les mêmes raisons que Linda Williams la questionne : parce que nous « [ne considérons pas] en soi la psychanalyse comme la clé de compréhension du dispositif cinématographique²⁵³ ». Également parce que nous refusons « les théories [(celle de Laura Mulvey, Christian Metz et celle de Jean-Louis Baudry)] [partant] du principe que les effets du dispositif cinématographique ne sont qu'une amplification de désirs pervers déjà présents chez le sujet²⁵⁴ ».

Ensuite, nous prendrons de la distance avec l'étude de Linda Williams sur le plaisir visuel. Son approche est sociologique, alors que nous nous questionnons ici sur l'expérience des spectateurices dans la tradition des études théâtrales. Ces prises de distance s'expliquent aussi parce que la question auditive remet précisément en question

253 WILLIAMS, Linda, « La frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne », *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 95.

254 *Ibid.*, p. 97.

les analyses de Laura Mulvey et de Linda Williams. Par quoi ou comment peut-on expliquer le plaisir auditif qui se caractérise justement par l'absence d'image montrées ? L'audio est une brèche nous permettant de nous délier de la vision d'un cinéma ontologiquement fétichiste et fétichisant qui « ne serait qu'un *remake* perpétuel du scénario originel de la castration²⁵⁵ ».

Un premier point important pour questionner à nouveaux frais le plaisir scopique est l'acceptation du caractère plaisant, jouissif voire même sensuel des audios par les réalisatrices de *Vxxxx*. Effectivement ces dernières présentent *Vxxxx* comme un projet pour « clitoris audiophiles²⁵⁶ ». En ce sens, la pornographie audio s'autonomise et se caractérise par un focus sensoriel. Ce focus ne soulève pas qu'une question technique relative au médium narratif employé mais il suppose que la stimulation auditive peut renforcer le caractère sensuel du média et susciter un plaisir auditif. Dans cette idée, nous pouvons également citer ici le film *Spill* de F.C qui donne à voir et à entendre de l'eau qui coule et qui se mêle à l'action sexuelle. Là aussi, le son s'impose comme un ressort érotique majeur.

Il est clair que *Vxxxx* fait le choix de l'oreille en considérant cette partie du corps comme érogène. Ainsi ce n'est pas un plaisir refoulé ou contraint que stimule la pornographie de *Vxxxx* mais un plaisir qui cherche justement à trouver et à prendre sa place. Ici l'aspect de plaisir (et de plaisir sexuel) est assumé et revendiqué mais c'est plus largement le cas pour toute la pornographie, y compris la pornographie *mainstream* (même si les ressorts érotiques sont à interroger). Dès lors, la rhétorique de Laura Mulvey ne fonctionne pas ici puisque parler de la structuration scopophilique de la pornographie ce n'est plus proposer une lecture critique de celle-ci mais en donner précisément la définition. Cela montre que l'analyse de Laura Mulvey n'est pas pertinente pour traiter des productions pornographiques (qu'elles soient alternatives ou non). En effet, le porno assume d'être regardé depuis un œillet. Il est amené à « [jouer] avec le fantasme voyeu-

255 *Ibid.*, p. 93.

256 Cette référence à un organe génital peut paraître excluante. Elle s'explique en partie par l'histoire du média et la distinction entre deux projets : *Vxxxx* (pour les clitoris) et *Cxxxx* (pour les phallus). Aujourd'hui, le site *Cxxxx* a été supprimé. Il était critiquable pour la binarité sexuelle (et implicitement binarité de genre) sur laquelle il reposait (en opposition à *Vxxxx*). La mutualisation des audios *Cxxxx* et *Vxxxx* solutionne cette problématique.

riste » et à « [donner aux spectateurices] l'illusion de regarder comme un monde privé ». En outre, si cela constitue un ressort érotique de la pornographie, c'est bien aussi son statut marginal au sein de la société qui modèle ce rapport voyeur/observé. Effectivement si regarder de la pornographie est condamnable et condamnée (moralement), nous pouvons supposer que sa consommation se fera alors dans le secret.

Dans une certaine mesure, le médium audio permet de répondre à l'argument de Linda Williams : « si l'on peut, de manière certes limitée et réductrice, " représenter " le plaisir physique masculin en montrant son érection et son éjaculation, cette visibilité maximale s'avère plus difficile à saisir lorsqu'il s'agit de montrer en parallèle la confession du plaisir sexuel féminin²⁵⁷ ». L'audio supprime les images mais aussi les absences d'images dans le cas précis du génital. Effectivement, seul le son peut nous indiquer un orgasme (respiration, gémissements, râles, ...). L'audio supprime alors les distinctions entre orgasmes clitoridiens et orgasmes phalliques (idée explicitée dans le sous-chapitre précédent 2.3.2. *À l'écoute : les bruits de corps*). Le cas de *Vxxx* nous permet de réfuter l'argument de Linda Williams qui paraît être sous-tendu par un certain fatalisme. Ici, l'audio nous prouve bien que l'on peut atteindre une égalité de visibilisation des orgasmes masculins et féminins. Cela montre que l'orgasme masculin (nous préférons employer le terme phallique, en effet, l'argument de Linda Williams repose ici sur une binarité de genre et sur l'association sexe avec genre, largement remise en question) n'est pas plus facilement représentable mais plutôt qu'il est davantage représenté. *Vxxx* affirme qu'il n'y aurait pas un corps plus à même de jouir et de montrer sa jouissance mais des choix de mises en scène (sous-tendu par un système hétéropatriarcal) qui ont jusqu'alors privilégié la démonstration de l'orgasme phallique. F.C répond encore de cette logique : orgasme phallique et éjaculation montrés et plaisir clitoridien entendu (l'homme agit, la femme gémit). Pourtant un orgasme clitoridien est bien visible (contraction de l'organe génital) et pourrait être donné à voir, de même que l'orgasme phallique peut être sonore, et pourrait être davantage sonorisé comme c'est le cas chez *Vxxx*.

257 WILLIAMS, Linda, « La frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne », *op. cit.*, p. 101.

Un deuxième point qui peut expliquer la dissonance entre l'étude de Laura Mulvey et notre corpus est que les créations de F.C et de Voxxx ne se construisent pas à partir d'un *male gaze*, mais davantage d'un *female gaze*. Nous pouvons ainsi noter que certains films et audios s'écrivent sans hommes cisgenres. Les récits sont centrés sur des personnages sexisé·e·s et sur leur plaisir. C'est précisément le cas de *Spill*, *Forged obscurities*, *Doll part*, *Archetype*, *Recursion II* et *Atrophy portrait II* pour F.C et de *Le coeur*, *Printemps été*, *Bénédiction*, *Reprendre ses doigts*, ainsi que *Léa confinée*. Le propos se concentre sur leurs désirs, leurs sexualités et leurs pratiques. C'est donc bien une forme de « subjectivité [qui est donnée] au personnage féminin²⁵⁸ [ou sexisés] ». Aussi, les films de F.C, et cela ne concerne pas uniquement les films excluant des hommes cisgenres, mettent en avant « des échanges de regards entre les personnages à l'intérieur du film²⁵⁹ » mais également « entre les spectateur·trice·s et ce qui est projeté à l'écran²⁶⁰ ». L'analyse du recours récurrent au regard caméra précédemment proposée le montre bien.

Nous avons jusqu'alors relevé qui est mis·e en scène : hommes ou femmes, personnes cisgenres ou non. Attardons-nous sur comment iels sont mis·e·s en scène. Nous constatons que Voxxx aborde des thèmes spécifiques, idée que nous avons d'ores et déjà soulignée, comme la maternité, l'avortement etc. Le collectif aborde ces thèmes selon un *female gaze*. Plusieurs éléments nous permettent d'affirmer cette idée. Dans l'audio, *Mes règles et mon sexe*, par exemple, la narratrice partage son expérience des menstruations avec les auditeuses. Elle les invite à faire avec elle (relaxation, masturbation) en s'adressant directement à elleux. L'histoire est racontée du point de vue du personnage sexisé. Il ne s'agit pas seulement d'« un " portrait de femme "²⁶¹ ». Les spectateuses « [ne regarde pas seulement faire, mais font avec elle]²⁶² ». Ce premier élément relève du *female gaze*. Les spectateuses ont également accès aux émotions et aux pensées de la narratrice puisque cette dernière les verbalise. Nous supposons alors que les spectateuses « [auraient] la sensation de partager celle(s) du personnage²⁶³ », même si cette idée reste subjective et difficilement prouvable. Nous retrouvons chez F.C ce même pro-

258 BREY, Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, les Feux, Éditions de l'Olivier, 2020, p. 39.

259 *Ibid.*, p. 36.

260 *Ibid.*, p. 36.

261 *Ibid.*, p. 40.

262 *Ibid.*, p. 40.

263 *Ibid.*, p. 40.

cé. Le film *Divine rite I* (couple hétérosexuel) se construit sur l'expérience d'une femme. Elle est l'interprète-personnage principale du film, malgré la présence de son partenaire homme cisgenre. Elle apparaît dans la majorité des plans, bien plus que son partenaire masculin. Nous entendons sa voix en *off* qui accompagne le récit et complète les images. L'interprète-personnage partage ses expériences et son ressenti par rapport à son expérience de la sexualité, de la religion, du tabou et de la pornographie. Cela permet aux spectateurices d'être en empathie avec cette dernière. Là, le statut du film est ambigu. Il s'agit d'un témoignage qui s'inscrit dans une esthétique de film documentaire (cf. 2.2.3. *Entre fiction et réalisme : fabriquer « le vrai »*). Nous serions donc tentée de le définir comme d'un « portrait » de femme, ce que critique Iris Brey²⁶⁴. Pourtant, au regard des éléments que nous avons cités précédemment nous constatons que le film est créé depuis un *female gaze* qui replace le personnage féminin au cœur du récit et permet aux spectateurices d'évoluer dans ce récit avec la protagoniste. Cela montre que malgré les arguments d'Iris Brey et sa tentative d'établir une typologie du regard féminin, cette notion et celle du *male gaze*, restent imprécises et qu'il est difficile de les circonscrire.

Par ailleurs, mais le cas de la pornographie est particulier, l'érotisation y est assumée. Précisons néanmoins que les personnages impliqués dans les récits ne sont pas contraints à l'érotisation parce qu'ils ne sont pas sexualisé·e·s à leur insu. Iels n'ignorent pas le contexte sexuel dans lequel iels s'inscrivent, au contraire, iels s'en saisissent pleinement et en sont les auteurices. Effectivement aucun des scénarios de notre corpus ne reposent, par exemple, sur une sexualité qui serait monnaie d'échange ou résultat de chantage, il n'y pas de prise par surprise, ni de contrainte non consentie (cela paraît antithétique mais nous comprenons ici contrainte en tant que jeu sexuel), pas de viol, pas de supplication (qui serait jouées comme réelles), etc.

Cela nous a amené à nous poser une question, qui constituera notre troisième point : d'où provient le plaisir ? Nous avons déjà esquissé une partie de cette réponse en

264 *Ibid.*, p. 40.

proposant une analyse de la dramaturgie des sensations dans les créations de notre corpus. Considérons cette analyse de Suzanne Tanner Béguelin :

Le bruit du vent au cinéma peut nous donner une sensation de froid, le chant des cigales, une impression de lumière et de chaleur, le ressac des vagues, un sentiment d'espace immense : ils rappellent notre expérience courante, dans laquelle les différentes perceptions sensorielles sont constamment entremêlées²⁶⁵...

Ici, l'auteurice donne une définition qui part du cinéma, néanmoins nous pouvons l'appliquer à notre analyse puisqu'elle met véritablement en avant une idée centrale : le lien entre l'œuvre et les spectateurices pourrait être à l'origine du plaisir ressenti. Dès lors, la forme participe activement à l'érotisation du média mais l'image n'est pas la seule à avoir ce pouvoir. Donc, le plaisir scopique ne s'explique pas uniquement depuis la psychanalyse mais peut-être aussi par la médiation que l'œuvre permet entre des éléments abstraits (sensations, émotions), voire métaphysiques (identification, transcendance et/ou expérience du sublime) et l'expérience du vivant.

En ce sens, le potentiel immersif des créations de notre corpus, soutenu par leur aspect relativement multi-sensoriel, est un nouvel argument nous permettant de discuter de la place du plaisir scopique et auditif. L'enjeu est de comprendre où se placent les spectateurices par rapport à ce qu'iels regardent et écoutent : « C'est de l'immersion que revient en nous la figure du désir. Si le corps s'avatarise, c'est pour s'éprouver en dehors de schéma corporel convenu et habituel, dans le but de sortir le soi de ce corps pour qu'il prenne corps dans un autre milieu en s'écologisant²⁶⁶. »

Dès lors, l'immersion, en tant que milieu, favorise un rapprochement entre les spectateurices et les interprètes/voix-personnages mis·e·s en scène. Ce procédé permet aux spectateurices d'être du « côté[suppression pluriel] »²⁶⁷ du personnage sexisé. En ce

265 TANNER BÉGUELIN, Suzanne. *L'expérience de spectateur au cinéma*, op. cit., p. 71.

266 ANDRIEU, Bernard, « Le désir de s'immerger : pour une écologie du corps à la première personne », *Le réel à l'épreuve des technologies, les arts de la scène et les arts médiatiques*, Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 197.

267 BREY, Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, op. Cit., p. 40.

sens, la mise en scène des corps et des corps féminins ne correspond plus à une « "volonté de savoir" mise en œuvre à travers un voyeurisme construit comme une pulsion cognitive²⁶⁸ » mais à une expérience assumant la part du subjectif, tentant alors de participer à nourrir un savoir (sur la sexualité ?). Le plaisir auditif et son potentiel immersif nous permet de réfuter les corrélations entre « volonté de savoir », voyeurisme et plaisir.

À l'inverse, F.C n'emprunte pas à un autre médium pour se poser la question du plaisir et du plaisir scopique mais l'affronte avec la vidéo. Au travers du texte de présentation du film *Recursion II*, la réalisatrice explique brièvement quel est son point de vue sur la question :

La technologie a augmenté le sexe, de la même manière qu'elle a tout augmenté. Nous enregistrons, diffusons et répliquons des images avec une rapidité sans précédent. Nous observons et regardons. Si vous avez des notions en éducation artistique, vous avez probablement croisé *Ways of seeing* de John Berger. Dans un des chapitres, il parle du *male gaze* dans l'art et la publicité. Son argument peut se résumer à cette idée : les hommes regardent, les femmes sont regardées. Malgré une lecture culturelle moderne de ces rôles beaucoup plus complexe, il est intéressant de voir comment ils sont interprétés, subvertis ou préservés dans ce monde moderne et numérique.

« *One might simplify this by saying: men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male : the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.* » (extrait de *Ways of seeing* de John Berger, 1972).

Une critique récurrente à propos du sexe dans les films, c'est que c'est toujours pour le regard masculin, pour les spectateurs masculins et cela même si ce sont des femmes qui filment ; leur conditionnement social à l'objectification est tellement intégré que leurs mises en scènes répliquent ce qu'elles imaginent inconsciemment et qui plaira au spectateur. **Je ne souhaite pas nécessairement révoquer cette analyse ou y adhérer mais simplement l'explorer.** Mais *Ways of seeing* a été écrit en 1972, aujourd'hui en 2016, nous ne sommes pas simplement enregistré·e·s et filmé·e·s, nous nous filmons et nous nous enregistrons nous-mêmes tous les jours. Nous avons accès aux médias d'une façon qui était impensable auparavant. Nous sommes partie prenante de notre objectification²⁶⁹.

Ici, Ashley Vex souligne un point important : les études de John Berger, mais nous précisons que c'est également le cas pour celles de Laura Mulvey et Linda

268 WILLIAMS, Linda, « La frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne », op. cit., p. 100.

269 Traduction libre et apports de DeepL. Texte de présentation du film *Recursion II* : <https://afourchamberedheart.com/members/videos/recursion-ii>.

Williams, datent de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. En ce sens, elles sont hors contexte puisqu'elles ne prennent pas pleinement en compte les sociétés hypermédia-tiques que sont les sociétés contemporaines occidentales et le tournant des années 2000. Il semble également qu'en refusant de se positionner pour ou contre le *male gaze*, dans une perspective plus artistique que politique, Ashley Vex sous-entend que l'enjeu n'est pas de savoir s'il y a *male gaze* ou non, ou *female gaze* mais de questionner ces points de vue en les mettant à l'épreuve de la création. Ainsi elle ne réfute pas le concept de *male gaze* mais confronte ce constat sociologique²⁷⁰ à la pratique artistique. Dès lors, nous comprenons que les enjeux sont différents pour la théorie et pour la pratique. La théorie ne se pose pas les questions techniques et plastiques que se pose la pratique. La vigilance d'Ashley Vex à l'égard du concept de *male gaze* rappelle que celui-ci ne prend racine que dans une société patriarcale et qu'il en est un des symptômes. La prise de position d'Ashley Vex correspond alors au « basculement d'un regard produit par l'inconscient patriarcal vers un regard créé de manière consciente²⁷¹ », mis en lumière par Iris Brey. Le collectif propose des textes (qui accompagnent le film *Recursion II*) qui critiquent la domination patriarcale. Ensuite, parce que ces textes renseignent les spectatrices sur le point de vue de la réalisatrice, ce qui témoigne de la réflexion de celle-ci et atténue alors l'idée qu'un « inconscient patriarcal », qui serait à la source de chaque mises en scène. En ce sens, nous pouvons dire que le travail de F.C se structure à partir de la conscientisation du regard masculin. Nous affirmons que cette démarche relève du *female gaze*.

Ainsi, après l'étude de notre corpus, nous affirmons que les créations qui le composent ne tentent pas de saisir une forme de vérité de la sexualité mais plutôt de participer à construire des savoirs à propos de cette dernière tout en racontant la subjectivité de cette expérience pourtant universelle. En conclusion, il est nécessaire de préciser que nous nous sommes concentrée sur des aspects sonores qui tendent vers l'abstraction. Nous avons évacué la question du texte puisqu'il porte une charge sémantique. Nos conclusions sur l'aspect multi-sensoriel des œuvres de notre corpus montrent que les modes d'expression technologiques se diversifient pour raconter la sexualité mais rap-

270 Même si les concepts de *gaze* ont été théorisés par des chercheuses en cinéma (ici Laura Mulvey et Iris Brey), notamment depuis la psychanalyse pour le *male gaze*, nous ne pouvons ignorer la lecture sociologique qu'il fait des films.

271 BREY, Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, op. cit., p. 36.

pelons que la pornographie est depuis longtemps une forme multi-modale (récits littéraires, poésies, performances, VHS, ...). Ensuite, nous avons remarqué que le son donne à entendre le corps depuis des caractéristiques spécifiques que ne met pas autant ou pas du tout en avant la vidéo. Nous avons parlé de corps-son ou corps sonores pour dépasser l'idée de « traces » proposée par Daniel Deshays. Par là, nous soutenons qu'avec le sonore les corps existent pleinement, c'est-à-dire, non plus comme des formes, des tailles, des couleurs mais depuis des respirations, des voix, des bruits de contacts, etc. Enfin, ces constats nous ont amenés à nous interroger sur le plaisir auditif. Dès lors, nous avons montré comment l'introduction du médium audio rejoue la question du plaisir scopique et de la « volonté de savoir ». Nous n'évacuons pas complètement l'enjeu de la connaissance souligné par Michel Foucault, dont nous avons discuté dans la première partie du mémoire (cf. 1.3.1. *Action érotico-militante, le ressort politique de l'érotisme dans la pornographie alternative*). En revanche, nous proposons l'idée que les créations de notre corpus s'inscrivent comme une pluralité de voix dans le paysage pornographique contemporain et non comme la voie/x d'un savoir qui serait unique et hégémonique. Il s'agit alors dans une troisième partie d'interroger précisément les enjeux pédagogiques sur lesquels se fondent en partie les productions de F.C et de Voxxx.

PARTIE 3

APPRENDRE DEPUIS LE PORNO

Nous avons mis en exergue, dans la partie précédente, les spécificités esthétiques et narratives des récits de notre corpus. Au regard de ces distinctions esthétiques (partielles) avec la pornographie *mainstream* et l'influence des discours féministes sur les créations de notre corpus, nous considérons dans ce chapitre la possibilité d'un apprentissage par le porno alternatif. Pour mener cette analyse, notre premier sous-chapitre se concentrera sur les préoccupations pédagogiques des créations de notre corpus. Cela nous mènera dans un deuxième sous-chapitre à porter notre regard sur les représentations, ce qui nous conduira à nous interroger sur les influences des récits de F.C et de Voxxx sur l'imagination sociale. Enfin, notre dernier sous-chapitre viendra nuancer nos constats en s'intéressant aux limites pédagogiques de notre corpus. Nous discuterons dans celui-ci de l'image du sexe (l'organe et l'action sexuelle), et de sa glorification, ainsi que de la morale sexuelle. Ce dernier aspect nous conduira à examiner les ressorts érotiques du porno au travers de la notion de « *porn gaze* » que nous présenterons et expliciterons au cours de notre développement.

3.1. Aspects pédagogiques de notre corpus

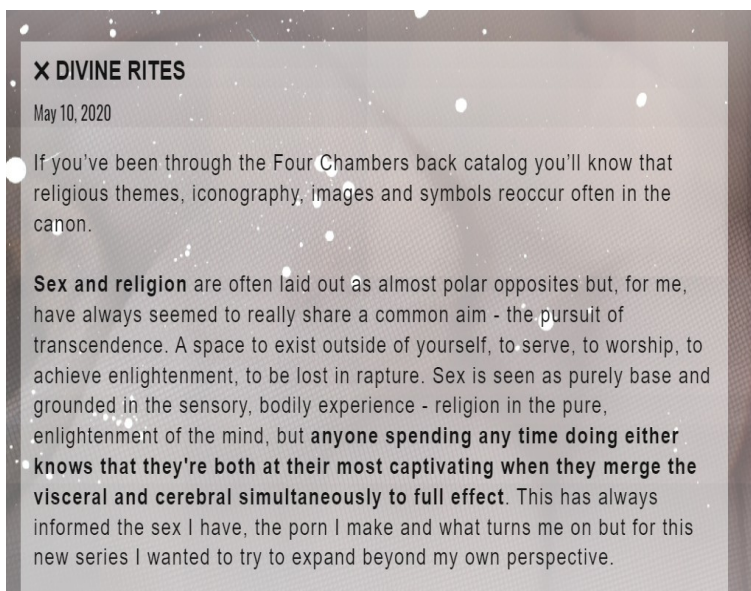
La partie précédente nous a éclairé sur les constructions narratives des créations de notre corpus. Nous avons relevé des esthétiques caractéristiques de la démarche des artistes, qui ne sont pas déliées entièrement de la pornographie traditionnelle mais qui s'enrichissent également de références annexes. Effectivement, les ruptures esthétiques avec la pornographie *mainstream* et l'influence des discours transféministes sur les créations de notre corpus nous amènent à explorer dans cette partie et dans ce chapitre l'aspect pédagogique de la pornographie alternative. Quand nous parlons de pédagogie, nous faisons référence ici à une forme d'éducation sexuelle. Dans un premier sous-chapitre, nous considérerons le lien entre pédagogie et médiums artistiques. Ensuite, nous verrons qu'au-delà du médium, le récit joue lui aussi le jeu de la transmission pédagogique par l'usage de l'exemple et/ou par une orientation didactique.

3.1.1. Entre didactisme et exemplarité

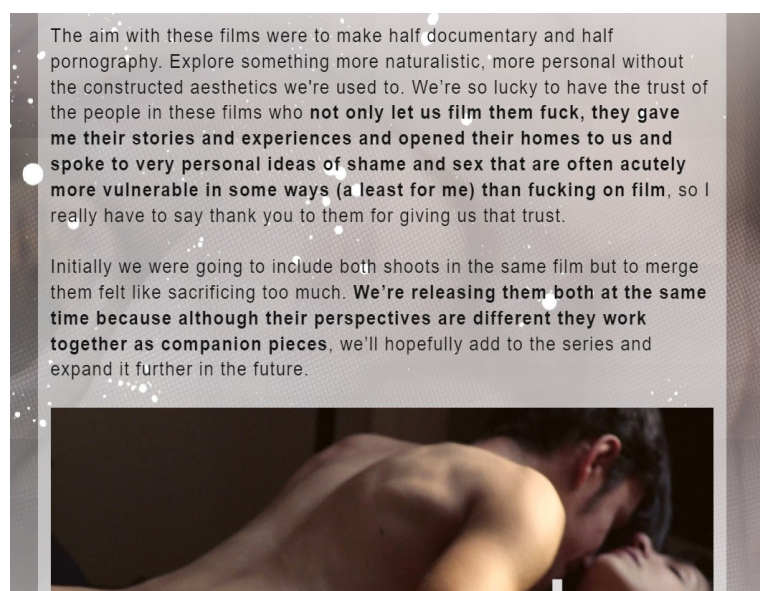
Dans ce sous-chapitre, nous mettrons en avant les directions pédagogiques empruntées par les films F.C et audio *Vxxxx*. Nous pouvons distinguer deux méthodes d'apports d'informations relatives à la sexualité. Une première méthode didactique, dans laquelle l'exemple n'est pas incarné mais présenté comme une idée et développé. Une deuxième, relevant de l'exemple, qui s'appuie donc sur une conception de l'apprentissage par l'imitation.

Commençons par analyser les balises didactiques. Nous remarquons que les productions de notre corpus prennent largement en considération les spectateurices puisqu'elles leur adressent des éléments relatifs à un savoir sexuel. Par quoi cela se traduit concrètement et quels sont ces éléments ? Nous avons d'ores et déjà relevé et cité en exemples les nombreuses informations présentes sur le site de F.C. Celles-ci renseignent les spectateurices sur le propos des films, leur technique de réalisation, leurs interprètes, etc. Ces informations constituent des balises permettant aux spectateurices d'appréhender les films avec un ensemble de connaissances. Par exemple, nous trouvons deux catégories informatives « *read* » et « *about* », cette dernière explicite la démarche globale du collectif. Concentrons-nous alors sur la catégorie *read*. Celle-ci se présente comme

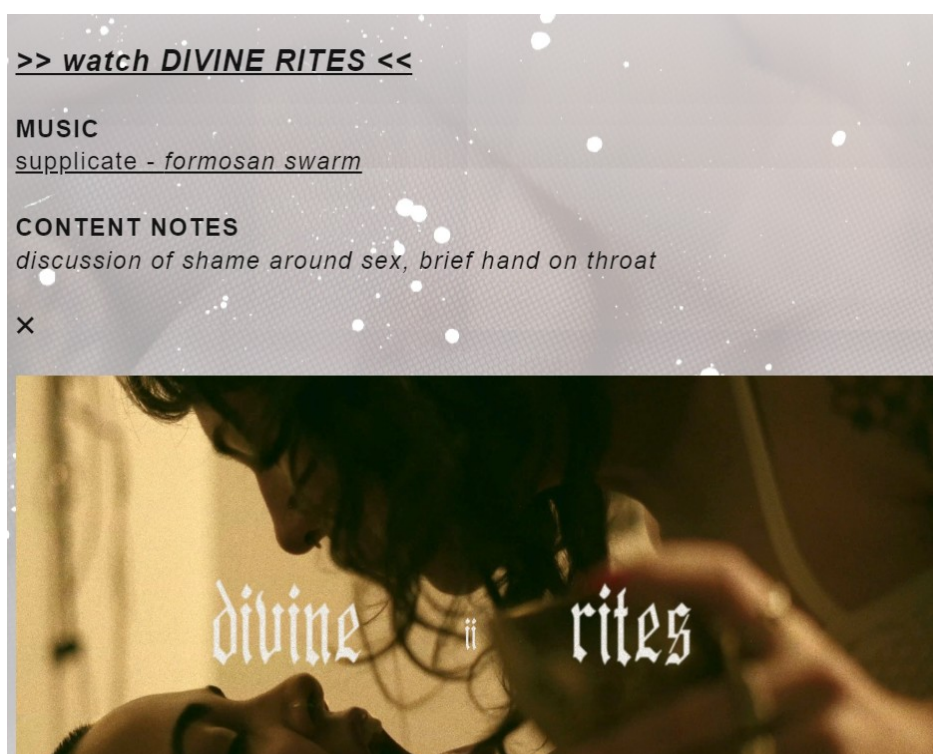
un catalogue qui renseigne les spectateurices sur les films du collectif de manière plus approfondie et apporte des précisions aux courts textes de présentation des films. Voici trois captures d'écran tirées de l'onglet « read ». Il s'agit d'extraits de la présentation du film *Divine Rite I* :



afourchamberheart.com

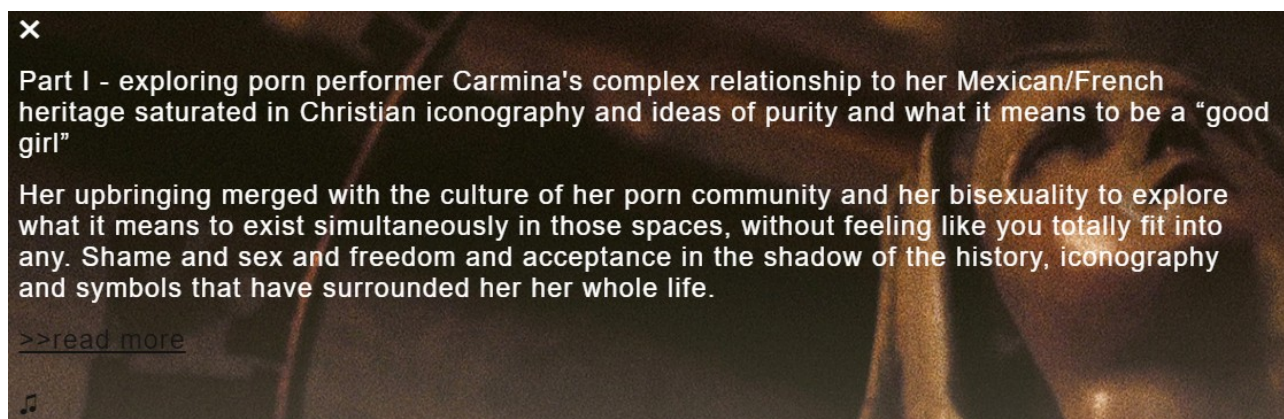


afourchamberheart.com



afourchamberheart.com

En comparaison voici le court texte de présentation du film lorsqu'on ouvre la vidéo :



afourchamberheart.com

Ainsi, comme le montrent ces captures d'écran, certains films (7 des films de notre corpus : *Fuses*, *Divie rite I*, *Doll part*, *Proximity IV*, *Archetype*, *Spill*, *Forged obscenities II*) possèdent une fiche détaillée. Nous y trouvons un texte qui expose le film, le projet initial et les conditions de tournage. Cela se rapproche de la note d'intention des metteuses en scène. Ensuite, sont créditées les musiques et l'image. Les inspirations artistiques sont inscrites à leur suite. Enfin, le film est référencé par des mots clés « *content notes* » qui informent succinctement les spectatrices sur l'idée globale du film et son contenu. Nous trouvons également sur cette page des photographies issues du film ou du tournage. Ce système de présentation donne l'impression d'avoir accès aux brouillons et aux coulisses des films, ce qui est en partie le cas. Les squelettes des films sont partagés avec le public. Avoir accès aux processus de création permet au public d'appréhender autrement les films qu'ils visionnent. Cette rupture avec un art simulacre responsabilise les spectatrices. Pour résumer, chacun des exemples donnés ici nous permet de constater que le collectif propose des points de repères pour comprendre et découvrir cet espace d'exposition virtuel que constitue le site internet *afourchamberedheart.com*.

La pensée pédagogique semble se construire autrement chez *Voxxx*, notamment par le réinvestissement du concept de « *jerk-off instructions* »²⁷². Ces audios proposent des conseils pour jouir (« *jerk-off* ») et se structurent sur un format « étapes par

272 En effet, celui-ci existe déjà sous forme de vidéos dans le porno *mainstream*.

étapes ». Ainsi, les spectateurices sont directement accompagné·e·s dans leurs sexualités. Cependant cela reste artificiel puisque les audios ne sont pas pleinement individualisés. Dans ces conditions, on peut se demander si un audio « *jerk-off instructions* » est légitime à prétendre guider une centaine (voire plusieurs centaines) de personnes dans leurs sexualités respectives. N'est-ce pas faire abstraction de la multiplicité d'expériences et de vécus en termes de vie sexuelle et affective ?

Toutefois, ces « *jerk-off instructions* » se construisent sur la base de balises didactiques, notamment en matière de vocabulaire. Nous entendons ici, par « balise », « dispositif de signalisation [...] servant de point de repère ou indiquant la voie à suivre²⁷³ ». Le sonore permet de nommer. Dans notre cas précis, est disséminé au sein des audios, un vocabulaire qui désigne précisément différentes parties du corps dont les organes génitaux et zones érogènes : « caresse ta poitrine et ta vulve, frotte ton clitoris » (*Printemps été*), « contracte ton périnée, soit par petits à-coups, soit une fois, très fort, joue avec ta vulve, joue avec ton bassin » (*Qui s'y frotte...*), « ton *dickclit* » (*Coup d'un soir*), « te faire jouir par ton anus » (*Léa confinée*), « col de l'utérus » (*Bénédictions*). Ainsi, en sachant comment nommer telle ou telle partie de leurs corps les auditeurices acquièrent un savoir sur celui-ci et apprennent comment mobiliser ces différentes parties. Dans cette même idée, le *porncast Sens* décomplexe les odeurs du corps, spécifiquement dans un contexte sexuel. Il invite les auditeurices à « sen[tir] le mélange de [leur salive] et de [leurs] peau[x]²⁷⁴ ». L'audio précise : « tous les sons laissent la place aux odeurs et aux goûts » et donne des conseils aux auditeurices : « goûte-toi », « sens ».

Enfin la présence de *trigger warning* chez *Voxxx* est le témoignage d'une pensée didactique. Citons des exemples : « TW poignets maintenus de force » (*From Bretagne with love*), « TW sang » (*Mes règles et mon sexe*), « TW respiration intense » (*Mon coeur*). Ces TW (*trigger warning*) sont des avertissements au public. Ils rendent compte de l'attention portée par les créateurices à la sensibilité de leurs auditeurices. Le site internet *Voxxx* ne donne pas d'avertissement général aux moins de 18 ans (ce qui est compréhensible puisque son contenu n'est pas strictement explicite). Néanmoins les TW

273 Définition CNRTL : [BALISE : Définition de BALISE \(cnrtl.fr\)](https://www.cnrtl.fr/lexique/balise).

274 Adresse à la deuxième personne du singulier.

sont précis puisqu'ils ciblent des pratiques, ou éléments en particuliers (comme le sang). Dès lors, ces TW ont pour objectif d'éviter de mettre à mal la sensibilité de leurs auditeuses. Ce procédé peut être rapproché des indications relatives au consentement qui sont faites dans les récits, par exemple : « si tu es d'accord continues à me suivre » (*Mes règles et mon sexe*). Dès lors, c'est un procédé qui encourage les auditeuses à refuser certains contenus ou certaines pratiques, ce qui leur permet d'identifier et d'affirmer leurs limites individuelles.

Concentrons-nous maintenant sur les éléments moins didactiques qu'exemplaires. Toutes les représentations qui ne mettent pas en scène un duo hétérosexuel pratiquant la pénétration constituent des exemples de sexualités possibles. Ainsi, ces récits agissent comme des preuves. En ce sens l'audio *Qui s'y frotte* de *Vxxxx*, en se concentrant sur la pratique du *humping*, la valorise et participe à la populariser. Ici, *Vxxxx* incarne pleinement l'idée d'alternatif en donnant à entendre une alternative à la pénétration.

Cette idée rejoint celle du champ lexical des parties du corps, évoquée plus tôt. S'il semble que les *jerk-off instructions* échouent ou ne peuvent aller au bout de leur projet, le recours aux synonymes répond à la nécessité de penser la multiplicité des expériences sexuelles. En effet, notons l'effort de démultiplication des mots par *Vxxxx*. Par exemple dans l'audio *JOI d'homme à homme* nous pouvons entendre une énumération : « toucher, effleurer, frissonner, explorer ». Ces termes (relativement proches dans leurs significations) permettent l'introduction de nuances et de précisions quant à la façon de toucher et la nature de la caresse. Ou encore : « et pense à ce sexe qui a envie d'être touché, caressé, massé, malaxé, sucé, embrassé, ce sexe qui a envie d'être vénéré ». Ici, bien qu'il s'agisse de mots courants que les auditeuses connaissent, ces énumérations permettent de réinscrire ces différents termes dans un contexte sexuel. Cette pluralité de termes donne des pistes sur comment pratiquer sa sexualité, comment toucher et comment être en lien avec son ou sa partenaire. Nous pouvons rapprocher cette méthode pédagogique de celle proposée par Jüne Pla dans son ouvrage *Jouissance club, cartographie du plaisir* (janvier 2020) ; forme de manuel qui propose des illustrations accompa-

gnées d'une signalisation et/ou de conseils pour toucher les sexes dans le cadre d'un rapport sexuel.

Ainsi, *Voxxx* mise sur l'apprentissage par imitation, « fais comme moi » dit le *porncast Mes règles et mon sexe*. Dans celui-ci la narratrice raconte pourquoi et comment elle se masturbe pendant sa période de règles. Elle explique qu'elle le fait notamment pour soulager la douleur, ce qui ne constitue pas une pensée particulièrement répandue. Ensuite, elle partage des conseils sur la façon dont elle procède : « j'ai pas peur de me salir mais j'ai pas envie de salir mes draps alors j'prends ma grande serviette noire. Elle est parfaite pour ça c'est ma pref. Même si les tâches ne partent pas bien bah ça s'voit pas ». Dès lors, cet audio prouve la compatibilité de la sexualité et des règles en montrant que les menstruations n'entraînent pas nécessairement une absence de désir sexuel et ne rendent pas impossible l'accès à son vagin/vulve.

Enfin, il s'agit d'aborder la question sensible de l'audio *Bénédictio* dont le contenu apparaît en rupture avec l'ambition pédagogique du projet *Voxxx*. Cet audio se construit comme une méditation sur la base d'une rhétorique spirituelle *New Age*. Une première critique, l'audio se présente comme s'adressant à toutes or ce n'est pas le cas. En effet, la présentation du site internet indique ceci : « Que tu sois une femme cis ou une femme trans, que tu aies, aies eu ou n'aies pas d'utérus, cette méditation t'est destinée », et cela est rappelé oralement par la narratrice. Pourtant le récit se centre sur l'utérus, le vagin, la vulve, le col de l'utérus excluant alors toutes les personnes qui n'en possèdent pas car elles n'ont précisément pas accès à ces organes. De plus, la distinction proposée entre féminin et féminité est peu convaincante : « je dis féminin et non féminité car ces deux choses n'ont rien à voir l'une avec l'autre. Le féminin est associé à des valeurs nobles que le patriarcat s'est échiné à dévaloriser. Des valeurs telle que l'intériorité, la réceptivité, le nocturne, le lunaire, le froid, la mort, l'inconscient. Les cycles vie mort vie. Le féminin se distingue de la féminité qui relève quant à elle d'un ensemble de codes préétablis qui correspond à ce que la société juge adéquat ou inadéquat pour une femme, ainsi le féminin plonge ses mains dans la terre quand la féminité à les ongles vernis ». Or, la féminité tout comme le féminin suppose une binarité, si ce n'est pas femme/homme c'est au moins féminin/masculin. De plus, nous pouvons déjà déceler

dans l'association de ces « valeurs » précises associées au « féminin » une structuration patriarcale. Enfin, la référence à une féminité qui aurait « les ongles vernis » appartient au discours sexiste et patriarcal qui oppose authenticité et superficialité et considère les femmes comme des objets de beauté superficiels. De manière plus globale, cet audio s'éloigne de l'érotisme en prônant davantage une forme de guérison générale du corps. La sexualité n'y est pas présentée comme intéressante en elle-même mais comme « un travail de nettoyage » pour « s'autoriser à être ». Nous pouvons également relever cette citation : « ressens cette énergie de la lune à l'entrée de ton vagin, assure-toi que cette entrée devienne vraiment la tienne, qu'elle ne soit plus celle de ta mère, de ta grand-mère, de ton arrière grand-mère, lave avec la lune les mémoires cellulaires à l'entrée de ton vagin, libère-les, libère-toi ». Les auditeurices ici sont invité·e·s à exister par rapport à une lignée de femmes (et à s'en détacher) et celle-ci semble se définir en grande partie depuis des organes génitaux (vagin, vulve, utérus). Cet audio montre qu'il s'agit d'être prudente lorsque nous associons pédagogie et pornographie puisque la création artistique suppose une certaine subjectivité. Cet audio se construit à partir de la sensibilité et de l'expérience spirituelle de sa narratrice (Circé Deslandes). Ici rien n'atteste de la fiabilité des propos tenus par la narratrice.

Nous pouvons également nous questionner sur le contenu de l'audio *Reprendre ses doigts* qui semble en opposition à certaines idées affirmées et défendues par le collectif. Effectivement, la narratrice y évoque une « sensualité de femme ». Nous constatons ici une réaffirmation de l'identité femme qui passe par la sensualité. En cela, nous pouvons dire que la formulation « sensualité de femme » revient à une forme d'essentialisation de l'être femme qui est en rupture avec les directions transféministes semblent orienter le travail du collectif. Cette ambiguïté est renforcée par le traitement narratif chez *Voxxx* qui ne distingue pas strictement voix de personnage et voix de l'autrice. Les propos des narrateurices n'étant pas pleinement impliqués dans une fiction, ils se font entendre en parallèle du message du collectif. Cela est d'autant plus vrai que les créations du collectif ne répondent pas aux logiques structurelles et esthétiques de la farce, du pastiche ou de la parodie. Nous n'avons pas observé de recours particulier à l'ironie ou à des portraits caricaturaux, ou tout autres figures de styles et intentions se rattachant

aux genres présentement cités. Ainsi, le propos de cet audio ne se distingue pas du propos du collectif.

Dans cette même logique, certaines idées de l'audio apparaissent peu subtiles et résonnent alors avec la rhétorique sexiste. En effet, l'audio donne à entendre le récit d'une jeune mère qui souhaite « redevenir soi, reprendre possession de son corps ». La narratrice dit en évoquant sa grossesse : « c'était tellement magique » puis précise pour décrire l'accouchement : « ton corps nu est celui d'une future mère, il n'a plus rien de sexuel ». Ainsi, cet audio s'inscrit dans une vision dualiste des femmes : femmes mères et femmes sensuelles/sexuelles, ou pour le dire autrement, mère/épouse. Cependant, notons qu'il n'est pas question de mari ou de conjoint ici. De plus, il nous faut expliciter que ce message semble davantage relever d'une imprécision. Effectivement, au regard du projet général du collectif il serait étonnant de trouver un audio dont les valeurs sont strictement différentes, d'ailleurs la narratrice évoque les « attouchements médicaux ». Le terme attouchement²⁷⁵ étant relatif aux violences sexuelles, nous supposons que cet audio ne s'extrait pas d'une position féministe puisqu'il soutient les mouvements de dénonciation des violences sexuelles comme *MeToo* (Balance ton porc en France). Néanmoins, le texte de cet audio alimente le mythe de la dépossession de soi par la maternité. Nous pouvons opposer à cette idée la suivante : bien que la grossesse corresponde à un état du corps particulier, celui-ci pourrait ne pas se définir nécessairement par une rupture de soi à son corps. En effet, dans cet audio la grossesse est présentée soit comme un désapprentissage de son propre rapport au corps, de sa sensualité et de sa sexualité soit comme une expérience « magique ». Nous pouvons opposer à cette vision celle de F.C : « It often feels like pregnancy is expected to be an entirely de-sexualised experience – there seems to be a requirement to be a pure and chaste vessel. It's always so interesting who and what is permitted to be sexual and under what circumstances. Sadie is unapologetically sexual and queer and pregnant and it was such a privilege and so hot to get to capture that energy. » (à propos du film *Forged obscenities II*). Ici, F.C répond directement à *Voxxx*, là la grossesse est comprise comme un état du corps particulier et transitoire et comme un moment de réapprentissage de sa propre corporéité.

275 Définit par Le Robert comme « caresses à caractère sexuel ».

Pour conclure, nous avons montré que l'aspect pédagogique des œuvres de notre corpus passe par deux voies : la balise didactique et l'exemple. Comme nous le montre l'audio *Reprendre ses doigts* ce travail suppose une précision et une clarté dans les propos employés et les choix de mises en scène et de mise en sons. Globalement, nous faisons le constat que la mise en ordre d'un discours pédagogique va influencer la mise en scène et la diégèse des créations de notre corpus. Assistons-nous alors à un glissement du contenu érotique et artistique vers un contenu pleinement pédagogique ? Nous discuterons de ce point dans le sous-chapitre suivant.

3.1.2. Érotique et éducatif : les deux facettes du porno contemporain

L'éducatif constitue-t-il la source ontologique de la pornographie alternative ? La pornographie peut-elle être un exemple ou une méthode à suivre pour les spectatrices afin d'appréhender leur propre sexualité ? Une éducation sexuelle (et affective) par la pornographie alternative est-elle possible ? Dans quelle mesure est-ce le rôle de la pornographie alternative ? Ces questions se justifient parce que nous avons confirmé, dans le sous-chapitre précédent, l'hypothèse que le porno alternatif se constitue à partir d'éléments pédagogiques.

Dès lors, « le meilleur porno » dont parle Annie Sprinkle pourrait être ce porno (alternatif) qui prend la mesure de son influence et propose alors des représentations de la sexualité moins stéréotypées et moins violentes, en opposition ou en réparation à la pornographie *mainstream*. Nous développerons cette réflexion dans ce sous-chapitre jusqu'à nous demander s'il est souhaitable que la pornographie alternative joue ce rôle éducatif.

Nous analyserons l'aspect éducatif des créations de notre corpus au regard des pédagogies féministes. Avant toute chose, voici une brève définition de la « pédagogie féministe » :

Dans son article intitulé « Dentelles de la pédagogie féministe », [Claudie Solar] qualifie la pédagogie féministe comme une expression générique qui recouvre une multitude de pratiques pédagogiques qui ne sont pas toujours nommées ainsi » (voir aussi Cox (2010 : 79). Pour plusieurs répondantes au sondage, la pédagogie féministe valorise l'horizontalité, la transparence du point de vue situé de celle ou celui qui enseigne et une posture réflexive.

Ce type de pédagogie considère les personnes apprenantes dans leurs différentes dimensions (cognitive, métacognitive, affective, culturelle, économique, etc.). Elle mise sur la justice sociale, l'inclusion et la reconnaissance de la diversité, des différences et des minorités. Sur le plan de la transmission des savoirs, une pédagogie féministe s'appuie considérablement sur l'expérience vécue en tant que source de savoirs. Elle reconnaît les savoirs pratiques, expérientiels et savants, tout en critiquant les savoirs dominants. À noter que cet élément est celui qui a été le plus consensuel parmi les participantes au groupe de discussion. Cependant, cette reconnaissance amène toute une série de questions et de débats sur la hiérarchisation des types de savoirs²⁷⁶.

Aussi, deux éléments sont à garder en tête : « le développement des pédagogies féministes s'est orchestré dans différents espaces-temps, à partir de diverses postures et préoccupations, rendant la filiation de ce champ complexe à appréhender²⁷⁷ ». Également, « [t]out comme il existe une multiplicité de courants féministes (ex : radical, libéral, intersectionnel, queer, antiraciste, etc), il en va de même des perspectives féministes sur les pédagogies²⁷⁸ ».

C'est d'abord l'origine militante et le projet de transformation sociale (examiné dans la première partie du mémoire) qui confère au porno féministe un rôle pédagogique. Effectivement, « Linda Briskin (1990) soulignait que la pédagogie féministe est une forme de pratique féministe qui prend racine dans le mouvement des femmes et s'inscrit dans les traditions de pédagogies critiques et radicales. L'"éducation", prise dans son sens large, peut ainsi être une forme de reprise de pouvoir et d'instrument de changement social car, à travers l'éducation, l'intervention ou la formation, c'est la transformation sociale qui est visée, de même que le bien-être et l'autonomie des femmes²⁷⁹ ». En ce sens, les éléments d'éducation sexuelle présents dans les créations de notre corpus s'inscrivent dans un projet de « transformation des rapports oppressifs²⁸⁰ ».

276 AMBOULÉ ABATH, Anastasie, CAMPBELL, Marie-Ève, PAGÉ, Geneviève, « La pédagogie féministe : sens et mise en action pédagogique », *Recherches féministes*, Vol. 31, N°1, 2018, p. 27. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1050651ar>.

277 PAGÉ, Geneviève, SOLAR, Claudie, LAMPRON, Eve-Marie, « Les pédagogies féministes et les pédagogies des féminismes : une mise en perspective », *Recherches féministes*, Vol. 31, N°1, 2018, p. 2. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1050651ar>.

278 *Ibid.*, p. 7.

279 *Ibid.*, p. 7.

280 *Ibid.*, p. 14.

De manière concrète, certains éléments des productions de notre corpus témoignent d'une réflexion éducative. Premièrement, les « problématiques abordées²⁸¹ » par Voxxx et F.C relèvent de préoccupations féministes, entre autres, la sexualité pendant les règles, la grossesse et les violences médicales sexistes et sexuelles, le cancer du sein, la sexualité des personnages trans (notamment avec des personnes cis), ainsi que les pratiques sexuelles non pénétratives. Cette liste est peu détaillée parce que nous avons déjà discuté de ces éléments plus tôt dans le mémoire. Il s'agit simplement ici de rappeler qu'inclure ces éléments dans les récits pornographiques, voire même, en faire le sujet d'un récit, fonde le premier point de rencontre entre notre corpus et les pédagogies féministes.

Dès lors, nous constatons que le porno alternatif confirme l'idée que « la pornographie n'est pas (et n'a jamais été) réductible à son usage masturbatoire²⁸² ». Effectivement, comme nous le verrons plus en détail par la suite (cf. 3.2.1. *Tentative d'élargissement des représentations*) c'est également la question des représentations qui est en jeu. Malgré une sélection des corps qui témoigne d'une frilosité quant à la mise en scène de certains corps, vécus, et certaines identités, personnes, réalités sociales, les images de corps nus ou leurs descriptions orales précises répondent à un enjeu féministe : celui « de la reconnaissance par les femmes de la méconnaissance de leur corps²⁸³ », cela motive également le travail d'Olympe de G et Lélé O.

Au-delà de l'aspect masturbatoire, la mobilisation de ces corps dans un contexte sexuel s'accompagne d'une monstration des outils de protection contre les IST. Cet usage à l'image des divers outils de protection renforce l'idée d'un souci d'éducation ou de sensibilisation. Dans *Recursion II*, le préservatif (phallique) est utilisé par une des interprètes-personnages sur deux doigts qu'elle introduit dans la bouche de sa partenaire. Dans *Forged Obscenities II* (film lesbien), à nouveau des gants chirurgicaux, noirs cette fois-ci, sont utilisés par un interprète-personnage pour pénétrer sa partenaire. Dans *Spill*, les gants chirurgicaux transparents sont également utilisés dans le cadre d'une sexualité

281 *Ibid.*, p. 1.

282 MOWLABOCUS, Sharif, « Porno 2.0 ? La centralité de l'utilisateur dans la nouvelle industrie du porno en ligne », *op. cit.*, p. 228.

283 PAGÉ, Geneviève, SOLAR, Claudie, LAMPRON, Eve-Marie, « Les pédagogies féministes et les pédagogies des féminismes : une mise en perspective », *op. cit.*, p. 4.

lesbienne. Un autre exemple, celui de *Ecdysis II* dans lequel nous pouvons voir une fellation réalisée avec un préservatif, des gants en latex sont également utilisés pour pénétrer une personne (vagin). Notons également que ce film présente le latex comme une matière ludique et érotique : les interprètes-personnages jouent avec. La sensibilisation à l'usage des préservatifs se fait donc par le moyen d'une démonstration de celui-ci en tant qu'élément sensuel. En ce sens, le préservatif ne vient pas interrompre le rapport sexuel et ne contraste plus avec celui-ci mais s'inscrit comme un objet pouvant (et devant) en faire pleinement partie. Par ce travail de sensibilisation le collectif évite de diffuser un message trop strict et injonctif. Le texte de présentation de ce film nous renseigne précisément sur la façon dont le collectif envisage les préservatifs :

Les barrières [en référence au latex et, on le comprend, aux préservatifs] sont une augmentation, pas seulement une limite, elles ont le potentiel pour de nouvelles sensations. Les corps prennent des qualités différentes. Tactilité lisse, brillante. Froid ou chaud au contact de la peau. Transmettre des sensations sans les reproduire fidèlement. Un objet sensoriel avec lequel on peut jouer, s'amuser et expérimenter, et qui est vraiment agréable. Les limites ne sont des limites que si vous les voyez uniquement pour ce que vous n'obtenez pas au lieu de ce que vous gagnez²⁸⁴.

Au travers de ce texte et des différents exemples donnés précédemment nous constatons que les artistes soutiennent les pratiques de *safersex*. Ici, il est question de santé sexuelle et nous pouvons faire référence aux travaux d'autres réalisatrices engagées. Par exemple Émilie Jovet réalise en 2014 le film *Safer sex for all*, avec l'INEPS, Yagg et Prends-moi dans le cadre de la campagne de prévention *Tu sais quoi ?* Cependant, notons qu'avec ce film d'Émilie Jovet, nous ne sommes plus du côté de la pornographie mais entièrement de la prévention²⁸⁵. À l'inverse les créations de notre corpus n'embrassent pas pleinement les codes des communications de prévention. Nous avons dit précédemment (cf. 1.3.1. *Action érotico-militante, le ressort politique de l'érotisme dans la pornographie alternative*) que les préservatifs étaient valorisés dans les récits de notre corpus. Il s'agit de réaffirmer qu'ils sont érotisés ou ré-érotisés. En effet, nous les voyons dans un contexte sexuel ou sensuel qui n'est pas un contexte médical ou stricte-

284 Trad. fr. DeepL. [ecdysis II | cinema | Four Chambers | a four chambered heart](#).

285 Nous le citons néanmoins parce qu'Émilie Jovet est une réalisatrice de pornographie alternative.

ment pédagogique (contexte d'apprentissage comme l'école, une formation, les études, etc).

En ce sens, l'utilisation de préservatifs ou tout autre type de protection est contextualisée. Les spectateurices voient qu'ils sont utilisés et comment ils le sont. Ainsi, ces protections ne sont pas simplement encouragées à être utilisées mais leur usage est effectif. De plus, ces protections sont montrées comme pouvant faire partie de l'acte sexuel (*Ecdysis II*). Comme le dit Ashley Vex « la barrière [en référence à la matière latex et implicitement aux protections] est aussi une augmentation et pas seulement une limite » (cité précédemment). Ainsi, le film *Ecdysis II* rejoue le rôle du préservatif et contraste, avec une présence importante de latex entre les corps, au discours associant le préservatif à une forme de contrainte. Dès lors, ce film invite les spectateurices à réfléchir à l'usage de cette matière en contexte sexuel et à adopter un point de vue davantage positif sur le préservatif. Il est montré comme un objet pour la santé mais aussi comme un objet sensuel participant activement au rapport sexuel et comme un moteur, parmi d'autres, du désir sexuel.

L'intérêt d'un retour à la question éducative en ce qui concerne la pornographie alternative n'a pas pour objectif de relativiser le caractère érotique de cette dernière. Effectivement, comme le rappelle Alain Giami, « sous l'effet de la censure qui porte sur la représentation explicite des organes génitaux et des actes sexuels, les revues et les films pornographiques ont souvent pris, dans le passé, le prétexte et l'alibi de l'éducation sexuelle pour diffuser des images à caractère sexuel explicite²⁸⁶ ». Ici, notre objectif n'est pas de réfuter le caractère subjectif et pornographique des créations de notre corpus mais plutôt de souligner la communion des enjeux éducatifs, politiques et érotiques, ce qui fait écho à la première partie de ce mémoire. Dès lors, c'est également une éducation alternative que propose la pornographie dans le sens où celle-ci s'extrait d'un cadre institutionnel. Mais peut-on dire qu'il s'agit d'une éducation féministe ? Pour répondre

286 GIAMI, Alain, « Pornographie et prévention du VIH », Pornographie et prévention du vih-Étude exploratoire, rapport de fin de contrat à la Direction Générale de la Santé, Paris, Janvier 1995. 70 pages avec Patrick de Colomby-MSH, Florence Paterson-OSC.

à cette question, nous allons soumettre les créations de notre corpus aux catégories rapportées par Geneviève Pagé, Claudie Solar et Eve-Marie Lampron²⁸⁷.

La pornographie alternative répond à de nombreux critères de définition des pédagogies féministes. Pour commencer, nous pouvons citer « [la] reconnaissance de l'expérience comme source de savoirs légitimes²⁸⁸ ». En tant que mise en scène de la sexualité, la pornographie est bien du côté de l'empirique davantage que du théorique. Ensuite, la pédagogie féministe implique « une mise en valeur du développement de l'esprit critique et une sensibilisation aux enjeux sociaux », en ce sens, nous pouvons argumenter ici que le discours relatif au consentement (évoqué dans la partie 3.1.2. *Érotique et éducatif, les deux facettes du porno contemporain*) chez *Voxxx* ainsi que l'accès aux processus de création chez F.C répondent à cette volonté de rendre autonome les spectatrices en leur permettant de se forger leur propre avis sur la sexualité. Mais cet argument est relatif dans le sens où les productions de notre corpus sont des récits fictifs construits sur la base de partis pris. Donc, les spectatrices n'ont pas accès à des informations objectives ou qui tendraient à l'être mais à un contenu façonné en partie par la sensibilité des artistes qui le proposent.

Le critère suivant implique « un questionnement et une déconstruction des rapports de pouvoir ainsi qu'une lutte contre les différentes formes d'inégalités, dont celle de genre dans un but de transformation sociale²⁸⁹ ». Comme nous l'avons montré, les créations de notre corpus mettent en scène ou tendent à mettre en scène ces déconstructions relatives à la sexualité et aux genres. Aussi, en s'inscrivant dans la lignée de la post pornographie (cf. 1.1.1. *Entre post porn et pornographies critiques : tentative de qualification de la pornographie d'aujourd'hui*) notre corpus répond au projet de « transformation sociale » énoncé par Annie Sprinkle. En revanche, la pornographie alternative n'est pas particulièrement « participative » (principe 4ème) même si *Voxxx* travaille avec des comédien·enne·s qui ne sont pas nécessairement des actrices porno-

287 SOLAR, Claudie, LAMPRON, Eve-Marie, « Les pédagogies féministes et les pédagogies des féminismes : une mise en perspective », *Recherches féministes*, Vol.31, N°1, 2018.

288 Extrait du dossier du Chantier sur la pédagogie féministe du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), mis en ligne en 2017 par le Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine (CDEACF), présenté dans l'article de SOLAR, Claudie, LAMPRON, Eve-Marie, *op. cit.*, p. 8.

289 SOLAR, Claudie, LAMPRON, Eve-Marie, « Les pédagogies féministes et les pédagogies des féminismes : une mise en perspective », *op. cit.*, p. 8.

graphiques (Alexandra Cismondi est comédienne) ce qui permet d'ouvrir cet univers à d'autres travailleuses. Notons que notre corpus ne répond pas au 5ème critère qui supposerait que les créations *Voxxx* et *F.C* induisent « une réflexion sur le rapport entre la personne en situation d'apprentissage, d'une part, et la personne formatrice, d'autre part » même si nous avons montré que le porno alternatif est un genre qui s'interroge sur lui-même (1.3.3. *Le porno alternatif : un genre qui se pense*). Notre corpus ne répond pas non plus au 6ème critère puisque celui-ci est flou et qu'il est difficile de comprendre à quoi il peut précisément faire référence « les savoirs féministes, les savoirs-faire et les savoirs-être »)²⁹⁰.

Enfin, notre corpus répond également à un des critères proposés par Debotri Dhar dans son travail sur la pédagogie féministe²⁹¹, le troisième qui concerne « l'importance de l'apprentissage expérientiel ». En effet, nous l'avons dit plus haut, la pornographie est en soi du côté de l'expérience puisqu'elle est une pratique. Notre corpus tend également à répondre au deuxième critère proposé par Debotri Dhar : « l'intersectionnalité et son rôle fondamental dans l'identité » mais nous verrons dans le sous-chapitre 3.2.1. *Tentative d'élargissement des représentations* que cela reste à nuancer. En revanche, il ne passe pas l'épreuve du premier critère qui évoque « la distinction entre le naturel et le social ». Même si les *porn studies* traitent justement de la pornographie en tant qu'objet social, notre corpus lui-même ne présente pas de contenu explicite (au sens de clair) sur cette question.

Pour conclure, il apparaît que certains aspects de la question éducative soient du côté de la prévention et de l'information pour la santé sexuelle et d'autres davantage du côté d'une démarche (trans)fémiste dont nous avons détaillé les directions. Mais les frontières entre ces deux espaces sont floues puisque le (trans)fémisme s'intéresse aussi à la santé sexuelle. Ainsi, pour répondre aux questions posées dans l'introduction de ce sous-chapitre l'aspect éducatif ne supprime pas l'aspect érotique. La préoccupa-

290 Les critères cités dans ce paragraphe ont été énoncés par « le dossier du Chantier sur la pédagogie féministe du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), mis en ligne en 2017 par le Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine (CDEACF) » (PAGÉ, Geneviève, SOLAR, Claudie, LAMPRON, Eve-Marie, « Les pédagogies féministes et les pédagogies des féminismes : une mise en perspective », *op. cit.*, p. 8-9.

291 DHAR, Debotri. « Teaching for the Future : Feminist Pedagogy and Humanitarian Education », *Education and Gender*. Debotri Dhar (dir.) New York, Bloomsbury , 2014, p. 157-174.

tion pédagogique se fait ici précisément dans un contexte pornographique et c'est bien là sa spécificité.

3.1.3. Propos des réalisatrices sur l'éducation et la pornographie

Pour comprendre le regard que les réalisatrices de notre corpus portent sur la sexualité, l'analyse du corpus trouve ses limites puisque celui-ci ne traduit que partiellement et de manière indirecte les préoccupations des réalisatrices. Pour pallier à ces limites, nous nous intéresserons dans ce sous-chapitre aux discours qu'elles proposent en parallèle de leurs productions. Pour cela et parce qu'il s'agit du thème de cette partie (3. (Ré)apprendre depuis le porno ?) nous emprunterons l'axe pédagogique. Cela signifie que nous nous intéresserons aux propos des réalisatrices de notre corpus dans le cadre d'un questionnement autour de l'éducation sexuelle. Il s'agira alors d'identifier à quelles étapes de la création intervient la pensée pédagogique et si elle intervient véritablement.

À l'écoute de différentes interviews²⁹² d'Olympe de g., données pour les médias audiovisuels *mainstream*, nous constatons que les mots « pédagogie » ou « éducation », ou même « éducation sexuelle » ne sont pas présents dans son discours. Néanmoins elle indique ceci, au sujet des femmes : « la masturbation est un outil de réappropriation de leur corps et de leurs sexualités²⁹³ ». Dès lors, ce ne serait pas la pornographie en elle-même qui assumerait un rôle pédagogique mais la pratique de la masturbation. En effet, la réalisatrice défend l'idée que l'acquisition d'un savoir sur son propre corps pourrait se faire par l'expérience sexuelle et précisément par la masturbation.

En ce sens, la pornographie semble ici à nouveau reléguée au rang de support masturbatoire. Cependant nous pouvons tenter de dépasser cet argument en répliquant que le travail de *Voxxx* met en interaction le récit pornographique et l'individu (et son corps). En ce sens, cette pornographie assumerait ici un rôle de médiation²⁹⁴. Ainsi, elle

292 Welcome to the jungle studio : [\(7\) JEUDI OUI : Olympe de G – YouTube](#) ; Konbini : [\(7\) Dans les coulisses d'un podcast érotique | Konbini – YouTube](#) ; Simone media : [\(7\) Olympe de g interview – YouTube](#).

293 [Dans les coulisses d'un podcast érotique | Konbini – YouTube](#).

294 Le verbe « guidé » est régulièrement employé : « c'est un peu comme une méditation guidée » ([Réinventer le porno, avec Olympe de G. - YouTube](#)).

ne détiendrait pas le savoir mais permettrait à l'auditeuse d'établir deux liens. Le premier entre un univers érotique et sa sexualité propre. Le deuxième entre lui/elle-même (son corps) et sa sexualité. Autrement dit, *Voxxx* permettrait de connecter l'individu à sa sexualité par le moyen de récits pornographiques.

Cependant, le terme « individu » dont nous faisons usage ici est imprécis. En effet, c'est précisément aux femmes que s'adresse ce projet d'exploration et d'apprentissage par la masturbation. Nous nous y attarderons dans le sous-chapitre suivant mais nous pouvons d'ores et déjà relever les propos d'Ashley dans lesquels elle discute de l'éducation sexuelle au regard de son expérience de femme :

Les gens, spécifiquement moi en tant que femme, nous sommes socialisé·s à ne pas engager la conversation à propos de ce que nous aimons sexuellement et le porno fait ça bien. Si vous voulez un jour avoir un meilleur sexe, plus libre avec quelqu'un et bien essayez de lui écrire un long *email* comme une liste exacte de ce vous aimez et n'aimez pas²⁹⁵.

Nous souhaitons mettre en avant à travers ce propos la nécessité pour les spectatrices d'avoir accès soit à un contenu informatif sur la sexualité soit à un contenu médiateur permettant d'acquérir des savoirs sexuels depuis l'exploration de son propre corps (sans être complètement seul·e dans cette exploration). Il semblerait que *Voxxx* réponde à l'enjeu de l'éducation sexuelle par la médiation.

Effectivement, la pornographie alternative ne prétend pas ici délivrer un savoir scientifique, factuel et théorique mais se positionne davantage comme un moyen. Elle n'est pas un savoir figé mais elle encourage les expériences, notamment par le moyen des balises didactiques qui jouent un rôle d'accompagnant (cf. 3.1.1. *Entre didactisme et exemplarité*). Dans cette idée, les propos d'Ashley Vex nous amènent à penser cette pornographie davantage comme médiatrice que didactique. En effet, la réalisatrice parle du « potentiel créatif de la pornographie », qui selon elle n'a pas été assez exploré. Elle indique également : « je pense que cela [la pornographie] peut être un médium [nous

295 Trad. fr. Libre. Version originale : « *people, but especially me as a woman, we are socialized to not engage in conversations about what we like sexually and porn is amazing at undoing that. If you ever want to have kind of better, more open sex with somebody then try like writing massive email with like a list of what exactly what you do and do not like* ». [Porn Stars Speak: Vex Ashley Full Interview – YouTube](#).

avons choisi ce terme plutôt que le mot moyen] pour faire et dire d'autres choses que simplement comment tu devrais te masturber dans ta chambre et ensuite effacer ton historique²⁹⁶ ». Dès lors, Ashley Vex attribue à la pornographie des vertus émancipatrices. Ainsi les savoirs autour de la sexualité, que nous avons d'ores et déjà évoqués, ne se résument pas ici à énumérer des techniques pour se masturber. Dès lors, il semblerait que la position d'Ashley Vex dépasse celle d'Olympe de G. En effet, Voxxx se réapproprie le genre des *jerk-off instructions* mais ne dit rien d'un savoir sexuel qui pourrait être acquis à partir d'une autre expérience que celle de la masturbation.

Ainsi, Ashley Vex semble aborder la question pédagogique depuis un regard plus général. Ni elle ni son travail ne délivre de méthodes précises ou de conseils techniques pour pratiquer le sexe. En revanche, elle insiste, et cela fait écho à notre sous-chapitre précédent, sur les notions de représentation et d'identification pour répondre à la question du journaliste (« donc pensez-vous que ça [le porno] a le pouvoir d'éduquer ? ») :

La pornographie a le pouvoir d'éduquer. Tous les médias ont le pouvoir d'éduquer. Ils vous ouvrent à différentes perspectives. Ils vous invitent à regarder quelque chose depuis un point de vue que vous n'aviez pas envisagé avant. Spécialement pour les personnes LGBT, parce que pratiquement toutes les discussions à propos de sexualité que nous avons dans notre vie de tous les jours ont tendance à être hétéronormatives. Donc, pour beaucoup de personnes LGBT trouver du porno *queer* fait pour les personnes *queer* peut être réellement formateur. Cela peut leur permettre de comprendre que leurs désirs sont normaux et qu'ils peuvent pratiquer toutes autres formes de sexualités que celle qu'on nous présente comme bonne²⁹⁷ ».

Ashley Vex explique ici l'intérêt de rendre visible différentes sexualités et identités de genre. Elle propose deux cas de figure concrets : « comprendre que ses désirs sont normaux », et apprendre l'existence d'autres sexualités que l'hétérosexualité. Ensuite,

296 Trad. fr. Libre. Version originale : « *the creative potential of porns not really been explored that much I think, I think it can be a medium to do and say other things than just like what would jerk off to you in your bedroom and then like delete your browser history* ». [Porn Stars Speak: Vex Ashley Full Interview – YouTube](#).

297 Trad. fr. Libre. Prise de notes à partir d'une interview : « *...it has a power to educate. All media has the power to [...] open your eyes to different perspectives, [...] looking something from a perspective that you do not necessarily thought about before [...] and especially for LGBT people because any kind of discussion that we do have in our day to day lives about sex tends to be really heteronormative. So for a lot of LGBT people finding queer porn made for queer people can be really formative and like realizing that their desires are normal and they can have different sex from the kind of sex that we told us is the right kind of sex .* » . [Porn Stars Speak: Vex Ashley Full Interview – YouTube](#).

elle met en cause le manque d'information dont dispose les personnes à propos de la sexualité :

J'utilise toujours cette analogie : on peut exagérer et construire des fantasmes à propos de quelque chose, comme dans *Fast and Furious*, nous savons comment contextualiser cela correctement parce que nous faisons tous les jours l'expérience de la conduite. Le problème avec le porno c'est que nous ne parlons pas de comment pratiquer le sexe correctement, nous n'avons pas accès à une réelle éducation sexuelle afin de parler de consentement et de *safe sex*. Cela signifie que nous ne donnons pas aux jeunes personnes les outils pour contextualiser correctement ce qu'ils voient [dans le porno]²⁹⁸.

Ici nous remarquons qu'elle s'intéresse précisément au statut du fantasme et au pouvoir du récit sur les sociétés occidentales contemporaines. Au cœur du propos d'Ashley Vex réside l'idée qu'en l'absence de savoirs sur la sexualité les spectateurices de pornographie ne sont pas à même de distinguer et d'appréhender la sexualité en lien avec la réalité mais l'envisage toujours comme extra-ordinaire. L'analogie avec *Fast and Furious* nous permet de comprendre que ce n'est pas un bon comportement sexuel que prône Ashley Vex. Ici, elle met plutôt en avant la nécessité d'une éducation sexuelle qui permettrait aux individus de penser la sexualité en lien avec la réalité, en dehors du monde pornographique, dans lequel tout est possible et où est présentée une sexualité spectaculaire. Elle défend également le pouvoir de réécriture de la pornographie en indiquant « qu'il est important d'être critique, de poser des questions [et que] c'est ce que le porno doit faire ».

Nous comprenons ici que sa démarche artistique n'a pas vocation à se distinguer strictement de la pornographie *mainstream*. D'ailleurs, elle ne se revendique pas d'une pornographie féministe, alternative ou éthique, comme nous l'avons souligné dans la première partie du mémoire. Cette posture est intéressante car elle responsabilise l'en-

298 Trad. fr. Libre. Prise de notes à partir d'une *interview* : « *we don't talk about sex so we don't have an open and honest conversation about sex like we would do for other aspects of our lives I always use this analogy, we can have the kind of over the top and constructed fantasy that you have in something like the fast and the furious because we know how to propely contextualize it beause we see examples everyday driving in our day to day lives and so kind of know what good practice is we can enjoy the kind of fantasy that. The problem is with porn is that because we don't talk about what good practice is we don't have access to really good sex education to talk about consent and to talk about safety and this kind of thing. It means that we are not giving youg people tools to properly contextualize in the porn that they see* ». [Porn Stars Speak: Vex Ashley Full Interview – YouTube](#).

tièreté des pornographies face à la question pédagogique, ou, à moindre mesure, face à celle de l'influence.

Lorsque nous confrontons les paroles d'Ashley Vex et d'Olympe de G. sur le travail des pornographes nous observons qu'il existe des points de divergence, notamment du côté de la construction du récit pornographie. Cependant, les analyses de leurs propos respectifs nous ont menée à la désignation du terme « médiation ». En effet nous avons constaté que pour chacune des deux réalisatrices. La pornographie alternative et les créations de notre corpus sont alors à penser comme un média qui met en relation et en dialogue les sociétés – desquelles ces pornographies sont issues – et les individus qui la composent.

3.2. Aspects médiateurs de la pornographie alternative

Notre présent sous chapitre s'intéresse aux discours sur la sexualité résultant des productions de notre corpus. Nous porterons notre regard sur les représentations présentes pour comprendre ce que les créations de notre corpus disent de la sexualité. À partir de nos constats nous tenterons de comprendre comment les récits de notre corpus influencent l'imagination sociale. Nous nous demanderons quelle place prennent, pourraient prendre ou tendent à prendre ces récits à l'échelle sociale ? Globalement nous analyserons dans quelle mesure « la pornographie [alternative] est un espace d'imagination sociale en même temps qu'un ensemble de représentations médiatiques²⁹⁹ ».

3.2.1. Tentative d'élargissement des représentations

C'est ici que nous poserons la question des représentations. Nous analyserons notre corpus en nous demandant qui est mis·e en scène et comment. Nous porterons notre attention sur les corps et les pratiques sexuelles donnés à voir, en d'autres termes sur les corps et les pratiques « représentés » à l'écran et donnés à entendre. L'objectif de ce travail est de relever qui est représenté·e et qui ne l'est pas. Nous nous demanderons si les représentations des corps et des pratiques sexuelles sont réellement des alternatives aux normes sociales ?

299 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *op. cit.*, p. 43.

Le médium audio permet à nouveau une approche intéressante de la question corporelle et de la représentation de ces corps. En raison de l'absence d'image, la représentation passe par la description. En cela les possibilités en termes de représentation seraient-elles plus larges ? Il semblerait alors que ce médium puisse résoudre la problématique de la centralité de la représentation des hommes cisgenres blancs et valides notamment dénoncés par les mouvements transféministes. Analysons alors l'effet que cela peut produire.

Dans l'audio *Randonnée* par exemple, le narrateur évoque le « torse » de son ou sa partenaire et ne nomme jamais ses organes génitaux de sorte que les auditeuses ne peuvent savoir précisément quel est le sexe/genre de la personne. Pour aller plus loin encore, nous pouvons penser que les réalisatrices ne le savent pas non plus et que le personnage est volontairement écrit comme neutre. Dès lors, l'identité et les caractéristiques physiques du ou de la partenaire sexuel·le sont considérées comme secondaires. Bien entendu il ne s'agit pas ici d'affirmer que le sexe renseigne le genre d'une personne mais plus globalement que la prudence employée vis-à-vis du vocabulaire permet de faire exister un corps polymorphique. C'est-à-dire un corps qui est surface de projection pour différents vécus. Cependant, *Randonnée* est le seul audio de notre corpus à mettre en scène un corps non généré. Effectivement, sans entrer dans des descriptions détaillées des corps, les autres audios de notre corpus vont générer le corps mis en scène et/ou nommer des parties de ce corps sans effort de neutralité (« seins », « chatte », « vulve », « queue », etc). Nous avons analysé précédemment quel pouvait être l'objectif de ces dénominations (cf. 3.1.2. *Érotique et éducatif : les 2 facettes du porno contemporain*).

Dès lors, une critique que nous pouvons faire à cette apparente largesse imaginative est qu'elle n'est pas efficiente. En effet, puisque les constructions de « normes [en l'occurrence de genre ici] restent [...] impensées [justement parce] que les protagonistes masculins blancs de classe supérieure sont surreprésentés dans les médias³⁰⁰ », il y a bien un enjeu à rendre visible d'autres identités. Or, *Voxxx* ne donne pas ou peu à en-

300 BRUNEEL, Emmanuelle, « Rendre les écrans " plus colorés " : le paradoxe du manque de visibilité médiatique des " minorités visibles ", *Effeillage*, N°2, 2020/1, p. 21. En ligne : DOI 10.3917/eff.009.0020.

tendre et pas à voir ces identités sexisées et racisées moins représentées. Le collectif ne permet pas réellement une multiplicité de représentations, donc il n'ébranle pas réellement la construction des normes de représentations et participe alors par son manque d'implication à maintenir ces normes comme telles.

Une personne racisée ou trans aura sûrement plus de facilité à se projeter dans le récit face à des corps surface, toutefois cette démarche trouve ses limites. Effectivement, *Voxxx* n'affirme pas un franc soutien aux personnes minoritairement représentées dans les médias et médias pornographiques puisqu'il ne les met pas en scène. Dans ce sens, non seulement il ne leur donne pas de visibilité mais le collectif ne les embauche pas non plus. D'ailleurs, si l'on considère les origines ethniques, nationalités et genres des voix-personnages de notre corpus, ils sont majoritairement blancs et cisgenres (Lélé O, Agathe Von Bonjour, Circé Deslandes, Alexandra Cismondi). Les interprètes-voix trans sont aux nombres de deux dans notre corpus et cela correspond aux deux uniques audios du tag *trans*. Dès lors, l'inclusivité se fait aux prix d'une indifférenciation.

À l'inverse, par l'image F.C peut affirmer des prises de positions militantes ou, dans une moindre mesure, donner à voir des personnes habituellement minoritairement représentées. Un premier exemple, le film *Gloaming* qui met en scène deux hommes racisés. Un deuxième exemple, le film *Ecdysis II* qui met également en scène une personne racisée. Ce n'est pas inédit de voir des personnes racisées dans les films pornographiques. Le porno *mainstream* les met en scène. Cependant, il s'organise en catégories. Sur le site internet *mainstream PornHub*, les personnes racisées sont représentées dans la catégorie « ethnicités » qui se décline elle-même en sous-catégories : « Asiatique », « Black », « Interracial », « Latina », « Euro » puis en nationalités. Cette distinction par catégories renforce la stigmatisation des peaux noires ou non blanches et fait des peaux blanches les références de ce qui est « normal » ou neutre. À ce titre, « Kobena Mercer étudie la construction, par le regard blanc, du corps noir comme sexuellement différent et excessif³⁰¹ ». Kobena Mercer parle effectivement d'une « objectification érotique/esthétique du corps des hommes noirs en tant que forme idéalisée d'un type homogène saturé de significations sexuelles³⁰² », alors « les hommes noirs sont confinés dans leur sexualité, définis exclusivement comme des êtres sexuels, et

301 VÖRÖS, Florian (dir.), *Cultures Pornographiques, Anthologie des Porn Studies*, op. cit., p. 12.

donc hypersexuels³⁰³ ». Dans les médias de manière générale, les personnes racisées sont moins représentées que les personnes blanches. Éric Macet indique à ce titre que « non seulement les groupes subalternes (milieux populaires, femmes, non-Blancs) sont minorés, mais ils sont aussi l'objet d'une véritable défiance qui conduit très souvent à les disqualifier : « [...] les non-Blancs comme migrants³⁰⁴ ». Il précise « qu'avec cette mise en scène d'une discrimination positive en faveur des hommes blancs de classe moyenne, on peut penser que les programmes de la télévision française expriment un réalisme de l'imaginaire concernant l'état des rapports sociaux et des discriminations en France [...] comme si les déboîtements théoriques et politiques de la postcolonialité et du postféminisme *queer* n'avaient pas encore touché un édifice républicain retracé dans un républicanisme aveugle à son ethnocentrisme et aux discriminations qu'il produit lui-même au nom d'une conception abstraite de l'égalité³⁰⁵ ». Ce constat constitue le cœur du projet de la pornographie alternative : œuvrer à transformer par les représentations l'état des rapports sociaux dans les sociétés occidentales contemporaines. Continuons à analyser comment se traduit en pratique ce projet de représentations et s'il est efficient ou non.

Nous trouvons le film *Proximity IV* qui donne à voir un duo dont l'un des personnages est un homme transgenre. Le film *Doll part* met en scène deux femmes grosses. Dans *Archetype* on ne connaît pas les genres des deux interprètes mis·e·s en scène en revanche iels prennent de la testostérone à plusieurs reprises dans le films. Iels adoptent également des codes vestimentaires et des apparences associées aux cultures *queers* (tatouages, piercings philtrum, narines, septum, mamelons, labret, hélix, nombril, coupe mulets, écarteurs). Ainsi, les films de F.C tendent vers une diversification des représentations au travers de la mise en scène de corps hétéroclites et de sexualités variées. Dans cette démarche, notons également que le collectif donne à voir des parties ou éléments du corps considérés comme des défauts ou des corps entiers considérés comme laids selon les codes de beauté populaires. Voici quelques exemples : corps gros (*Doll*

302 MERCER, Kobena, « Lire le fétichisme racial : les photographies de Robert Mapplethorpe ». *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

303 *Ibid.*, p. 114.

304 MACÉ, Éric, *Les imaginaires médiatiques, une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 119.

305 *Ibid.*, p. 120.

part), vergetures (*Divine rite I*), zoom sur les poils (*Human Botanny*), poils au niveau des aisselles chez une femme (*Forged obscenities II*), femme enceinte (*Forged obscenities II*), cicatrices (*Exchange II*, mais c'est un acteur qui tourne aussi pour des productions *mainstream*).

Cependant, cette démarche trouve certaines limites. D'abord la liste des exemples que nous avons cités dans le paragraphe précédent est exhaustive. Ainsi, nous constatons que sont majoritairement mis en scène des corps blancs, minces et valides. Il y a peu de personnes transgenres (du moins, dont la transidentité serait visible, donc notre argument reste à manipuler avec précaution), de personnes racisées et pas de personnes en situation de handicap moteur ou sensoriel³⁰⁶.

Le tableau que l'on trouve ci-dessous recense les sexualités mises en scène. Ainsi nous constatons qu'une majorité de films mettent en scène des pratiques lesbiennes. Ce sont également davantage de femmes qui sont mises en scène et montrées à l'écran. Cela relativise la posture de l'homme valide blanc et cisgenre mais, encore une fois, cela n'inclut que partiellement les minorités sexuelles et de genre.

Classification des films F.C selon les sexualités mises en scène :

	Lesbien	Gay	Bisexuel	Ne sait pas/Queer	Hétérosexuel	Solo
Films de F.C	<i>Doll part Forged Obscenities II Spill Recursion II Atrophy portrait</i>	<i>Gloaming</i>	<i>Function/flesh Ecdysis II</i>	<i>Human Botanny Archetype Proximity IV</i>	<i>Divine rite I Idolatry Exchange II Mark making</i>	<i>Fuses Proof</i>
	5	1	2	3	4	2

³⁰⁶ En ce qui concerne les handicaps mentaux et psychiques, ils ne sont pas nécessairement visibles donc nous ne pouvons pas véritablement savoir. En revanche, si le collectif choisit de mettre en scène une personne en situation de handicap et de le dire. Ce n'est pas le cas.

Ensuite, comme nous l'avons souligné plus haut dans ce sous-chapitre certains corps ou éléments du corps considérés comme laids, selon les critères de beauté les plus répandus dans les sociétés occidentales actuelles, sont donnés à voir. Il s'agit de préciser quels sont ces critères avant de rentrer dans l'analyse des représentations alternatives que proposent nos deux collectifs. D'abord, « les sociétés occidentales, confrontées à la profusion des repères et des valeurs, engendrent des formes inédites de socialisation qui privilégient le corps, mais le corps ganté de signes éphémères, objet d'un investissement croissant³⁰⁷ ». Cela montre que la question de l'apparence est centrale dans les sociétés occidentales contemporaines. David Le Breton précise alors son propos en soulignant les injonctions faites à « se débarrasser des graisses " superflues ", remanier ou lutter contre les traces du vieillissement³⁰⁸ ». Il indique alors que « l'ambiance hédoniste de nos sociétés amène nombre de femmes à modifier non seulement leur sein ou leur cuisse, mais aussi leurs petites ou leurs grandes lèvres pour mieux satisfaire leurs partenaires et correspondre ainsi au code érotique des magazines spécialisés ou des films pornographiques³⁰⁹ ». En conséquence, « les régimes alimentaires ou la diététique touchent les femmes de plein fouet [...] de nombreuses adolescentes restreignent leur alimentation dans un souci de minceur . [...] Par exemple pour l'enquête suisse Smash 2002 : 40 % des filles et 18 % des garçons se déclarent insatisfaits de leur aspect et de leur corps. 70 % des filles expriment le souhait de maigrir³¹⁰ ». L'auteur précise également le statut des corps gros dans les sociétés occidentales contemporaines :

L'obésité est ainsi un repoussoir absolu, le degré zéro de la valeur. L'obèse est rejeté dans le hors-sexe, le hors humanité, par manque de volonté et dérogation aux normes implicites de séduction et de santé. Corps non seulement laissé en friches, non travaillé, mais témoignant d'un abandon moral insupportable. Une femme bien en chair est perçue sous un angle moral comme manquant de volonté, se laissant aller. Elle ne déroge pas seulement aux normes d'apparence relatives à la féminité, mais aussi à une morale instituant le sujet comme responsable de ce qu'il est. La femme est jugée impitoyablement sur son apparence, sa séduction, sa jeunesse et ne rencontre guère de salut au-delà³¹¹.

307 LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, (1^{ère} édition, Presses universitaires de France, 1990) 7^{ème} édition, Paris, Quadrige, septembre 2013, p. 227-228.

308 *Ibid.*, p. 231.

309 *Ibid.*, p. 231.

310 *Ibid.*, p. 232.

311 *Ibid.*, p. 232-233.

Nous remarquons alors que des codes et symboles précis, qui diffèrent des injonctions précédemment recensées par David Le Breton organisent les corporités chez F.C. D'abord, le tatouage est largement répandu, les piercings également, ainsi que le vernis, les bijoux et le maquillage. Ce sont autant de « décorations tégumentaires³¹² » qui « [nient] la cassure du sexe [...], hommes et femmes recourent aux mêmes motifs d'inspiration naïve³¹³ ». Néanmoins ces éléments sont de moins en moins alternatifs, les tatouages et piercings sont aujourd'hui des pratiques esthétiques répandues dans les sociétés occidentales contemporaines. Les sous-vêtements « sexy » et différents accessoires appartenant aux pratiques et esthétiques BDSM sont aussi mis en scène. Ces éléments ne sont pas problématiques en eux-mêmes mais leur récurrence associe la pratique sexuelle à ces codes. Si bien que l'on peut se demander quelle place ont les corps qui ne répondent pas à ces codes ? Ici, la sexualité ne se détache pas d'une certaine esthétique, dans le sens ici, d'une pensée du beau (nous développerons cette idée plus tard dans le mémoire, cf. 3.3.1. *Le sexe sublimé*).

Après nous être concentrée sur les corps et les voix dans les contenus de notre corpus, il s'agit de nous intéresser à la représentation des pratiques sexuelles chez F.C. Nous remarquons alors une certaine diversité dans les pratiques sexuelles mises en scène. En voici la liste pour ce qui concerne F.C :

Pénétration (vaginale, anale, buccale, avec pénis, sextoys, doigts) Masturbation (solo ou masturbation d'un·e partenaire) ; Fellation ; Cunnilingus ; Gorge profonde ; *Fist fucking* ; Sodomie ; Double pénétration ; Étranglements ; Annulingus ; Utilisation de bâillon ; *Spit fetish* ; *Humping* ; Fustigation (claques, fessées) ; Morsures ; Baisers ; Éjaculation faciale ; Étouffements.

Une partie d'entre-elles (fustigations, morsure, étouffement, étranglement, utilisation de bâillon, *fist fucking*) renvoie à des pratiques BDSM. Cela pourrait s'expliquer par le lien entre pratiques BDSM et cultures *queer*. Comme l'explique Isabelle Alfonsi, « les communautés *queer* trouvent également leur origine dans une approche fluide du

312 LE BRETON, David, *Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Éditions Métailié, 2002, p. 65.

313 *Ibid.*, p. 65.

sexe : Rubin [Gayle Rubin, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*] décrit que les clubs privés BDSM et de *fist-fucking* The Catacombs organisaient des soirées mixtes où se mêlaient homosexuel·elle·s et hétérosexuel·elle·s, contribuant ainsi à la formation d'une communauté *kinky* au-delà des identités de genre³¹⁴ ». Les directions artistiques et esthétiques de F.C résultent de l'influence de cultures alternatives autres que la pornographie elle-même (garage rock, performance, film expérimental). Mais cela peut également s'expliquer par une porosité entre pornographie alternative et film *hardcore*. Au même titre que le film *hardcore*, F.C donne à voir des scènes de sexe non simulées, impliquant des pénétrations, du sexe oral et la monstration du génital.

L'intérêt de notre présente analyse est de faire un état des représentations présentes dans les créations de notre corpus. Dès lors, nous supposons que ces représentations vont permettre ou non aux spectateurices de s'identifier à ce qu'iels voient ou entendent. Ainsi, c'est aussi la « dimension socialisatrice de la pornographie³¹⁵... », ici alternative, qu'il s'agit d'explorer dans ce sous-chapitre. Par dimension socialisatrice nous entendons « l'élaboration des goûts, des valeurs et des préférences sociales et culturelles [qui] commence tôt et ne s'arrête pas à la majorité légale[.] [...] Les habitudes et les goûts pris lors de la jeunesse se perpétuent durablement chez l'adulte par l'empreinte, la résonance sélective, et la socialisation par les médias. Ils s'enkystent et se lovent alors dans le sillon de nos choix³¹⁶ ». Alors, « en devenant des artefacts cognitifs, les médias [...] viennent fournir des informations à notre cerveau, lequel n'existe pas de manière isolée mais en interconnexion avec celui des autres, par le biais de la culture³¹⁷ ».

En amont de la question des représentations intervient celle de l'adresse. Bien entendu ces deux notions se recourent. Au travers de la question de l'adresse, nous nous demandons à qui sont destinées les productions de notre corpus ? Pour quel(s) public(s) sont-elles pensées ? Le concept de représentation nous permet de répondre en partie à cette question, c'est en cela que ces deux notions se superposent. Effectivement, en constatant que sont mises en scène des personnes trans, des femmes cisgenres, diffé-

314 ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation*, op. cit., p. 128-129.

315 MOWLABOCUS, Sharif, « La centralité de l'utilisateur dans la nouvelle industrie du porno en ligne », op. cit., p. 228.

316 FRAU-MEIGS, Divina, *Socialisation des jeunes et éducation aux médias : du bon usage des contenus et comportements à risque*, Toulouse, Éditions Érès, 2011, p. 43-44.

317 *Ibid.*, p. 22.

rentes sexualités, nous supposons que les œuvres de notre corpus s'adressent à ces personnes en particulier. Notons également que les deux collectifs ont été créés par des femmes, si cela ne suffit pas à justifier un *female gaze*, cela permet en revanche d'affirmer qu'il s'agit d'une mobilisation et d'une prise de parole de personnes sexisées et donc directement concernées par les enjeux transféministes. En ce sens, la parole des réalisatrices est située. Cela, Lélé O et Olympe de g le soulignent dans une interview en indiquant que le projet *Vøxxx* est de proposer du porno par les femmes pour les femmes, de « la pornographie à destination des femmes³¹⁸ » (Olympe de g), une pornographie « repris[e] par les femmes, par leur regard³¹⁹ » (Lélé O).

Ici, *Vøxxx* se présente comme une alternative à destination des femmes pour leur permettre de se masturber, de cultiver leur imagination et de découvrir leurs corps. Cet argument semble pratiquement paradoxal au regard de ce que nous avons avancé plus tôt sur l'aspect hétéroclite des représentations. Ce retour à l'enjeu d'un plaisir féminin exclut les questions trans et invisibilise les multiples oppressions que vivent certaines femmes (cisgenres ou transgenres). En effet, les enjeux en matière de sexualité ne sont pas les mêmes pour une femme trans, une femme lesbienne, une femme de classe populaire ou défavorisée, une femme lesbienne et noire, une femme bourgeoise, une femme hétérosexuelle etc. Dès lors, la catégorie femme manque certaines subtilités relatives aux vécus des personnes auxquelles elle prétend s'adresser.

À cet argument d'une pornographie pour les femmes, nous pouvons rapporter les propos d'Ashley Vex. Effectivement, dans une intervention proposée dans le cadre de la semaine « *Sexual Health Awareness and Guidance* » au Kings College London, la pornographe exprime l'idée suivante : « La plupart du porno est fait pour les personnes qui peuvent l'acheter. C'est-à-dire globalement les hommes blancs d'âge mûr. Ils s'adressent [les réalisateurs] aux seules personnes pour lesquelles ils présument qu'elles ouvriront leur porte-monnaie³²⁰ ». Ainsi, la première partie de cet argument nous rappelle que bien qu'un certain auditoire soit visé (représentations, adresses, codes) cela ne

318 [Dans les coulisses d'un podcast érotique | Konbini – YouTube](#).

319 *Ibid.*

320 « Most porn is still made for the person that they sell it too, which is kind of middle-age white dude. They had the only person that they presume is going to open their wallet ». En ligne : [Vex Ashley talks about porn – YouTube](#).

suffit pas nécessairement à capter cet auditoire en question. Autrement dit, il ne suffit pas de faire de la pornographie à destination des femmes pour que celles-ci constituent son public majoritaire. La pornographie alternative payante est aussi en prise à des logiques économiques qui conditionnent et restreignent son accessibilité.

Cette question de qui achète le porno, posée par Ashley Vex est à considérer sérieusement. Elle répond aux mouvements *Pay for your porn* des réalisatrices de pornographie, notamment Erika Lust pour citer une réalisatrice majeure au sein des pornographies féministes. Ashley Vex esquisse l'idée que la question de l'adresse est conditionnée par celle de l'accessibilité. Dès lors nous pouvons nous demander si une pornographie « pour les femmes » trouve véritablement son public ? Cette question est une piste de réflexion qu'il serait intéressant d'explorer. Cependant nous n'avons pas les moyens d'y répondre ici. Nous avons fait une supposition dans le paragraphe précédent mais cette question implique un travail sociologique d'enquête, par conséquent nous n'y répondrons pas dans ce mémoire.

Pour conclure nous avons noté les efforts de visibilisation mis en œuvre par F.C. La posture de Vöxxx sur la question des représentations est fragile. L'absence de partis pris en termes de représentations décrédibilise le propos transféministe qui sous-tend le projet du collectif. Nous constatons que les pornographies de notre corpus peinent encore à s'organiser par le prisme de l'intersectionnalité même si des tentatives sont faites. L'intérêt de ces observations est d'abord de noter que la teneur féministe et alternative des œuvres de notre corpus est relative. Une des critiques qui peut être faite à la démarche de Vöxxx serait qu'elle participe à « la construction d'une image post-féministe de la "femme moderne", consommatrice sexuelle " émancipée " [induisant un sentiment d'inadaptation] chez les femmes qui ne parviennent pas à se conformer à ce modèle d'émancipation prêt à l'emploi³²¹ ». Cette dernière expression « modèle d'émancipation prêt à l'emploi » soulève les limites de l'engagement transféministe de Vöxxx. Il s'agit alors d'envisager l'écho que ces récits peuvent avoir à l'échelle sociale.

321 VÖRÖS, Florian, *Cultures Pornographiques, Anthologie des Porn Studies*, op. cit., p. 19.

3.2.2. Pornographie alternative, images et imagination sociale

Mettre en lien la pornographie alternative avec l'imagination sociale (le paragraphe suivant est dédié à la définition de ce terme) permet « [d'insister, comme l'a fait Linda Williams, sur] la manière dont une reconfiguration des structures de représentations de la pornographie peut mener à une réorganisation des rapports de pouvoir que celle-ci actualise³²² ». Nous supposons que cette reconfiguration repose sur une modification d'un ensemble de représentations, de symboles et de codes. Dans un sous-chapitre précédent (3.2.1. *Tentative d'élargissement des représentations*) l'étude de l'enjeu des représentations prenait une direction individuelle puisque nous nous sommes attardée sur les notions de visibilisation et d'identification. Donc, nous nous sommes posée la question de « l'imagination humaine, [imagination] par laquelle l'humain produit des images³²³ » à l'échelle des individus. Ici, il va s'agir de comprendre quels impacts pourraient avoir notre corpus sur l'imagination sociale. Autrement dit, nous nous demandons en quoi les créations de notre corpus appellent et participent à un changement de paradigme en matière de sexualités et de mise en récit de celles-ci.

La notion d'imagination sociale découle du concept d'imaginaire social et notamment de la définition que Cornelius Castoriadis en fait. Effectivement, comme le rapporte Patrice Leblanc,

Tout comme il existe une imagination humaine par laquelle l'esprit humain produit des images, il existe également une imagination proprement sociale à travers laquelle les sociétés humaines font surgir de nouvelles représentations sociales (voire même de nouvelles institutions sociales). L'imagination sociale, c'est en fait le lieu de la création sociale et du radicalement nouveau, ce que Castoriadis nomme la société instituante. Dès lors, on comprendra qu'il ne faille plus uniquement parler de l'imaginaire social mais plus justement de la dimension imaginaire d'une société, dimension qui recoupe à la fois l'imaginaire social, c'est-à-dire l'ensemble des représentations sociales d'une société donnée, et l'imagination sociale qui produit ces différentes représentations sociales³²⁴.

Cette notion est complexe, les termes d'imaginaire (social) et d'imagination (sociale) sont polysémiques, d'autant que selon les approches et les chercheuses, leurs sens diffèrent et/ou se nuancent. Néanmoins, nous comprenons ici, imagination sociale

322 *Ibid.*, p. 235.

323 LEBLANC, Patrice, « L'imaginaire social. Notes sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 97, *Le cours des âges*, juillet-décembre 1994, p. 432.

324 *Ibid.*, p. 432.

comme la capacité d'une société à penser, inventer et réinventer les images qui la composent et la structurent. Les récits de notre corpus médiatisent des images. Cela enrichit l'ensemble des représentations déjà présentes dans les sociétés contemporaines occidentales. Ces récits tendent donc à bousculer et à renouveler l'imagination sociale.

En effet, F.C s'applique à mettre en scène des atmosphères et des ambiances. Les récits se concentrent sur des thématiques relatives à la sexualité : le plaisir de la soumission (*Atrophy portrait II*) ; ou se constituent comme des espaces de recherche esthétique : une iconographie des années 1970 (*Doll part*), une exploration des contrastes entre la matière du cuir et l'inspiration de l'esthétique garage rock (*Archetype*), travail autour du documentaire-fiction dans *Divine Rite I* et *Atrophy portrait II* (cf. 2.2.3. *Entre fiction et réalisme : fabriquer « le vrai »*) pour ne citer que quelques exemples.

Deuxièmement, il existe chez Voxxx des récits inédits (relatifs aux menstruations, cancer du sein, maternité) qui peuvent être interprétés comme des tentatives de se détacher des récits stéréotypés de la pornographie *mainstream* pour se rapprocher des sexualités vécues. Là encore, il est question d'authenticité. Néanmoins, certaines trames narratives reposent sur des motifs pornographiques galvaudés et issus d'une culture patriarcale. Nous l'avons déjà souligné (cf. 3.1.1. *Entre didactisme et exemplarité*) au travers de l'analyse de l'audio *Reprendre ses doigts*. Pour préciser cet exemple, l'usage de métaphores liées à la température (cf. 2.1.3. *Dramaturgie des sensations*) revêt un caractère caricatural tant la métaphore est usitée. Le collectif peine alors à se détacher de certains motifs érotiques.

Au regard de ces constats, il apparaît que les influences de Voxxx et de F.C sur l'imagination sociale, en matière de sexualité, sont à distinguer. D'un côté F.C montre le sexe au travers de nouveaux ressorts³²⁵ érotiques ou au travers d'un réinvestissement d'anciens ressorts érotiques détournés et/mis en question (le *male gaze*, le plaisir sexuel de la soumission au regard du féminisme, la tension entre bisexualité, pratique pornographique et religion catholique). En ce sens, le collectif participe à la revalorisation esthétique des sexualités jugées marginales, dans la tradition de ce que proposent les *drag show* et *les ball* par exemple (même si ces événements ne sont pas pornographiques ou

325 « Ressort » et « motif » sont ici utilisés comme des synonymes.

érotiques). F.C joue consciemment avec les codes érotiques *mainstream* répondant d'une logique patriarcale et sexiste. Le collectif détourne ces codes au travers de leurs mises en scène dans un contexte homosexuel, trans-sexuel, *queer*. Patrice Pavis définit le détournement « inventé par le surréalisme, réutilisé par les situationnistes, adopté par l'art de la seconde moitié du 20^{ème} siècle³²⁶ », comme « une manière de subvertir la norme, le sens, la fonction d'une œuvre³²⁷ ». Il indique que « détourner [...], c'est] utiliser la force de l'adversaire contre lui-même, [...] subvertir l'œuvre ou la société dans l'espoir de les influencer, voire de les transformer³²⁸ ». Ainsi, « le détournement situationniste vise à échapper à une idéologie³²⁹ ».

Le collectif F.C réinscrit les codes qu'il détourne dans une réflexion globale sur la mise en scène et le récit pornographique en travaillant à partir de références majeures comme John Berger, Carolee Schneemann, les *peep show*, et plus largement les spectacles sexuels (*striptease*, neo-burlesque, *gogo-dancing*, *lap dance*). Au regard de cette analyse, nous pouvons dire que F.C mise sur l'inversion du stigmate en magnifiant des éléments jugés jusqu'alors dérangeants et marginaux (cf. Partie 1).

D'un autre côté *Voxxx* réinvente le récit pornographique par son médium et sa prétention à accompagner les auditeuses dans leurs sexualités respectives (comme nous l'avons déjà souligné). Ces deux éléments font de *Voxxx* un média relativement autonome par rapport à la pornographie *mainstream*. Effectivement, le recours à l'audio et la focalisation d'un récit érotique sur le sonore est un premier moyen de marquer une rupture franche avec la pornographie *mainstream* et autres spectacles sexuels. Le collectif ne se réclame d'aucune filiation avec des productions pornographiques traditionnelles. Nous trouvons néanmoins sur le site internet de *Voxxx* les tags *casting*, *gonzo*, *voyeurisme*, des genres caractéristiques de la pornographie *mainstream*, ce qui relativise l'idée d'une rupture franche entre le travail de *Voxxx* et le porno traditionnel. Cette relativisation du caractère autonome de *Voxxx* concerne aussi les récits que le collectif propose. En effet, même si nous pouvons dire que le travail du collectif est féministe parce qu'il promeut une sexualité consentie, bienveillante, créative et récréative, les récits

326 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 100.

327 *Ibid.*, p. 100.

328 *Ibid.*, p. 100.

329 *Ibid.*, p. 100.

qu'il déploie ne sont pas nécessairement en rupture avec l'ordre patriarcal, comme nous l'avons déjà montré (cf. 3.1.1. *Entre didactisme et exemplarité*). Au regard de cette analyse nous pouvons dire que Voxxx propose une déconstruction (partielle) du stigmaté à travers un contenu didactique. C'est par ce travail que le collectif transforme les représentations (cf. 3.2.1. *Tentative d'élargissement des représentations*) de la sexualité et tend à impacter l'imagination sociale.

Nous avons opposé ici F.C et Voxxx selon leurs rapports respectifs au stigmaté mais il s'agit aussi de mettre en avant leur rôle commun. Les deux collectifs travaillent à faire « advenir de nouvelles images³³⁰ » à partir desquelles penser les sexualités. Les créations de notre corpus redéfinissent le statut des images pornographiques dans les sociétés contemporaines occidentales. Cela passe par un processus d'auto-légitimation qui se structure selon deux démarches : d'un côté F.C se construit en écho avec les travaux de différents artistes contemporains du XX^{ème} et XXI^{ème} siècle. Ici, le collectif revendique une filiation esthétique avec des œuvres instituées de l'art contemporain. D'un autre côté Voxxx tente de gagner le quotidien et la sexualité vécue en se faisant l'outil d'une « bonne » pratique sexuelle. Par ces démarches, les créations de notre corpus, tendent à « complexifier nos récits³³¹ » (les récits féministes). Nous pouvons aussi employer ici cette expression dans le sens de complexifier les récits pornographiques. Ainsi les nouvelles représentations (même si nous avons vu qu'elles pouvaient aussi être limitées) permettent de rendre présents des éléments, personnes, pratiques, idées, jusqu'alors absentes, masquées ou trop faiblement mis en avant dans les médias et la pornographie *mainstream*. Dans cette idée, les créations de notre corpus permettent l'introduction progressive, dans la matrice d'images et de symboles qui structurent les sociétés contemporaines occidentales, de représentations féminines, féministes et *queer*.

Cependant, la pornographie alternative reste une pornographie marginale et peu répandue. En cela son impact à l'échelle d'une société est relatif. Néanmoins elle reste un genre de récit sexuel, parmi la pornographie *mainstream*, les films *hardcore*, *soft-core*, la littérature érotique, etc. En écho à l'article de Patrice Leblanc qui fait état des travaux de Cornelius Castoriadis sur l'imaginaire social et l'imagination sociale, nous

330 LEBLANC, Patrice, « L'imaginaire social. Notes sur un concept flou », *op. cit.*, p. 432.

331 VERGÈS, Françoise, *Le ventre des femmes*, Paris, Éditions Albin Michel, 2017, p. 218.

avançons l'idée que la pornographie (*a fortiori* la *mainstream*, précisément, pornographie de masse) s'érigerait progressivement comme une institution symbolique de la sexualité dans les sociétés occidentales contemporaines. En effet, il apparaît aujourd'hui que les deux vecteurs principaux de discours sur la sexualité soient la médecine et la pornographie. Paul B. Preciado parle alors de « régime pharmacopornographique ». Cette expression sous-entend que « l'industrie pharmaceutique et l'industrie audiovisuelle du sexe sont les deux piliers sur lesquels s'appuie le biocapitalisme contemporain³³² ». En ce sens, la pornographie s'est instituée comme l'endroit de production de récits, de représentations et donc de savoirs sur la sexualité. À ce titre, même si l'effet de la pornographie alternative reste moindre que celui de la pornographie *mainstream*, il est tout de même à prendre en compte puisqu'il constitue une voix (parmi d'autres) de l'imagination sociale. Nos présents constats vont dans le sens de l'analyse de John H. Gagnon sur les scripts sexuels :

L'exemple des représentations sexuellement explicites (c'est-à-dire la pornographie) fut la première analyse approfondie de « scénario culturel », c'est-à-dire de prescriptions d'ordre culturel indiquant aux individus comment ils doivent se comporter sexuellement. L'important n'est pas tant les normes abstraites, les règles, les valeurs et les croyances que la manière dont les éléments normatifs et les attitudes s'intègrent dans des récits que nous qualifions de scripts. Les individus apprennent à vivre en recevant des directives sur les comportements qu'on attend d'eux, elles-mêmes inscrites dans des histoires aux issues heureuses ou malheureuses ; ces histoires indiquent ce qui doit être fait (ou ne pas être fait), en quel lieu, avec qui et pour quelle raison³³³.

Ici, nous pouvons entendre « histoire » comme « récit », qui est un terme que nous avons davantage employé. John H. Gagnon analyse sur l'impact des scripts pornographiques dans une perspective psychologique mais ne nie pas l'influence que ces scripts ont à l'échelle sociale : « le script informe sur ce qui constitue ou ne constitue pas une situation sexuelle et fournit des éléments qui rattachent la vie érotique à la vie sociale en général (ainsi la connaissance des scripts d'âge – ce qu'est un adulte par rapport à un enfant – oriente le choix du partenaire sexuel dans le sens approprié³³⁴) ». Au regard des travaux de John H. Gagnon nous pouvons dire que l'effet de la pornographie

332 PRECIADO, Beatriz (aujourd'hui Paul B.), « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Érès, chimères*, N°74, 2010/3, p. 247. En ligne : DOI 10.3917/chime.074.0241.

333 GAGNON, John H., « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », trad. fr. Michel Bozon, Christian Cler, actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 128, 1999, p. 75. En ligne : <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3515>.

334 *Ibid.*, p. 73.

alternative n'est pas à minimiser. Celle-ci participe à restructurer les scripts sociaux en place même si nous devons admettre qu'elle en est également issue.

Pour conclure, nous ne pouvons pas estimer sans mener des analyses sociologiques précises et quantitatives, l'impact de la pornographie alternative sur les individus qui composent les sociétés contemporaines occidentales. Ce n'est pas notre travail dans ce mémoire. En revanche, nous pouvons dire que la pornographie alternative assume une certaine originalité qui la conduit à participer au « réenchantement du monde qui s'opère dans notre univers techniciste³³⁵ ». Ces images, ordonnées selon une épistémè qui se détache progressivement (mais relativement en effet) de la logique du porno *mainstream*, agissent comme une « force à l'intérieur du corps social³³⁶ ». Dès lors, l'influence de la pornographie ne se fait pas uniquement depuis une structuration ou considération pédagogique. Nous soutenons l'idée que l'influence de la pornographie alternative se fait plus large. La pornographie alternative incarnerait le dépassement de l'opposition entre « intellectualisme » et « sensualisme³³⁷ ». Ainsi, elle constitue une tendance qu'il serait intéressant de lire comme une rupture dans l'histoire de la sexualité. Nous pouvons alors comprendre la pornographie alternative comme témoignant d'une prise de conscience d'une partie de la pornographie quant à son impact sur la société. Alors que la pornographie traditionnelle endosse un rôle prétendument séparé du monde, la pornographie alternative, elle, assume son rôle structurant et structurel dans les pratiques sociales sexuelles et amoureuses.

3.3. Pornographie alternative : détournement et redéfinition des normes sociales

Nous considérons ici le travail de redéfinition des normes par la pornographie alternative au regard des analyses menées dans la deuxième partie de ce mémoire. En effet, celle-ci a mis en exergue les valeurs et représentations diffusées par les créations de notre corpus. Ce travail nous permet de mener la présente réflexion autour des normes et de la pornographie puisque « les normes [sont des valeurs qui] commandent ou réglementent les conduites, prescrivent une ligne d'action. Les normes tendent à conformer

335 GRASSI, Valentina, *Introduction à la sociologie de l'imaginaire : une compréhension de la vie quotidienne*, Ramonville-Saint-Agne, Éditions Érès, 2005, p. 56.

336 *Ibid.*, p. 56.

337 *Ibid.*, p. 55.

les comportements et les engagements aux valeurs déclarées. [...] les valeurs fondent les normes et les normes orientent les actes³³⁸ ».

Nous considérerons dans ce chapitre un paradoxe inhérent à la pornographie alternative : sa condition de genre obscène, dans le sens de ce qui doit être tenu en dehors de la scène, et son retour progressif, permis les créations alternatives, sur la scène sociale. En ce sens, la pornographie alternative se situe dans un entre deux : elle refuse la marge pour tenter de redéfinir une partie des règles sociales relatives à la sexualité. Cette entreprise caractérise la pornographie alternative. Cela explique en partie qu'elle se soit extraite des circuits de pornographie *mainstream*. Il semblerait alors que la pornographie alternative soit un endroit idéal pour penser la question morale puisqu'elle apparaît comme un point de tension : l'épicentre du dialogue entre normes et interdits ; entre désir de liberté et d'émancipation (dans une perspective transféministe) et condamnation morale de comportements d'abus et de violences sexuelles.

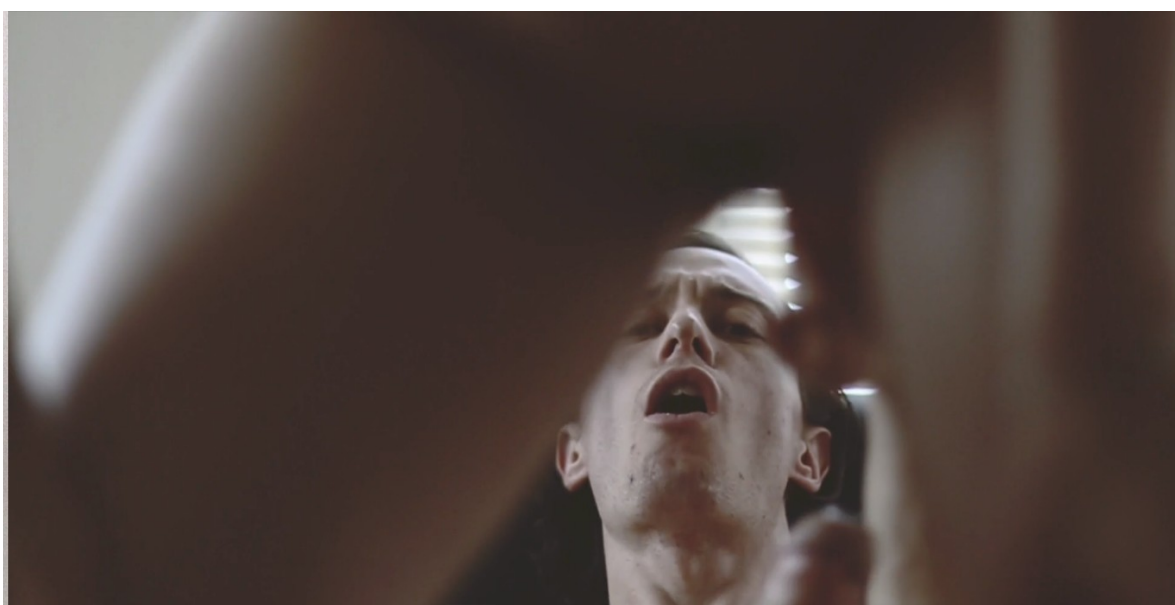
Ainsi, pour interroger cette hypothèse nous considérerons dans un premier temps les limites du caractère alternatif de la pornographie que nous étudions dans ce mémoire. Nous verrons que cette pornographie suppose une forme d'excès érotique. Ensuite, nous nous concentrerons sur la morale sexuelle et nous recenserons les différentes règles proposées par notre corpus. Enfin nous nous poserons la question du sale et du laid en pornographie. Nous nous demanderons s'il est à bannir au profit d'une sexualité positive ?

3.3.1. Le sexe sublimé

Nous avons mis en exergue plus tôt dans ce chapitre les aspects pédagogiques et sexpositifs des travaux de notre corpus. Il s'agit dans ce sous-chapitre d'examiner les limites de ces initiatives. L'intérêt de cela s'explique par le constat suivant : bien qu'alternative, la pornographie que nous étudions ici repose sur une forme d'enchantement du sexuel. Cela se justifie puisque son objectif est d'encourager la sexualité de ces spectatrices ou du moins de leur proposer une expérience sexuelle captivante. Néanmoins, il semblerait que l'on assiste à une exaltation du sexe en action qu'il s'agit ici d'analyser.

338 REZSOHAZY, Rudolf, *Sociologie des valeurs*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006, p. 6.

Un premier constat : la centralité du sexe (organe) à l'image. Prenons d'abord l'exemple du film *Exchange II*. Dans celui-ci le pénis du protagoniste est central. Différents effets picturaux ainsi que la mise en scène nous permettent d'affirmer cela. À 05.16 minutes, l'homme qui se masturbe apparaît au deuxième plan mais la focal est sur lui, de sorte que lui est net et le premier plan est flou. Il apparaît entre les jambes de l'actrice au premier plan. Ces jambes créent un effet de cadrage qui met davantage en avant l'interprète-personnage et son pénis au deuxième plan comme nous le montre la capture d'écran de ce plan ci-dessous :



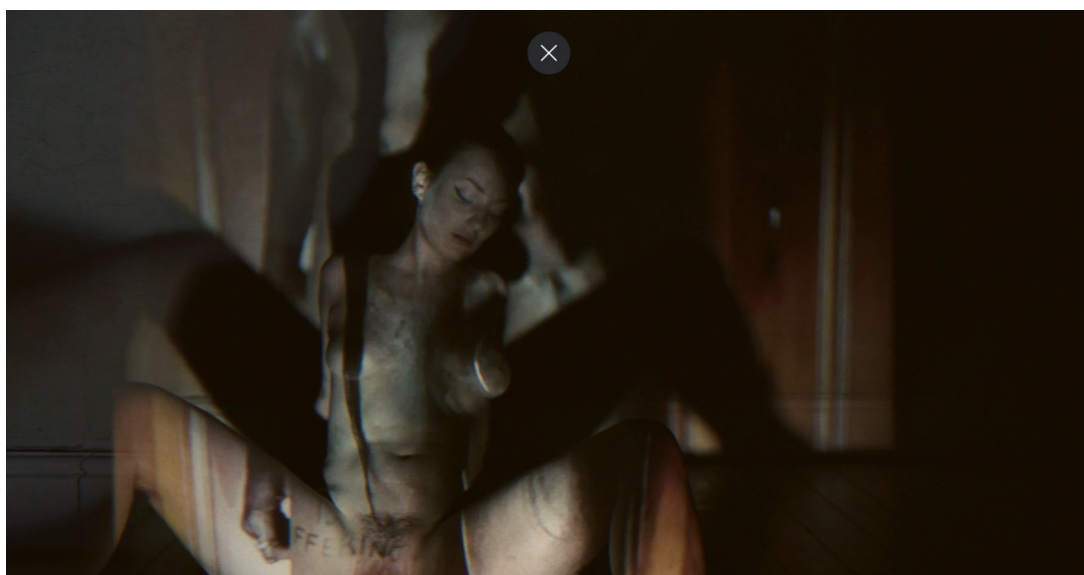
Capture d'écran tirée du film *Exchange II*, afourchamberheart.com.

Les interprètes-personnages pratiquent la masturbation mutuelle. Cependant la caméra est dirigée sur le personnage masculin et ses actions. Dès lors, il est l'interprète-personnage central du film. Son phallus est également au cœur de l'image. Son action (masturbation) est donnée à voir tandis que la pratique masturbatoire de l'interprète-personnage féminin est présentée comme un décor et un stimulus pour son partenaire. Notre présente analyse nous montre bien que ce film est construit sur la base d'un *male gaze*. Le sexe de l'interprète-personnage féminin est touché, stimulé et caressé par les deux interprètes-personnages : il semble entièrement disponible aux sollicitations et à l'acte sexuel. Un plan met avant la cyprine coulant du vagin. Cette mise en image du

fluide vient attester du bon fonctionnement physiologique du corps impliqué dans l'action sexuelle.

De l'autre côté, le pénis de l'interprète-personnage masculin apparaît régulièrement au premier plan, pratiquement détaché du corps de son propriétaire. Il est montré dur et actif, le personnage se masturbe et un plan en caméra portée part de son épaule suit son bras musclé et en mouvement jusqu'à son pénis. Notons que cela participe à réarticuler corps, individu et pénis, précédemment morcelé par la présence d'un pénis en gros plan et au premier plan. Dès lors, cette cascade d'éléments en tension (muscles d'épaule, de bras puis pénis) donne à l'image une impression de vigueur en renforçant la présentation d'un sexe (organe) fort et tonique.

À l'inverse le film *Fuses* met au cœur du récit de l'image une vulve et un vagin. Plusieurs plans mettent en scène l'interprète-personnage les jambes écartées. Cette posture est récurrente dans le film. L'interprète-personnage expose alors son sexe aux spectateurices. Cela n'est pas sans rappeler le célèbre tableau *L'origine du monde* de Gustave Courbet. Voici une capture d'écran qui illustre notre propos :



Capture d'écran tirée du film *Fuses*, afourchamberheart.com.

Toujours dans cette idée d'exposition, un plan à 04.37 minutes propose un zoom avant sur le sexe de l'actrice qui pénètre le avec ses doigts. Cet effet est à nouveau convoqué à 06.56 minutes : zoom avant sur un sexe en train d'être pénétré avec des

doigts. Dans les deux cas il s'agit des plans du film qui mettent en scène l'actrice dans un décor noir, celle-ci entièrement enduite de paillettes argentées.

Ainsi, le zoom avant resserre la focale et ainsi l'attention sur le sexe pénétré. Ce resserrement de l'attention fait du sexe (organe) l'élément central de l'image. Celui-ci est également soutenu par un décor éclatant. Dans ce décor le corps et le sexe sont ornements et sublimés. Cette mise en scène n'est pas sans rappeler le principe du *peep-show*. En effet, le décor entièrement noir recrée l'effet d'une cabine et du judas qui découpe le regard des spectateurices : il n'y a alors que le corps de l'acteurice à regarder. De plus, Ashley Vex (actrice dans ce film) y interprète une chorégraphie lascive. Dès lors, la sexualité et la sensualité sont magnifiées et revêtent alors un caractère spectaculaire.

Du côté de *Voxxx* nous pouvons observer des partis pris similaires. L'audio *Coup d'un soir* met en scène une relation sexuelle entre deux individus (un homme cisgenre et un homme transgenre) qui se sont rencontrés via une application et se voient en vrai pour la première fois. La voix-personnage de l'homme transgenre arrive au domicile son partenaire quelque peu nerveux et rapidement l'action sexuelle se met en place. Nous remarquons une certaine aisance entre les deux partenaires. Dans cet audio, la voix-personnage de l'homme cisgenre n'existe pas à proprement parler, les auditeurices ne peuvent entendre que la voix (et n'accéder qu'au point de vue) de Tom (voix-personnage homme transgenre). Néanmoins, celui-ci décrit l'action sexuelle en cours comme un moment fluide, sans hésitations, les actions s'enchaînent sans difficultés ou interruptions qui dérythmeraient le moment. Certains passages illustrent précisément notre propos : « sa queue est déjà tellement dure », « tu branles ton clito, il branle sa queue », « gonflé de plaisir », « ton corps vibre alors que ses doigts s'introduisent en toi », « abandonne-toi à ses coups de reins », « son sexe te remplit », « ça glisse tout seul tellement tu mouilles », « c'est tellement bon », « et ensemble dans un gémissement profond vous arrivez à l'orgasme ». Au regard de cela, nous pouvons dire que cet audio met en scène une certaine utopie sexuelle sous-tendu par une esthétique kitsch. Kitsch est à comprendre ici comme « principe d'entassement, d'encombrement, de surcharge –

[il] obéit à la " frénésie du toujours davantage "³³⁹ ». La gradation suivante illustre cette définition : « son torse **nu** légèrement **luisant**. Tiens lui aussi il a **chaud** ». Les corps se meuvent et se rencontrent ici selon une fonctionnalité effective. Or nous pouvons nous demander si la sexualité est toujours aussi évidente ? Et si elle ne l'est pas, cela signifie-t-il qu'elle est défaillante ?³⁴⁰ Ces questions sont des pistes de réflexions mais elles ne feront pas l'objet d'une analyse dans ce sous-chapitre.

Cette esthétique kitsch se retrouve aussi dans le principe de surenchère chez F.C. Par exemple, dans le film *Exchange II*, la protagoniste gémit pratiquement en continu et cela même lorsqu'elle fait une fellation à son partenaire masculin. Nous pouvons admettre qu'elle puisse ressentir du plaisir à donner une fellation, cependant cette scène apparaît quelque peu absurde parce que la sonorisation du plaisir ressenti par l'interprète-personnage féminin semble démesurée. D'autant plus que son partenaire masculin est, vocalement, moins enthousiaste qu'elle. Ici, le son du gémissement vient valider la prise de plaisir et donc la légitimité du rapport. Cette sonorisation du plaisir est portée par l'interprète-personnage féminin et recouvre l'entièreté du film. Cela donne à entendre un rapport sexuel linéaire, sans variations émotionnelles, dans lequel l'interprète-personnage masculin est moins présent vocalement que sa partenaire.

Toujours dans cette idée de surenchère, le film *Fuses* (pour rappel il se construit sur une mise en abîme : est projeté dans le film de F.C le film *Fuses* de Carolee Schneemann) recrée le procédé de surimpression (fabriqué en postproduction) directement dans le plan par l'usage du vidéo projecteur. Il n'y a donc pas une superposition des plans (pratique de montage) mais une superposition d'images dans un unique plan. Les corps des personnages de Carolee Schneemann se cumulent à celui d'Ashley Vex. Ils s'impriment sur le corps de cette dernière par le moyen du vidéo projecteur. Ainsi, le corps d'Ashley Vex et son sexe se dédoublent comme nous le montre cette capture d'écran :

339 BEYLOT, Pierre, « Une esthétique postmoderne : l'esprit kitsch dans *The Grand Hotel* (Wes Anderson, 2014) », Revue LISA/LISA e-journal, *Les spécificités du kitsch dans le cinéma anglophone*, Vol. 15, n°1, 2017, paragraphe 4 : <https://doi.org/10.4000/lisa.9044>.

340 Précisons néanmoins qu'il existe des contres exemples chez Voxxx : « si tu ne bandes pas c'est pas grave » (*Mon cœur*).



Capture d'écran tirée du film *Fuses*, afourchamberheart.com.

La position de la protagoniste rappelle les postures que l'on trouve dans le film de Carolee Schneemann. Dès lors, en se construisant en écho au film de Carolee Schneemann, *Fuses* de F.C réitère certains modèles pornographiques comme l'importance de la monstration du génital. En effet, entre 01.24 minutes et 01.33 minutes, le film de notre corpus donne à voir des plans issus du travail de Carolee Schneemaan. Il s'agit d'une énumération de plans rapprochés sur des fesses et des sexes. La récurrence de la monstration de ces parties du corps est significative dans les deux versions de *Fuses*. Les deux films placent le génital au cœur de l'image.

Au-delà de l'effet d'accumulation qu'on retrouve aussi bien chez F.C que chez Voxxx, un autre élément participe à cette mise en scène magnifiée du sexe. Il s'agit d'une forme de coaching sexuel, que nous trouvons principalement chez Voxxx. Cet argument pourrait paraître paradoxal au regard de l'analyse que nous avons proposé précédemment (cf. 2.1.1. *L'à-côté du sexuel : observer la périphérie narrative de l'acte sexuel*) dans laquelle nous avons souligné que Voxxx prônait une vision méditative et de la sexualité contre l'idée de performance. Néanmoins, l'étude de notre corpus nous montre qu'il est nécessaire de nuancer ce propos et que le discours soutenu par Voxxx n'est pas délié d'un contexte socio-politique global.

Effectivement, la pornographie alternative questionne peu l'absence de sexualité (2 audios uniquement chez Voxxx l'évoquent). La règle morale à pratiquer la sexualité n'est pas déjouée par la pornographie alternative. Cette dernière s'inscrit dans un système néo-libéral qui s'organise selon la loi du marché et qui repose sur l'individualisation des sociétés occidentales contemporaines. En ce sens, la pornographie alternative n'est pas déliée du concept de capital sexuel que théorisent Dana Kaplan et Eva Illouz. Un élément relatif à ce capital est « la capacité d'un individu d'accumuler de la confiance en soi par le sexe et d'employer cette confiance dans la sphère économique. Ce type de valorisation sexuelle est rendu possible quand la sphère de la production (l'économie) et celle de la reproduction (le sexe et la sexualité) deviennent indissociables, à la fois structurellement et normativement³⁴¹ ». En ce sens, ce n'est pas la valeur marchande des audios Voxxx que nous mettons en question mais plutôt leur promesse d'une connaissance de soi et d'une valorisation de l'estime de soi par la pratique sexuelle. Le travail de Voxxx s'inscrit dans « l'idée [que] nos sensations sexuelles seraient un indicateur de notre (a)normalité³⁴² », ici « le désir [est] [...] une pratique de connaissance ordinaire de soi³⁴³ ».

Pour conclure, nous avons montré comment le sexe, aussi bien la pratique que l'organe – même dans le cas de pornographie alternative, pourtant indépendante du système de production/distribution *mainstream* – est magnifié dans les créations de notre corpus. Nous avons affaire à une forme de toute-puissance du sexe. Cela passe par la mise en scène de rapports sexuels prodigieux et édifiants. Ce constat est particulièrement vrai chez F.C qui semble présenter une sexualité 2.0, c'est-à-dire améliorée et pratiquée par des corps cyborgs, durcis, mouillés et excités en toutes circonstances. Le média pornographique apparaît alors comme le lieu d'un travestissement lascif et désinhibant dans lequel la sexualité est à l'origine d'un épanouissement et d'une réalisation individuelle. À la suite de ce constat il s'agit de s'interroger sur le rapport qu'entretient la pornographie alternative avec la morale sexuelle.

341 ILLOUZ Eva, DANA Kaplan, trad. fr. Jonathan Chaliier, Lambert Clet, « Les formes du capital sexuel », *Esprit*, N° 7 juillet-août 2017, p. 136.

342 VÖRÖS, Florian, *Désirer comme un homme, enquête sur les fantasmes et les masculinités*, Paris, Éditions La découverte, 2020, p. 90.

343 *Ibid.*, p. 91.

3.3.2. Réécrire la morale sexuelle

La question de la morale sexuelle est éminemment féministe comme nous le rappelle l'introduction du numéro « Morales Sexuelles » de la revue *Nouvelles questions féministes*³⁴⁴. Nous la posons ici à partir du constat que les créations de notre corpus s'inscrivent dans une démarche militante qui transgresse certaines règles morales. L'expression règles morales est ici proche de « normes sociales » dans le sens où ces deux notions peuvent être définies comme ce qui dicte aux individus les bons comportements à adopter. Néanmoins, il semblerait au regard des travaux de notre corpus que la transgression de certaines règles morales implique d'en proposer d'autres. Donc, plus qu'un dépassement (ou une abolition) des règles, notre corpus semble proposer un renouvellement de ces dernières. Ce sont ces nouvelles règles morales que nous analyserons dans ce sous-chapitre. Notre objectif est de comprendre ce qui les constituent, ce qu'elles défendent et comment elles dialoguent avec les mouvements transféministes.

Comme nous l'avons mis en lumière dans le premier chapitre de ce mémoire, notamment à partir des travaux de Michel Foucault, la pornographie alternative s'est construite contre la morale religieuse et contre un certain discours médical et psychiatrique pathologisant. De plus, elle semble ontologiquement transgressive, même si l'étude approfondie de notre corpus relativise quelque peu cette affirmation. Mais cette opposition à certaines règles morales ne signifie pas le refus de tout consensus et de tout contrat social. Ainsi, le projet de transformation sociale de la pornographie alternative s'associe à une énonciation de nouvelles règles communes concernant la pratique sexuelle.

Un aspect central de la morale sexuelle proposé par la pornographie alternative est le consentement. Lucile Quéré, chercheuse en sociologie politique et études de genre, rappelle que cette « notion de consentement a une longue histoire, [et est] liée à la fois aux théorisations et aux luttes féministes. Thématisée notamment autour de la sexualité, cette notion est apparue comme un outil aux mains des féministes dans la remise en cause des frontières séparant les espaces publics et privés. Le consentement ap-

344 ROCA i ESCODA, Marta, PRAZ, Anne-Françoise, LÉPINARD, Éléonore, « Lutttes féministes autour de la morale sexuelle », *Nouvelles questions féministes*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2016, N°1, Vol. 35, p. 6-14.

paraît désormais comme un principe incontournable de définition d'une " bonne sexualité ", les luttes féministes ayant notamment promu la criminalisation du viol comme relation sexuelle non consentie (Hanmer, 1977; MacKinnon, 1989)³⁴⁵ »

Ainsi, nous pouvons nous demander si les créations de notre corpus ne participeraient pas à mettre en avant une « bonne sexualité », au sens des luttes féministes, par l'introduction de la notion de consentement dans leur contenu ? Ce projet se corrèlerait alors avec la volonté de proposer « une meilleure pornographie³⁴⁶ » ? Dès lors, il y aurait une bonne pornographie (et ainsi une mauvaise) et une bonne sexualité (et donc une mauvaise). Cela amènerait à supposer que la pornographie alternative incarnerait la bonne pornographie mettant en scène une bonne sexualité.

Cette hypothèse apparaît peu convaincante puisqu'elle repose sur une vision manichéenne de l'expérience sexuelle et une vision hiérarchique des pratiques culturelles. Or, les *porn studies* ont précisément refusé cela en commençant à considérer la pornographie comme un objet social à part entière. Comme l'écrit Florian Vörörs, « indifférente aux normes de bon comportement culturel et sexuel, les *porn studies* [...] posent un regard féministe sur toutes les formes de représentations sexuelles sans distinction moraliste ou élitiste ».

En ce sens, ce sous-chapitre s'éloigne des pratiques des *porn studies* puisqu'il cherche à circonscrire le rapport qu'entretient notre corpus avec la morale sexuelle. Dès lors, notre corpus nous invite à faire un pas de côté. F.C et Voxxx assument des postures relativement précises quant aux questions d'éducation sexuelle (cf. 3.2.2. *Paroles de réalisatrices sur l'éducation et le porno*) et Voxxx travaille à mettre en lumière la notion de consentement. Voici des extraits des audios qui montrent comment le consentement des auditeuses est interrogé et vérifié au sein des récits : « tu sais **si tu veux** attraper ton sexe n'hésite surtout pas », « tu veux bien commencer à te masturber en m'écoulant ? » (*Mon cœur*), également « **est-ce que ça te dit** de frotter tes cuisses l'une contre l'autre ? » (*Qui s'y frotte*), ou encore « **Là tu vas décider**, soit tu continues comme ça

345 QUÉRÉ, Lucile, « Lutttes féministes autour du consentement Héritages et impensés des mobilisations contemporaines sur la gynécologie », *Nouvelles questions féministes*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2016, N°1, Vol. 35, p. 35.

346 *Op. cit.* Annie Sprinkle.

soit tu prends le relais avec tes mains ou un sextoys » (*Qui s’y frotte*), « à **ton rythme** et **quand tu veux** et d’ailleurs si la frustration te plaît tu peux continuer à te caresser le corps, prolonge l’expérience **si tu en as envie** » (*JOI d’homme à homme*). Ici la question du consentement se joue entre la voix-personnage et l’auditeuse. La narratrice (ou la voix-personnage) utilise des tournures de phrases qui permettent aux auditeuses de vérifier leur désir. *Voxxx* prend la mesure de son implication dans l’intimité des auditeuses et vérifie qu’iels soient consentant·e·s à réaliser les pratiques sexuelles proposées. La voix qui guide la masturbation n’est pas injonctive (malgré l’emploi de l’impératif) puisqu’elle introduit dans son texte une certaine relativité (emploi du conditionnel, prudence dans les tournures de phrase, usage de questions, etc). Cela permet à l’auditeuse de pratiquer uniquement ce qui lui convient. L’audio *Coup d’un soir* met également en scène la prudence d’un personnage vis-à-vis de son partenaire « ton sexe palpite, **il** [le deuxième personnage] **te demande** s’il peut le toucher ». Cette courte phrase indique qu’il est important de s’assurer du consentement de son ou sa partenaire avant de toucher son sexe et que pour s’en assurer on peut lui poser la question.

Ces constats confirment que le travail de *Voxxx* participe à médiatiser la notion de consentement. Cette entreprise s’inscrit du côté d’une considération morale puisque le consentement est au cœur des luttes transféministes. Cela s’explique par le « le lien entre consentement et reconnaissance en tant que sujet dans les sociétés individualistes libérales (Patemann, [1988] 2010)³⁴⁷ ». En effet, « non seulement les femmes étaient oubliées des théories du contrat social, mais aussi que ces théories se sont construites par et sur l’exclusion des femmes³⁴⁸ ». En ce sens, la notion de consentement est capitale puisqu’elle concerne la considération de l’individu dans ses droits. La question du consentement relève d’un enjeu moral car elle introduit une réflexion sur les libertés individuelles. Cette réflexion a d’ores et déjà conduit à la mise en place d’une législation (article 222-23 du Code pénal sur le viol par exemple). Mais si la législation a érigé des interdits, certaines pratiques restent encore tolérées dans la société. Les mouvements transféministes travaillent à les dénoncer et l’éducation sexuelle apparaît alors comme

347 QUÉRÉ, Lucile, « Lutttes féministes autour du consentement Héritages et impensés des mobilisations contemporaines sur la gynécologie », *op. cit.*, p. 35.

348 *Ibid.*, p. 35.

un outil de réécriture de la morale sexuelle. Donc, nous pouvons dire que Vøxxx participe à ce projet féministe de « reconfiguration d'une morale sexuelle » :

[...] la contribution originale, décisive et parfois aussi ambiguë des luttes féministes à la reconfiguration d'une « morale sexuelle » qui s'efforce, au-delà des normes religieuses traditionnelles, de définir les comportements acceptables, légitimes, valorisés, ou au contraire répréhensibles ou stigmatisés. Par leurs mobilisations et leurs combats sur des thèmes spécifiques, mettant en jeu l'autonomie des femmes et questionnant les normes sexuelles dominantes, les féministes affirment des positions morales qui leur sont propres³⁴⁹ ...

En ce sens, « le consentement apparaît [...] comme un principe incontournable de définition d'une " bonne sexualité³⁵⁰ " » et nous constatons que c'est bien autour de celui-ci que Vøxxx prétend donner à voir un porno féministe et engagé, qui se positionne par rapport à un environnement et un contexte donné. Ainsi, son aspect pédagogique et didactique s'inscrit précisément dans cette démonstration, par les récits de notre corpus, de comportements sexuels « acceptables, légitimes, valorisés ».

Nous constatons que les créations de notre corpus soutiennent l'idée que le consentement est la condition *sine qua non* du rapport sexuel. Elles présentent le rapport sexuel comme relevant d'un choix, motivé par un désir. Les deux collectifs promeuvent une sexualité stimulée par une recherche de plaisir. Cette idée, nous pouvons la démontrer en citant des extraits de notre corpus : « aujourd'hui tu peux tout, ce qui compte c'est ton plaisir » (*Lové*), « son visage s'abandonne au **plaisir** » (*Coup d'un soir*), « c'est si bon » (*Coup d'un soir*), « I know that I'm doing good ... » (*Divine rite I*), « I believe people [should have sex] with who ever they want, when ever they want » (*Divine rite I*), « I know I shouldn't be ashamed about sex, I know that **I'm allowed to enjoy sex** » (*Divine rite I*). En faisant la part belle à une sexualité récréative, les créations de notre corpus placent au cœur la question du plaisir sexuel. Paradoxalement, ce plaisir tend à devenir une injonction. Là la vision d'une sexualité positive et ludique se transforme en injonction à l'épanouissement sexuel.

349 ROCA i ESCODA, Marta, PRAZ, Anne-Françoise, LÉPINARD, Éléonore, « Luttes féministes autour de la morale sexuelle », *op. cit.*, p. 6.

350 QUÉRÉ, Lucile, « Luttes féministes autour du consentement Héritages et impensés des mobilisations contemporaines sur la gynécologie », *op. cit.*, p. 34.

Ainsi, chez F.C et chez Voxxx, « la sexualité incarne la valeur et la pratique de la liberté personnelle³⁵¹ ». Le rapport d'accompagnant qu'instaure Voxxx avec ses auditeuses participe alors de « l'association entre autonomie personnelle et réalisation de soi d'un côté et liberté sexuelle de l'autre [, ce qui] est le résultat d'un long processus socio-historique qui fait de la liberté sexuelle un principe central de la société moderne occidentale³⁵² ».

Ici, les ambitions d'inclusivité, d'intersectionnalité, d'émancipation et de liberté se complexifient au regard du contexte politique et social dans lequel elles s'inscrivent. Nous pouvons nous demander comment ces valeurs vont être interprétées par une société libérale capitalise (précisons que dans tous les cas la liberté est une valeur davantage libérale). À ce titre, l'article *Les inégalités sociales, objet invisible pour l'éducation sexuelle ? Enquête ethnographique sur l'éducation sexuelle dans les collèges*³⁵³ de Maud Gelly, docteure en médecine, met en exergue l'impact des inégalités sociales dans l'accès à l'éducation sexuelle. En ce sens, la valeur d'inclusivité ou l'idée de sexualité positive se heurte à des réalités sociales et/ou à un système économique. Ainsi, les récits Voxxx mettent en avant une sexualité inclusive mais leur accès est restreint à un public (les audios nécessitent l'usage d'internet, un paiement, etc). Le projet du collectif est donc limité.

Néanmoins, par sa posture au sein des sociétés occidentales contemporaines, la pornographie alternative fait exister des interdits sexuels qui tendent à être soutenus juridiquement (viols, harcèlement sexuel, attouchements). Nous pouvons d'ailleurs nous demander si ces interdits sont véritablement des interdits relatifs à la sexualité ou davantage à la violence de manière générale? Ne s'agirait-il pas, si nous prenons l'exemple du viol, d'un acte appartenant à l'arsenal des violences (notamment patriarcales) qui permettent de maintenir la société dans une organisation hiérarchique ? Finalement, à l'instar des questionnements de Foucault sur l'interdit sexuel, nous pouvons dire que les mouvements féministes (et la pornographie en fait partie) réfutent la célèbre formule « il

351 ILLOUZ Eva, DANA Kaplan, « Les formes du capital sexuel », *op. cit.*, p. 133.

352 *Ibid*, p. 133.

353 GELLY, Maud, « Les inégalités sociales, objet invisible pour l'éducation sexuelle ? Enquête ethnographique sur l'éducation sexuelle dans les collèges », *Sciences sociales et santé*, Vol. 31, 2013/4, p. 73-96.

est interdit d'interdire » et proposent une réévaluation de certains termes du contrat social.

Ainsi, il est juste de parler ici de réécriture de la morale sexuelle. Les créations de notre corpus ne souhaitent pas élire les bonnes pratiques sexuelles, pointant du doigt les mauvaises et adoptant une attitude répressive. En revanche ces productions cherchent un consensus autour de la sexualité et ne refusent pas entièrement l'idée d'une coercition à ce sujet. Ce ne sont pas les pratiques sexuelles en elles-mêmes qui sont remises en question mais plutôt les comportements et les contextes dans lesquels ces pratiques vont avoir lieu. La pornographie alternative participe alors à dessiner un cadre au sein duquel certains tabous tendent à être gommés. Cependant le manque de visibilité de certaines identités et pratiques au sein des créations de notre corpus participent à en renforcer d'autres. Néanmoins, ce cadre garantit la distinction entre sexualité et violence. Cela illustre précisément le terme *safe space* que nous avons employé pour qualifier le porno alternatif (cf. 1.3.2. *Inventer des safe place*). Ce *safe space* existe au-delà du contenu des films et audios. En effet, les artistes élargissent la question du consentement présente dans les récits, aux relations entre spectateurices et médias par la mise en place d'un contrat explicite.

D'abord, le paiement au-delà de rémunérer les artistes, symbolise la contractualisation qui vient régir la relation entre les créateurices et les spectateurices. Ces dernier·ère·s payent le travail des créateurices qui s'engagent en échange à leur donner un accès illimité aux contenus des sites internet. À la suite de ce contrat, des droits sont accordés aux spectateurices de F.C. Le collectif leur partage également une « notice » (de l'anglais *notice*), via le site internet. Celle-ci prend la forme d'une charte³⁵⁴ posant les bases de la relation de consommation. Un document similaire est présent sur le site *Voxxx*, « *Charte de données* » et concerne particulièrement les questions de confidentialité, d'utilisation des données et les droits des utilisateurices³⁵⁵.

Pour conclure, nous avons montré que la pornographie s'émancipe du porno *mainstream* en proposant certaines limites morales. Mais elle continue d'interroger ce

354 [privacy policy | Four Chambers | a four chambered heart](#). Mis à jour le 14 novembre 2020.

355 [privacy \(voxxx.org\)](#). Mise à jour le 02 avril 2022.

qui serait un bon comportement sexuel. Nous avons également affirmé que la question du consentement relève ici de deux types de contrats. Le premier, tacite, est mis en scène dans les récits de notre corpus et le deuxième, explicite, régit l'utilisation des sites *Vxxx* et *F.C.* À partir de ces constats, nous nous demanderons s'il est souhaitable pour la pornographie alternative d'évacuer entièrement de son corpus des récits qui seraient moins vertueux.

3.3.3. *Porn gaze* : que faire du sale en pornographie ?

La convocation du terme *gaze* fait ici référence au *male gaze* et *female gaze*. Ce terme nous permettra de développer une réflexion autour du regard. Cependant ce sous-chapitre se distingue du précédent 2.3.3. *Du plaisir visuel au plaisir auditif*. Ici nous ne poserons pas la question des regards, masculin ou féminin mais nous nous intéresserons plutôt aux modalités de construction du regard érotique. C'est précisément à ce regard érotique, voire lubrique, que fait référence le terme *porn gaze*. Nous nous demanderons comment se construit ce regard. Cela soulève une question : dans quelle mesure la pornographie alternative peut combiner réécriture de la morale sexuelle et lubricité de l'image ?

Le terme « *porn* » est aujourd'hui utilisé en tant que qualificatif. Un exemple est celui de l'expression « *food porn* ». Là, « *porn* » renvoie à une mise en scène de la nourriture qui aguiche ou attise le regard (ou l'estomac) de ceux qui la regarde. C'est donc à une nourriture sexy et généreuse que le terme renvoie. Mais il peut également suggérer qu'il s'agisse d'aliments gras et caloriques ce qui sous-entend qu'il y aurait une forme d'excès à les consommer. Ces aliments sont alors à la fois repoussants et attirants et précisément attirants parce que repoussants. L'emploi du terme « *porn* » dans d'autres domaines que la sexualité nous permet d'appréhender le phénomène d'attraction répulsion qui sous-tend la pornographie. Comme le rappelle Laura Kipnis, « les tabous fonctionnent [...] de manière à stimuler simultanément le désir pour la chose taboue et pour sa prohibition³⁵⁶ ». C'est à partir de ce constat que nous nous poserons les questions suivantes : faut-il refuser l'immoral en pornographie ? Faut-il refuser le laid ? Pour examiner ces questions, ce sous-chapitre s'articulera en deux temps. Dans un premier temps

356 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie », *op. cit.*, p. 33.

nous mettrons en avant la relation entre normes, interdits, transgression et plaisir. Dans un deuxième temps nous tenterons de dépasser la condamnation faite à l'obscène depuis la notion d'intentionnalité.

Le plaisir tiré par les spectateur·ices à jouir de situations jugées perturbantes (sexualités BDSM, soumission, plaisir féminin, autonomie féminine dans sexualité, masturbation, corps en dehors de la binarité de genre, règles et pratiques sexuelles) semble être immoral. L'absence de passivité des spectateur·ices remet en question le droit des artistes à franchir les limites morales. Ce serait l'implication physique des spectateur·ices dans l'expérience pornographique qui trouble la morale. À l'inverse, la passivité (supposée) des récepteurs d'un art qui serait davantage légitime ennoblirait les franchissements des règles morales. À titre d'exemple, qu'est-ce qui distingue *L'origine du Monde* de Gustave Courbet ou les scènes de sexe dans *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche des films de F.C ? Ces trois œuvres peuvent être qualifiées de pornographiques (certains passages du film de Kechiche du moins). Il semblerait que la différence tienne au fait que F.C invite les spectateur·ices à s'engager dans leurs propres sexualités. Donc, la mise en scène de la sexualité chez F.C dérange davantage que dans d'autres œuvres reconnues plus légitimes parce qu'elle appelle à faire l'expérience personnelle et intime de celle-ci.

Cette distinction entre film pornographie et film de genre réactive le débat autour du bon et du mauvais goût. Le film pornographique serait de mauvais goût parce qu'il inciterait à la pratique sexuelle plus qu'il ne stimulerait une réflexion intellectuelle ou une sensibilité. Au regard de l'article *Le spectacle de l'immonde : l'interdit Kantien* de Julia Peker, nous comprenons que le caractère cru de la pornographie (en autres puisque nous pouvons aussi évoquer sa rupture avec les règles classiques de la représentation esthétique) l'a assigné au genre de l'immonde. Immonde étant compris ici comme « ce qui ne fait pas monde³⁵⁷ ». La lecture Kantienne de l'immonde, que la philosophe nous propose, éclaire nos présentes interrogations. Julia Peker indique que « Kant est résolument dans l'interdit, car il pointe une incompatibilité transcendantale entre le dégoût et le jeu des facultés esthétiques³⁵⁸ ». De la même manière Derrida « voit dans le dégoût la limite

357 PEKER, Julia, « Le spectacle de l'immonde : l'interdit Kantien », *op. cit.*, p. 214.

358 *Ibid.*, p. 218.

devant laquelle se replie le système esthétique³⁵⁹ ». Ces remarques tendent à disqualifier la pornographie comme objet esthétique et artistique. Pourtant, l'ouvrage de la pornographie alternative se situe bien dans l'abolition de cet interdit Kantien : une partie du projet de la pornographie alternative consiste à valoriser la représentation sexuelle en tant qu'expérience esthétique. La pornographie alternative redéfinit alors le laid depuis des considérations politiques plutôt que depuis le sentiment de dégoût. Les « matière[s] visqueuse[s], [et les] sécrétions corporelles³⁶⁰ » ne sont plus considérés comme immondes. En revanche, les actes sexuels non-consentis, les viols, les violences, la honte du plaisir ou dé-plaisir sexuel, l'homophobie, la transphobie, etc le sont. Le jugement moral des corps et de leurs formes est jugé dégoûtant par la pornographie alternative, dans le sens Kantien du terme, c'est-à-dire comme ce qui empêche, voire censure, l'expérience esthétique. Par cette prise de position la pornographie alternative tente de faire monde par la sexualité.

Il est alors intéressant de se concentrer sur les fondements de l'image pornographique pour cerner « l'interdit qu'elle ébranle³⁶¹ ». Comme le rappelle Alain Corbin, « la transgression des interdits les plus forts portent l'excitation à son comble³⁶²... ». Ainsi, « s'imaginer en situation d'effraction oculaire constitue donc une procédure indispensable au fonctionnement du texte comme de l'iconographie érotique. Le lecteur doit, en quelque sorte, surprendre et se trouver saisi, médusé par la **situation insolite** dans laquelle il se trouve³⁶³ ». Cela l'auteur l'explique ainsi : « à la fin du XVIII^{ème} siècle, dans la mesure où les rapports charnels se privatisent, s'intimisent, la portée de l'effraction s'intensifie³⁶⁴ ». Encore une fois, contrairement à ce que défend Laura Mulvey, le plaisir scopique peut s'expliquer en d'autres termes que ceux de la psychanalyse, notamment ici par une approche systémique, c'est-à-dire sociologique et historique du fait.

Cependant, la construction de ressorts érotiques autour de la transgression d'interdits moraux ou juridiques pose quelques questions éthiques. Lorsqu'il s'agit de

359 *Ibid.*, p. 218.

360 *Ibid.*, p. 214.

361 *Ibid.*, p. 223.

362 CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs : les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, op. cit., p. 422.

363 *Ibid.*, p. 420.

364 *Ibid.*, p. 421.

mettre en scène la pratique du *pegging* dont la charge subversive tient en partie à la condamnation des pratiques sexuelles non reproductives et à l'atteinte (apparente) faite à la figure de virilité, l'érotisation de la transgression devient vectrice d'émancipation et d'autonomisation. En revanche lorsque le principe de transgression sert à mettre en scène des abus sexuels, la transgression est instrumentalisée au profit du renforcement des relations de domination et de soumission, au-delà même du contexte sexuel, à l'échelle d'une société. Dès lors, que faire d'un érotisme galvaudé et pourtant toujours efficace ? Les créations de notre corpus nous ont montré qu'il y a aujourd'hui un enjeu politique à s'extraire des logiques narratives qui imposent au plaisir le parcours de la honte et qui passent par « l'effraction [...] de la disponibilité des corps³⁶⁵ ».

Cependant, la pornographie, *a fortiori* la pornographie *mainstream* pourrait justement être définie comme un espace cathartique se caractérisant par une absence de règles morales, d'interdits, de normes, plongeant volontiers dans l'excès et le fétiche. C'est d'ailleurs ainsi que la définit Laura Kipnis : « la pornographie ne reflète pas plus le monde réel qu'elle n'est un appel hypnotique à l'action. Le monde de la pornographie est mythologique, hyperbolique, peuplé de personnages. C'est un monde qui n'existe pas et qui n'existera jamais³⁶⁶ ». Mais de fait, si, il existe. D'ailleurs la référence au mythe est ici très juste mais rappelons que le mythe est aussi au fondement des sociétés. Il n'est pas une nébuleuse strictement détachée de celle-ci, comme l'indique la définition du terme, « chaque grande civilisation [et probablement pas uniquement les grandes civilisations] possède sa mythologie qui porte sur l'origine et la fondation du monde³⁶⁷ ». Le mythe dialogue donc avec la société, il l'influence.

La deuxième partie de la définition de Laura Kipnis « il revendique [le monde pornographique] – c'est là une des dimensions politiques les plus importantes – le droit à un espace consacré au fantasme³⁶⁸ » fait écho à la remarque d'Ashley Vex quant à la contextualisation du fantasme. Celle-ci semble indiquer que l'excès, c'est-à-dire « l'hyperbole pornographique », pour reprendre les termes de Laura Kipnis, ne pourrait être

365 CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs : les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, *op. cit.*, p. 422.

366 KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *op. cit.*, p. 29.

367 DORTIER, Jean-François (dir.), *Le dictionnaire de sciences humaines*, Auxerre, Presses universitaires de France, 2004, p. 578.

368 *Ibid.*, p. 29.

compris comme tel qu'en s'inscrivant en contraste à une connaissance d'un comportement sexuel adapté³⁶⁹ que nous pourrions acquérir par l'éducation sexuelle. Le visionnage de la pornographie nécessiterait alors une lecture au 2^{ème} degré, c'est-à-dire une prise de distance avec l'objet visionné.

Mais cela justifie-t-il que l'on mette en scène des abus, la soumission et la passivité ? Peut-on raconter des actes sexuels au sein desquels le consentement n'est pas explicitement formulé ou donné à voir ? Que faire des fantasmes immoraux ? En somme, que faire des situations et éléments condamnables mais qui agissent pourtant comme des ressorts érotiques ? De plus comment la pornographie pourrait-elle raconter les moments de *fails* sexuels ? Ou « ratés sexuels » en français. Est-ce là sa mission ? Nous posons ici deux questions qui correspondent à deux façons d'entendre « sale » et « laid ». D'un côté il est question de la concupiscence du repoussant, de l'autre des « *fail sexuels* ». Par *fails sexuels* nous entendons le sexe mal fait, c'est-à-dire tous les éléments non racontables d'un rapport sexuel parce que (considérés comme) non héroïques (exemples : absence d'érection, vaginisme, sexualité des personnes en situation de handicap, après le rapport sexuel, avant le rapport sexuel, etc).

Ce deuxième aspect de notre questionnement intervient en réaction au travail de *Voxxx* et en écho à notre précédent sous-chapitre (3.3.2. *Réécrire la morale sexuelle*). Comme nous l'avons montré, la pornographie féministe ne parvient pas à s'affranchir du risque de tomber dans la dictée de nouvelles bonnes pratiques et de nouvelles normes. Ainsi, nous questionnons ici le danger de la mise en scène de sexualités lissées autour d'un propos consensuel qui refuserait le sale et le dysfonctionnel (qui font pourtant partie intégrante de l'expérience sexuelle).

Dès lors nous considérons ici l'opposition entre la fonction esthétique d'une œuvre et sa fonction pédagogique. Autrement dit la liberté artistique se voit-elle mise à mal par des exigences pédagogiques ?

369 Nous avons montré que la pornographie alternative tente de le définir (cf. 3.3.2. *Réécrire la morale sexuelle*).

Pour répondre aux questions que nous soulevons nous prendrons appui sur le concept philosophique d'intentionnalité. En effet, un retour à l'intention de l'artiste constitue une première étape pour désamorcer les conflits auxquels nous avons affaire ici. Cela nous amène à considérer de nouveau l'aspect sémantique de l'œuvre. Le deuxième chapitre de ce mémoire constitue une analyse précise du corpus et nous a permis d'entrevoir quels étaient les messages diffusés par Voxxx et F.C mais aussi quels effets ces collectifs ont cherché à produire sur leurs auditoires. Dès lors, la pornographie alternative prouve que l'intention des artistes peut réinventer le sens des images. Nous pouvons prendre ici l'exemple (quelque peu caricatural mais efficace) du film *Atrophy portrait II* mettant en scène une sexualité BDSM. Dans ce film, les actes sexuels prennent un sens différent au contact de la narration en voix *off*. Ainsi des pratiques jugées dégradantes deviennent positives par l'intervention de la protagoniste : « *being degraded to me is a sexual performance, it's exploring a radical psychological and physical state of my body and emotions*³⁷⁰ », « *I enjoy being treated like an object* ». Ici, ce n'est pas simplement une sexualité vanille, conforme et tendre qui est remise en question mais aussi certains discours féministes (par exemple, les discours contre la pornographie) : « *I like the feeling of being put in someone else's hands and being taken to places of discomfort and fear* », « *Being told what to do is a dirty feeling, I'm not supposed to obey. Strong women don't take orders* » « *I want to feel their perverse desire to hurt me* ». La posture de la protagoniste ne remet pas en question les orientations transféministes des travaux de F.C. Elle souligne plutôt le paradoxe de l'expérience humaine : la possibilité de prendre du plaisir dans ce que la morale juge dégradant. La violence est donc relative dans ce film. Il ne se constitue pas sur l'intention de la violence mais plutôt sur la réappropriation de pratiques reléguées au rang des pratiques marginales voire interdites selon la morale sexuelle. Le récit met en scène le jeu de la violence et détourne le sens de certaines pratiques (claques, étouffements, etc). Les spectatrices ne sont pas témoins d'une agression mais iels observent Lina explorant des sensations à la limites du plaisir, de la douleur et de la frustration. La violence est présentée comme une expérience introspective. En d'autres termes, puisque le film de F.C n'est pas un objet misogyne ou le récit d'une soumission imposée à l'interprète-personnage (de manière non consentie), il ne peut pas être lu comme tel. L'intention de l'artiste

370 cf. annexe.

fonde ici l'ontologie du film pornographique comme le récit d'une émancipation par le détournement de la violence.

En ce sens, la sexualité est présentée comme un terrain de jeu et d'expérimentations. Cela rend légitime certaines pratiques et certains rôles. Cette idée correspond à nouveau au *safe space* (cf. 1.3.2. *Inventer des safe space*) : un cadre permet à certaines actions d'être réalisées. Dans ce cadre défini (jeux, expérimentations), une liberté est laissée à des rôles, des situations, et des pratiques qui ne seraient pas validées à l'extérieur de celui-ci. Nous comprenons alors également *porn gaze* en ce sens : comme le regard établissant l'érotique et définissant par effet d'exclusion le non érotique. Le *porn gaze* impose les frontières et les limites du pornographique.

Pour conclure ce sous-chapitre, nous avons montré que *le porn gaze* repose que l'idée qu'un élément n'est pas érotique ou sexuel en lui-même. Il l'est par le regard qu'on pose sur lui. Dès lors, il n'est pas naturellement érotique mais revêt une fonction érotique selon l'intention de mise en scène. En ce sens, le *porn gaze* serait à l'origine du genre pornographique. Il empêcherait toute mise en scène naturaliste de la sexualité puisque le naturalisme supposerait de montrer aussi les éléments sexuels non érotiques ou jugés comme non érotiques.

Conclusion

Il est maintenant temps de conclure ce mémoire. Au terme de cette analyse nous allons revenir sur les différents constats que nous avons formulés. D'abord, nous nous sommes accordée sur l'usage qualificatif « alternative » pour décrire notre objet d'étude. Dans un même temps, nous avons montré qu'il était plus juste de parler d'une éthique de la pornographie que d'une pornographie éthique. Ensuite, nous avons prouvé que la pornographie alternative, par son contenu polémique et par le rôle central qu'y tient le corps nu, publicise des enjeux sociaux relatifs à la sexualité et aux personnes LGBTQIA+. Par-là, nous avons soutenu l'idée que la pornographie alternative symbolise l'imbrication des sphères privées et publiques. Nous avons ensuite souligné que le porno alternatif met en scène le refus des normes sociales sexistes et patriarcales. Ensuite, la comparaison entre pornographie alternative et Performance nous a permis de constater que la pornographie alternative se constitue, en filiation avec la Performance, comme un art contestataire.

Puis, nous avons interrogé les termes « érotique » et « pornographie ». En ne les pensant plus en opposition, il est apparu que l'érotisme tient une place de choix dans le récit pornographique : il est une condition de possibilité de la pornographie, et pas une version douce de cette dernière. Cela nous permet d'affirmer que la pornographie se fonde sur une rhétorique érotique.

La résolution de ce conflit nous a permis de nous centrer sur le caractère sécurisant de la pornographie alternative. Nous avons alors défendu l'idée que la pornographie alternative constituait un *safe space* pour les spectateurices. Dès lors, regarder ou écouter de la pornographie devient un acte légitime. Par-là, nous avons mis en exergue l'agentivité de la pornographie alternative. Au regard de ces analyses nous avons conclu que la pornographie alternative peut être définie comme une pornographie militante.

Dans la deuxième partie du mémoire nous avons analysé notre corpus. Ce travail nous a permis de relativiser et de préciser certaines idées discutées dans la première partie du mémoire. Nous avons d'abord montré que les travaux de notre corpus étaient

structurés par une dramaturgie des sensations. En effet, la question sensitive et sensorielle traverse notre corpus. Nous avons constaté que des corps expérimentaux étaient au cœur des récits. Puis, l'analyse de la place de l'acte sexuel dans les récits de notre corpus nous a amenée à ce constat : l'acte sexuel n'est pas nécessairement central dans les travaux de notre corpus, cependant l'idée de l'acte sexuel est toujours présente et un retour à la sexualité est toujours un des objectifs du média.

Nous avons ensuite mis en exergue l'adresse directe faite aux spectateurices et l'impact de ce choix de mise en scène sur la diégèse. L'exemple de *Voxxx* a mis en évidence l'ambiguïté du genre pornographique : son désir de vraisemblance se corrèle à une révélation des effets et procédés techniques. Le degré de fictionnalité des créations de notre corpus est alors variable, tout comme l'est la teneur authentique. Nous avons mis en lumière l'absence de personnage pornographique ou sa relative présence et l'impact de cela sur le degré de fictionnalité des récits de notre corpus. Ainsi, pour nommer les corps et les individus mis·e·s en scène nous avons composé les expressions « interprètes-personnages » et « voix-personnages ». Nous avons souligné l'idée que la porosité entre fiction et réalité ne s'explique pas uniquement depuis des considérations esthétiques. Effectivement nous avons proposé l'idée que l'ancrage de nos récits dans la réalité pouvait s'expliquer par le caractère éducatif de ces derniers. Ainsi nous avons défini la pornographie alternative comme un genre intermédiaire et donc médiateur.

Ensuite, notre focus sur le son nous a mené au constat que celui-ci n'est pas pleinement autonome chez F.C, néanmoins, il oriente la diégèse. Le corps sonore n'existe pas entièrement non plus chez F.C. L'image reste référente. À l'inverse chez *Voxxx*, il existe des corps-son, c'est-à-dire des corps façonnés par les sons et les bruits. Nous avons également montré que certains audios se construisent sur des scénographies sonores et d'autres sur l'absence d'environnement sonore. Enfin, l'auditif et le plaisir pris à l'écoute nous a permis de mettre en question l'idée de plaisir scopique. Nous avons montré que le corps-son de *Voxxx* participe à déconstruire l'objectification des corps féminins à l'écran. Puis nous avons soumis notre corpus aux catégories du *female gaze* et découvert que certains procédés présents dans les audios et les films correspondaient au *female gaze*. Nous avons également souligné que F.C utilisait le *male gaze* de manière

consciente afin d'en interroger les codes. Ce constat est important dans la mesure où il replace la question des *gazes* dans une perspective artistique et moins sociologique. Par là, nous avons avancé l'idée que les travaux de notre corpus ne tentent pas de saisir une vérité – qui serait unique et dont parlent Laura Mulvey et Linda Williams – mais de construire des savoirs.

Cette dernière idée nous amène à notre troisième partie. Là, nous avons montré que l'aspect pédagogique des travaux de notre corpus reposait sur deux démarches : le didactisme et la mise en scène de l'exemple. Donc, l'enjeu pédagogique et notamment le travail de sensibilisation influence la mise en scène. Néanmoins, il est apparu que ces préoccupations ne supplantent pas l'aspect érotique des travaux de notre corpus. Dès lors, l'analyse des représentations qui s'en est suivie a montré que les créations de notre corpus tendaient vers la visibilité de certains corps, identités et pratiques. Cela dans un contexte qui n'est pas fétichisant. En revanche la représentation de corps blancs, *a fortiori*, répondant aux codes des milieux *queer* est majoritaire. Aussi, l'absence de corps et le corps neutre chez *Voxxx* contourne la question de la visibilité et indifférence finalement tous les corps et tous les individus. Les représentations chez F.C et chez *Voxxx* restent sélectives. Néanmoins, nous avons souligné que ces efforts de visibilité pourraient influencer l'imagination sociale. Par-là, nous avons soutenu la thèse que la pornographie assume son rôle d'influence à l'égard de la sexualité à l'échelle sociale.

Malgré ces efforts, il est apparu que les créations de notre corpus reposent encore sur une mise en scène du sexe (organes et pratiques) magnifiée et rendue héroïque. La sexualité est présentée comme moyen d'épanouissement personnel. Malgré la mise en récit de sexes sublimés, l'étude du corpus a montré que celui-ci tente de normaliser différents comportements et identités. Par-là, les récits de notre corpus opèrent un travail de redéfinition des normes sociales. Les créations de notre corpus sont sous-tendues par l'énonciation de règles morales, relatives à la sexualité. Pour développer cet argument, la question du consentement a été notre fer de lance. La pornographie alternative participe à la réécriture de la morale sexuelle. Au regard de ce constat nous sommes interrogée sur la place du laid et de l'immoral en pornographie, puisque ces

éléments prennent volontiers le rôle de ressorts érotiques. Nous avons défendu l'idée qu'une chose n'était pas érotique en elle-même mais qu'elle pouvait avoir une fonction érotique qui lui était attribuée par un *porn gaze*. Cette notion nous l'avons proposé comme solution au paradoxe de l'interdit face à une pornographie à visée émancipatoire.

Ces différents constats nous montrent dans quelle mesure la pornographie se construit sur une base militante. La pornographie alternative constitue une des ramifications des mouvements transféministes par son contenu polémique, subversif et pédagogique. Elle se constitue comme un organe actif de transformation sociale. Elle propose des représentations alternatives à celles sous-tendues par le système patriarcal, c'est-à-dire des mises en scène pacifiées et dé-hiérarchisées de la sexualité.

Par les différents enjeux qui la traversent (santé sexuelle, représentations des personnes sexisés, racisées, discriminées, stigmatisées, etc) elle tend à être inclusive et intersectionnelle. Cependant nous avons mis en exergue les limites de ce projet (manque de représentations, usage ponctuel de scénarios stéréotypés ou de motifs érotiques galvaudés etc). À ce jour, nous pouvons donc espérer que la pornographie alternative actualise et précise certains récits.

Nous avons alors montré que la pornographie alternative s'est construite sur la base d'un militantisme transféministe. Celui-ci fait émerger un genre pornographique inédit, le *post porn*, qui s'est ensuite développé jusqu'à la pornographie contemporaine. En ce sens, ce projet transféministe participe à la ré-élaboration de l'esthétique pornographique. L'imbrication des enjeux politiques et esthétiques que nous avons mis en exergue dans ce mémoire est un phénomène en transmutation. Les arts façonnent les récits de l'expérience humaine, ils permettent aux Hommes de se raconter. La pornographie alternative ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire des représentations sexuelles. Il s'agira de poursuivre l'analyse des transformations de cette dernière au regard de la mutation des mouvements féministes.

Corpus

A fourchamberheart.com : <https://afourchamberedheart.com/cinema>.

Archetype, Kinsey, Devorah : [archetype | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Atrophy portrait II, Lina, Maria, Vex : [atrophy portraits II | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Divine rite (I), Carmina, Fennel : [divine rites | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Doll part, Estella, Bunny : [doll parts | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Ecdysis II, Bishop, Lys, Jasko : [ecdysis II | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Exchange II, Owen, Vex : [exchange II | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Forged obscenities II, Vex, Kali, Sadie : [forged obscenities II | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Fuses, Vex : [fuses | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Gloaming, Rooster, Bishop : [gloaming | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Human Botany, Erykah, Sanguine, Clint, Blath, Sif, Sloan, Chelsea, Vex : [human botany | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Idolatry, Lupa, Parker : [idolatry | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Inbetween, Amarna, Owen, Sanguine, Daisy, Viktor, Stoya, Lovisa, Jasko, Vex, Courtney, Damien, Cah, Mickey, Valentine, Cam, Kiff, Nenetl, Bishop, [inbetween | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Mark making, Lys, Sash : [mark making | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Proximity IV, Damien, Viktor : [proximity IV | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Recursion II, Jasko, Maria, Vex, Lina : [recursion II | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Spill, Valentine, Jiz, Blath, [spill | in full | Four Chambers | a four chambered heart](#).

Voxxx :

1. *Masturbation guidée* (par ordre alphabétique) :

- a. *Bénédiction*, Circé Deslandes
- b. *JOI d'homme à homme*, Wilhem
- c. *Rebirth*, Alexandra Cismondi
- d. *Reprendre ses doigts*, Agathe Von Bonjour

2. *Tendre* (sélectionnés et classés du plus récent au plus ancien, les 5 premiers sur le site internet) :

- a. *Retrouver le corps*, Lélé O
- b. *Randonnée*, Arsène Laclos
- c. *Mes règles et mon sexe*, Lélé O
- d. *Lové*, Abel
- e. *From Bretagne with love*, Aurélien

3. *Masturbation guidée + tendre* (du plus récent au plus ancien, les 5 premiers sur le site internet) :

- a. *Mon coeur*, Lélé O
- b. *Printemps été*, Lélé O
- c. *Qui s'y frotte*, Lélé O
- d. *Relation épistolaire*, Lélé O
- e. *Sens [version phallus]*, Lélé O

Bibliographie commentée

1. Pornographie

a. Ouvrages

BAUDRY, Patrick, BOYER, Martine, FROGIER, Larys, *Sous-Titrée X : la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Un ouvrage particulièrement intéressant pour ce mémoire. Il permet de penser la pornographie en lien, à la fois avec le milieu militant mais aussi avec les artistes d'arts (contemporains). Les chapitres sur Annie Sprinkle sont très importants.

DI FOLCO, Philippe (Dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

DYER, Richard, « Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif ». *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

MOWLABOCUS, Sharif, « Porno 2.0 ? " La centralité de l'utilisateur dans la nouvelle industrie du porno en ligne " », *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

KIPNIS, Laura, « Comment se saisir de la pornographie ? », *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

MARZANO, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet/Chastel, 2003.

Ouvrage critique sur la pornographie. Intéressant car il apporte un contre point à notre considération de la pornographie.

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique, enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013.

Nous avons principalement exploité cet ouvrage dans notre introduction. Celui-ci montre bien comment et pourquoi la pornographie s'est constituée en marge du cinéma.

VÖRÖS, Florian, « Introduction. Le porno à bras-le-corps. Genèse et épistémologie des *porn studies* », *Cultures Pornographiques, Anthologie des Porn Studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

Cet ouvrage apparaît essentiel pour comprendre ce que représente l'apport des *porn studies* dans la sphère académique. Il est particulièrement intéressant par la nuance qu'il apporte à l'opposition entre pornographie *mainstream* et pornographie alternative.

WILLIAMS, Linda, « La frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne », *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

Nous avons principalement exploité cet ouvrage dans la discussion que nous avons ouverte autour du *male gaze* et du *female gaze*. Dans cet ouvrage, Linda Williams avance des arguments qui critiquent la théorie de Laura Mulvey.

b. Articles

BOISSONNEAU, Mélanie, « What's new pussycat ? Fantasmes et réalités de la " pornographie pour femmes " », *CORPS*, N°9, 2011, p. 217-226. En ligne: <https://doi.org/10.3917/corp1.009.0217>.

BRASSEUR, Pierre, « Mathieu Trachman, Le travail pornographique », compte-rendu, 2013. En ligne: <https://doi.org/10.4000/lectures.11591>.

CORNEAU, Simon, RAIL, Geneviève, HOLMES, Dave, « Entre libération et représentation réductrice : La pornographie gay masculine comme véhicule de stéréotypes », *MediaTropes*, University of Toronto libraries, Vol. 2, N°2, 2010, p. 136-166. En ligne : <https://mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/11951>.

ILLOUZ Eva, DANA Kaplan, trad. fr. Jonathan Chalier, Lambert Clet, « Les formes du capital sexuel », *Esprit*, N° 7, juillet-août 2017, p. 133-144. En ligne : [ES-PRI 1707 0133.pdf](#).

GAGNON, John H, « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », trad. fr. Michel Bozon, Christian Cler, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 128, 1999, p. 73-79. En ligne: <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3515>.

GIAMI, Alain, « Pornographie et prévention du VIH », Pornographie et prévention du vih-Étude exploratoire. Rapport de fin de contrat à la Direction Générale de la Santé, Paris, Janvier 1995. 70 pages avec Patrick de Colomby-MSH , Florence Pater-son-OSC.

LANDAIS, Émilie, « *Porn studies* et études de la pornographie en sciences humaines et sociales », *Question de communication*, N°26, 2014, p. 17-37. En ligne : [Porn studies et études de la pornographie en sciences humaines et sociales \(openedition.org\)](#).
Un article éclairant sur l'organisation des savoirs autour de la pornographie et les transferts culturels opérant entre les études anglo-saxonnes et les études françaises. Cet article propose également d'aborder la pornographie par rapport à son histoire et s'intéresse particulièrement aux *porn studies* et *cultural studies*. Il évoque l'idée de l'apprentissage par la pornographie, et traite également de l'étude d'Alain Giami sur l'utilisation de la pornographie en tant qu'outil de prévention pour lutter contre la transmission du VIH.

LE BLANC ÉLIE, Myriam, LAVIGNE Julie, MAIORANO, Sabrina, « Cartographie des pornographies critiques », *Genre, sexualité & société*, N°17, printemps 2017, Intimité Numérique, p. 1-20. En ligne : <https://doi.org/10.4000/gss.4007>.

LIEBER, Marylène, « Le travail pornographique. Enquête sur la production des fantasmes, M. Trachman », *Sociologie du travail*, Vol. 56, N° 3, Juillet-Septembre 2014, p. 406-408. En ligne : <https://doi.org/10.4000/sdt.3569>.

STÜGGEN, TIM, « Ten fragments on a cartography of post-pornography. » *C’lick me, a netporn studies reader*. Institute of network cultures, édité par Katrien Jacobs, Marije Janssen, Matteo Pasquinelli, 2007.

c. Mémoires universitaires

FOURNIER TREMBLAY, Julie, *La pornographie féministe selon la réalisatrice Tristan Taormino : une étude de cas*, sous la direction de Julie Lavigne, Université du Québec à Montréal, Maîtrise en sexologie, soutenu en 2016. En ligne : [La pornographie féministe selon la réalisatrice Tristan Taormino : une étude de cas \(uqam.ca\)](http://uqam.ca).

2. Études des représentations

a. Ouvrages

BLANDIN, Claire, ROBINET, François, SCHAFER, Valérie (dir.), (avec la collaboration de) FANTIN, Emmanuelle, *Penser l’histoire des médias*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, (1^{ère} édition, Presses universitaires de France, 1990), 7^{ème} édition, Paris, Quadrige, septembre 2013.

LE BRETON, David, *Signes d’identité, tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Éditions Métailié, 2002.

MERCER, Kobena, « Lire le fétichisme racial : les photographies de Robert Mapplethorpe », *Cultures pornographiques, anthologies des porn studies*, Florian Vörös (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, N°3, p. 6-18, automne 1975. trad. fr. Lahache Florent et Monteiro Marlène, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Paris, Éditions Mimesis, 2017.

Laura Mulvey théorise ici le *male gaze*. Cet article/ouvrage pose les bases d’une recherche autour du visible, de la monstration et de la mise en scène. Il interroge aussi bien la place d_ spectateurice voyeuse que celle du regard d_ metteuseuse en scène.

SELLIER, Geneviève, VIENNOT, Éliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Je note l'éclairage apporté par les autrices autour de l'association entre culture de masse et culture « féminine » qui participe à la dévalorisation simultanée des œuvres portées ou créées pour les femmes et de ce qui serait de l'ordre du populaire dans les sociétés occidentales contemporaines.

b. Articles

TREICHER, Paula, « Le sida, l'homophobie et le discours biomédical : une épidémie de signification », *Genre, sexualité & société*, N°9, printemps 2013.

FAVEREAU, Eric, « Juin 1981, l'étrange maladie des gays », *Libération*, Paris, 8 juin 2006.

Article éclairant sur l'origine de l'expression « cancer gay ». Il retrace le début de la pandémie du sida et met en avant le rôle des premiers médecins confrontés à cette maladie.

3. Études de genre

a. Ouvrages

BOURCIER, Marie-Hélène (aujourd'hui Sam Bourcier), *Queer zone, politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

LÉPINARD, Éléonore, LIBER, Marylène, « II. Rupture épistémologique et nouveaux savoirs », *Les théories en études du genre*, Paris, Éditions La découverte, 2020.

VÖRÖS, Florian, *Désirer comme un homme, enquête sur les fantasmes et les masculinités*, Paris, Éditions La découverte, 2020.

b. Essais

ALFONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation, construire les lignées d'un art queer*, Paris, Édition B42, 2019.

C'est un ouvrage qui nous éclaire sur les liens entre féminisme, pensée queer et action artistique. Un élément qui me semble particulièrement intéressant c'est le questionnement autour de l'utilisation du mot

queer comme qualificatif d'identité, une utilisation qui viendrait « ...gommer son potentiel révolutionnaire » (p. 27).

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

JABLONKA, Ivan, *Des hommes justes, du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

KOYAMA, Emi, *The transfeminist manifesto*, trad. fr. libre : *Le manifeste transfeministe*, Dernière édition le 26 juillet 2001. En ligne : [The transfeminist manifesto \(2\).pdf](#).

C'est précisément la définition de transféminisme qui nous intéresse dans cet écrit.

VERGÈS, Françoise, *Le ventre des femmes*, Paris, Éditions Albin Michel, 2017.

c. Mémoires universitaires

BUGLI, Valentin, *Le queer de nos laisses : expérience du contrat masochiste chez l'artiste queerisé-e*, sous la direction de Michel Sicard, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, recherche en Création et Plasticités Contemporaines, soutenu en 2019. En ligne : [2019-BUGLI Queer.pdf](#).

Mémoire éclairant sur le rapport entre performance, art *queer* et militantisme.

d. Articles

CHAMBERLAND, Line, « Homosexualités : perspectives historico-politiques », *Bulletin d'histoire politique*, 16(3), 11–20. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1056168ar>.

CHAMBERLAND, Line, THÉROUX-SÉGUIN, Julie, « Sexualité lesbienne et catégories de genre, l'hétéronormativité en milieu de travail », *Genre, sexualité et société*. Printemps 2009. En ligne : <https://doi.org/10.4000/gss.772>.

DEBAUCHE, Alice, « L'émergence des violences sexuelles intrafamiliales: un appui pour la visibilité des violences sexuelles en France dans les statistiques françaises? », *Enfances, Familles, Générations*, N°22, printemps 2015, p. 136–158. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1031122ar>.

GOBLET, Margot, GLOWCAZ, Fabienne, « Slut Shaming in Adolescence: A Violence against Girls and Its Impact on Their Health », *International Journal of Environmental Research and Public Health*. juin 2021. En ligne : [10.3390/ijerph18126657](https://doi.org/10.3390/ijerph18126657).

QUÉRÉ, Lucile, « Lutttes féministes autour du consentement. Héritages et impensés des mobilisations contemporaines sur la gynécologie », *Nouvelles questions féministes*, Éditions Antipodes, 2016, N°1, Vol. 35, p. 32-47.

Article particulièrement utile pour analyser l'évolution de la notion de consentement portée par les féministes.

ROCA i ESCODA, Marta, PRAZ, Anne-Françoise, LÉPINARD, Éléonore, « Lutttes féministes autour de la morale sexuelle », *Nouvelles questions féministes*, Éditions Antipodes, 2016, N°1, Vol. 35, p. 6-14.

Cet article permet de définir « morale sexuelle » et d'appréhender cette question au regard du féminisme et transféminisme. Il a été éclairant pour la troisième partie du mémoire.

VALDES, Francisco, « Unpacking Hetero-Patriarchy: Tracing the Conflation of Sex, Gender & Sexual Orientation to Its Origins », *Yale Journal of Law & the Humanities*, Vol. 8, Iss. 1, 1996. En ligne : <http://hdl.handle.net/20.500.13051/7687>.

Article essentiel qui explicite la confusion entre sexe et genre au sein des sociétés contemporaines occidentales. Particulièrement utile dans la première partie de notre mémoire.

4. Éducation et pédagogies

a. Ouvrages

DHAR, Debotri, « Teaching for the Future : Feminist Pedagogy and Humanitarian Education », *Education and Gender*. Debotri Dhar (dir.) New York, Bloomsbury, 2014, p. 157-174.

b. Articles

AMBOULÉ ABATH, Anastasie, CAMPBELL, Marie-Ève, PAGÉ, Geneviève, « La pédagogie féministe : sens et mise en action pédagogique », *Recherches féministes*, Vol. 31, N°1, 2018, p. 23-43. En ligne: <https://doi.org/10.7202/1050651ar>.

Article essentiel dans notre mémoire car il permet de définir ce que sont les pédagogies féministes et quels enjeux les sous-tendent. Nous nous sommes basée sur cet article, qui convoque également d'autres travaux, pour évaluer le potentiel pédagogique des travaux de notre corpus.

GELLY, Maud, « Les inégalité sociales, objet invisible pour l'éducation sexuelle ? Enquête ethnographique sur l'éducation sexuelle dans les collèges », *Sciences sociales et santé*, Vol. 31, 2013/4, p. 73-96.

PAGÉ, Geneviève, SOLAR, Claudie, LAMPRON, Eve-Marie, « Les pédagogies féministes et les pédagogies des féminismes : une mise en perspective », *Recherches féministes*, Université de Laval, Vol. 31, N°1, 2018, p. 1-21. En ligne : [Les pédagogies féministes et les pédagogies des f... – Recherches féministes – Érudit \(erudit.org\)](#)

Article qui permet de comprendre le lien entre les pédagogies féministes et alternatives issues d'initiatives populaires et le média porno qui nous intéresse ici. Cela permet d'enrichir nos réflexions sur pornographie, féminisme et éducation sexuelle.

5. Images et médias

a. Ouvrages

BLANDIN, Claire, ROBINET, François, SCHAFER, Valérie, FANTIN Emma-nuelle, *Penser l'histoire des médias*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

Particulièrement l'article « Le genre pour réinterroger l'histoire des médias », de Claire Blandin et Isabelle Garcin-Marrou.

BREY, Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, les Feux, Éditions de l'Olivier, 2020.

Ouvrage intéressant pour la définition qu'il propose de *female gaze* et l'actualisation des réflexions sur le *male gaze* et plaisir scopique au cinéma.

DESHAYS, Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

Ouvrage particulièrement intéressant pour notre chapitre concernant le son. Cet ouvrage considère l'autonomie technique et artistique du son. En cela son parti pris a confirmé notre volonté de consacrer un chapitre du mémoire à la question sonore.

FRAU-MEIGS, Divina, *Socialisation des jeunes et éducation aux médias : Du bon usage des contenus et comportements à risque*, Toulouse, Éditions Érès, 2011.

GRASSI, Valentina, *Introduction à la sociologie de l'imaginaire : une compréhension de la vie quotidienne*, Ramonville-Saint-Agne, Éditions Érès, 2005.

MACÉ, Éric, *Les imaginaires médiatiques, une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

Nous avons particulièrement exploité l'analyse de la représentation des personnes racisées dans les médias.

TANNER BÉGUELIN, Suzanne, *L'expérience de spectateur au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2018.

VONOYE, François, *Cinéma et récit I, récit écrit, récit filmique*, Paris, Éditions Nathan, 1989.

Ouvrage intéressant pour les informations techniques qu'il recense et pour les directions d'analyses d'œuvres qu'il propose.

b. Articles

BRUNEEL, Emmanuelle, « Rendre les écrans " plus colorés " : le paradoxe du manque de visibilité médiatique des " minorités visibles " », *Effeillage*, N°2, 2020/1, p. 20-24. En ligne : DOI 10.3917/eff.009.0020.

Article éclairant sur l'enjeu des représentations. Il évoque notamment l'invisibilisation des personnes racisées à l'écran.

LEBLANC, Patrice, « L'imaginaire social. Notes sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 97, *Le cours des âges*, juillet-décembre 1994.

LENAY, Alice, « Le regard-caméra: variations de distances », *Réel Virtuel, Hors écran*, N°5, 2016. En ligne : [Réel-Virtuel | Le regard-caméra : variations de distances \(reel-virtuel.com\)](http://reel-virtuel.com).

c. Mémoires universitaires

ESPINASSE, DE LA BASTIE, Marie, *Le féminisme sur Internet : quand Internet transforme le féminisme*, sous la direction de Annie Liothin, École des hautes études en sciences de l'information et de la communication – Université Paris-Sorbonne, soutenu en 2016. En ligne : [Le féminisme sur Internet : quand Internet transforme le féminisme - DUMAS - Dépôt Universitaire de Mémoires Après Soutenance \(cnrs.fr\)](http://cnrs.fr).

6. Histoire et Philosophie de la sexualité et de l'art

a. Ouvrages

CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs, les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Flammarion, 2010.

Ouvrage qui nous a permis d'entrevoir les liens entre transgression et sexualité.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

Fondamental pour inscrire notre travail dans une réflexion plus globale sur la sexualité, l'évolution des mœurs, des pratiques et des imaginaires. Il sera particulièrement intéressant d'y faire référence pour la troisième partie du mémoire dans laquelle nous poserons la question de la morale, de la norme et de l'interdit.

GIDDENS, Anthony, *Transformation of intimacy. Sexuality, love, eroticism in modern societies*, Cambridge : Polity Press, 1992, trad. fr. Jean Mouchard, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Paris, Éditions La Rouergue/Chambon, 2004.

Dans cet ouvrage, Giddens observe la dichotomie sphère privée, sphère publique en affirmant que la question de la sphère privée relève d'un enjeu démocratique. Ce point de vue a été particulièrement intéressant pour développer notre réflexion.

PERRIGAULT, Laurence, NICOL, Françoise, *La scène érotique sous le regard* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

C'est précisément l'avant-propos, par le lien qu'il explicite entre érotisme et transgression qui nous a été utile.

PRECIADO, Beatriz (aujourd'hui Paul B. Preciado), *Pornotopie, Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*. trad. fr. Serge Mestre, Paris, Climats, département des Éditions Flammarion, 2011 pour la version française.

Particulièrement utile pour le deuxième chapitre de la première partie du mémoire sur distinction entre sphère privée et sphère publique.

b. Articles

IVANSKI, Chantelle, KOHUT, Taylor, « Exploring definitions of sex positivity through thematic analysis », *The Canadian Journal of Human Sexuality*, Vol. 26, N°3, décembre 2017, p. 216-225. En ligne : <https://doi.org/10.3138/cjhs.2017-0017>.

PEKER, Julia, « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le philosophe*, N°30, 2008, p. 213-230.

Article particulièrement éclairant en ce qui concerne la place du laid dans les arts. Exemple de l'interdit Kantien nous permet de repenser l'idée de transgression à l'échelle artistique.

PRECIADO, Beatriz (aujourd'hui Paul B.), « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique, *Érès, chimères*, N°74, 2010/3, p. 241-257. En ligne : DOI 10.3917/chime.074.0241.

Nous avons précisément exploité la définition que le philosophe fait de pharmacopornographique.

7. Esthétique, arts et arts du spectacle

a. Ouvrages

ANDRIEU, Bernard, « Le désir de s'immerger : pour une écologie du corps à la première personne », *Le réel à l'épreuve des technologies, les arts de la scène et les arts médiatiques*, Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1963, 1964, 1967. trad. fr. Jean Tailleur, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1970.

Nous avons utilisé cet ouvrage car il recense les éléments nécessaires à l'effet de distanciation. Dans celui-ci Brecht définit ce qu'est l'effet de distanciation. Nous avons pu comparer cette technique brechtienne aux mises en scène de notre corpus.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Édition Fayard, 1995.

Ouvrage intéressant pour la définition de « musique de fosse ».

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, Actes Sud, 2010.

Ouvrage intéressant pour la deuxième partie du mémoire car il définit ou tente de définir ce qu'est la dramaturgie, notamment en rassemblant des écrits et tentatives multiples provenant de plusieurs auteurs.

FRIMAT, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (politiques de l'hybride)*, Paris, Presses universitaires de France, novembre 2010.

C'est principalement l'emploi et du terme corporéité qui est intéressant pour nous dans cet ouvrage. Ce parallèle entre danse contemporaine et pornographie alternative se fait depuis le constat de corps récits et corps politiques dans les deux disciplines.

KERSHAW, Baz, *The Radical in Performance : Between Brecht and Bau-drillard*, Londres, Éditions Routledge, 1999.

Ouvrage intéressant pour la définition qu'il propose de la performance et l'éclairage qu'il fait sur le lien entre performance et transgression.

LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie, l'art du récit*, Brussel, Éditions Les impressions nouvelles, 2019.

Ouvrage particulièrement intéressant pour les définitions qu'il propose de « dramaturgie ».

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, (1^{ère} édition, 2014 Armand Colin), Paris, Éditions Armand Colin, 2018.

Ouvrage essentiel puisqu'il propose des définitions de plusieurs concepts dont nous faisons usages dans ce mémoire.

PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric (Dir.), *Corps troublés, approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2018.

b. Articles

ALMEIDA SALLES, Cecilia, « Critique de processus de création : une approche théorique possible », *Carnets* [En ligne], deuxième série 14, 2018, p. 1-14. En ligne : [Critique de processus de création : une approche théorique possible \(openedition.org\)](https://doi.org/10.4000/carnets.9044).

BEYLOT, Pierre, « Une esthétique postmoderne : l'esprit kitsch dans *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014) », *Revue LISA/LISA e-journal, Les spécificités du kitsch dans le cinéma anglophone*, Vol. 15, n°1, 2017, absence de pagination. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lisa.9044>.

BOUCHET, Pauline, « Ventriloquie et hyperpersonnages : l'exemple des dispositifs marionnettiques du dramaturge québécois Larry Tremblay », *Les voix marionnettiques*, textes réunis par Sandrine Le Pors, Louvain-la-Neuve (Belgique), Édition théâtrales, 606, 2014.

CARPIGO, Eva, DIASO, Nicoletta, « La performance : une esthétique de l'action et de la transformation », *Revue des sciences sociales, performances du paraître*, N°59, 2018, p. 18-23. En ligne : <https://doi.org/10.4000/revss.1109>.

GAUDIN, Antoine, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », *Volume !*, 26 avril 2018/1. En ligne : <https://doi.org/10.4000/volume.5556>.

GRAFF, Séverine, « " Cinéma-vérité " ou " cinéma direct " : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages Cinéma, à travers champs, Mario Ruspoli et le « cinéma direct »*, 18, 2011, p. 32-46. En ligne : <https://doi.org/10.4000/decadrages.215>.

INDERMUHLE, Christian, « Manifestes cybernétiques. Donna Haraway, les cyborgs et les espèces de compagnie », *Lignes*, N°40, 2013/1, p. 116-132. En ligne : DOI 10.3917/lignes.040.0116.

KIROUAC-MASSICOTTE, Isabelle, « Des " déchets humains " esthétique trash et partage du sensible chez Margaret Laurence », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, Vol. 44, N°3, 2019, p. 58-80.

LEVERATTO, Jean-Marc, JULLIER, Laurent, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, N°142, 2010. En ligne : [\(PDF\) L'expérience du spectateur \(researchgate.net\)](#).

PELECHOVÁ, Jitka, « La direction d'acteurs », *Étude théâtrale, Le jeu et la mise en scène*, N°58, 2013/3, p. 15-38.

Article intéressant pour le résumer qu'il fait des approches du jeu d'acteur. Nous l'avons particulièrement exploité afin de définir le terme personnage.

10. Littérature

BARONI, Raphaël, « Comment réconcilier la focalisation Genettienne avec l'étude de la subjectivité dans le récit ? », *Nouvelle revue d'esthétique*, Presse Universitaires de France, N°26, 2002, p. 2-11. En ligne : DOI : 10.3917/nre.026.0031.

JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974, trad. fr., Claude Maillard, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, 1978 (trad. et préface), 2015.

JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francefort-sur-le-main, Suhrkamp Verlag, 1982, trad.fr. Maurcie Jacob (1988), *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 2017.

11. Autres

AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?* Milano, Nottetempo srl, 2008. trad. fr. Maxime Rovere, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Éditions Payots et Rivages, 2008.

Précisément la définition que le philosophe propose de « contemporain » voir partie 1, chapitre 1 du mémoire.

ARENDT, Hannah, *Imperialism*, San Diego, Hartcourt Inc, 1951, trad. fr. Martine Leiris, révisé par Hélène Frappat, *L'impérialisme, les origines du totalitarisme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Point, (1^{ère} parution 1958, plusieurs rééditions depuis), 2002.

BADIOU, Alain, *L'éthique, essai sur la conscience du mal*, Caen : Nous, 2019, p. 53. (Première édition Hatier, 1994).

DORTIER, Jean-François (dir.), *Le dictionnaire de sciences humaines*, Auxerre, Presses universitaires de France, 2004.

GOFFMAN, Erving, *Stigma*, Upper Saddle Rive, Printince-Hall, 1963, trad. fr. Alain Kihm (1975), *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de minuit, 2012.

MURRAY SHAFER, Raymond, *The tuning of the World*, New-York, A Knopf Inc, 1977, trad. fr. Sylvette Gleize, *Le paysage sonore, toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, Édition J-C Lattès, 1979.

Ouvrage intéressant pour la définition qu'il propose de « paysages sonores ». Entrée vers les *Sound Studies*.

REZSOHAZY, Rudolf, *Sociologie des valeurs*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006.

POTEL BARANES, Catherine, « Intimité du corps. Espace intime. Secret de soi. », *Ères Enfances et psy*, N ° 39, 2008/2, p. 106-118. En ligne : [Intimité du corps. Espace intime. Secret de soi \[1\] | Cairn.info](#).

Cet article nous a permis de mettre en lumière ce à quoi peut correspondre l'idée d'intimité dans les sociétés occidentales contemporaines.

Sitographie

OVIDIE et DIGLEE, *Libres !* (2019), Arte : [Libres ! - Culture et pop | ARTE](#).

TUAILLON, Victoire, *Les couilles sur la table*, (2017-2021), Binge Audio : [Le Cœur sur la table - Binge Audio](#).

Nous avons également utilisé plusieurs vidéos Youtube présentant le travail des réalisatrices et artistes Olympe de g., Lélé O, Ashley Vex, Erika Lust, Annie Sprinkle et de Lucía Egaña Rojas.

Interview d'Annie Sprinkle : [Mutantes - Annie Sprinkle Interview – YouTube](#). (Mutantes)

Interviews d'Olympe de g. et Lélé O :

[Le porno féministe : un orgasme dans ton casque - Clit Revolution #2 – YouTube](#). (Clit Revolution)

[\(7\) JEUDI OUI : Olympe de G – YouTube](#). (Welcome to the jungle studio)

[Dans les coulisses d'un podcast érotique | Konbini – YouTube](#). (Konbini)

<https://youtu.be/wzpzSslDuQQ>. (France Culture)

Interviews d'Ashley Vex :

[Porn Stars Speak: Vex Ashley Full Interview – YouTube](#). (Rebel)

<https://youtu.be/GUdpNe7LDrY>.

Interviews d'Erika Lust :

[The Intern' \(Behind the Scenes\) | Lust Cinema | by Erika Lust – YouTube](#). (Lust cinema)

[What is it like on an ethical porn set - Erika Lust Curious – YouTube](#). (Come curious)

Interview de Lucía Egaña Rojas : [Mi sexualidad es una creación artística on Vimeo](#). (Kronotop)

Annexe

Atrophy portraits, texte en voix-off de Lina :

Being degraded to me is sexual performance, it's exploring a radical psychological and physical state of my body and emotions.

I strip the layers of my own sense of self, I caress a space of nothingness to bare myself, to love myself in a radical state of vulnerability. I empty myself and contemplate the pieces, just to put them back together, to create a new harmony.

I enjoy being treated like an object.

I like the feeling of being put in someone else's hands and being taken to places of discomfort and fear.

I like to be shown around, I like to feel everyone's eyes on me getting off on my disgrace.

Being told what to do is a dirty feeling,

I'm not supposed to obey. Strong women don't take orders.

Becoming a rag doll at someone's disposal makes me wet. It gets even better if it comes with pain. If control is forcibly taken away from me.

My orgasms don't belong to me anymore. I put them at someone else's disposal as a present.

My entire body is a gift, begging to be broken down.

I want to feel their perverse desire to hurt me.

I know they'll definitely be rewarded. They'll get away with what they want. There's so much I can offer,

I run deep.

I pledge to enter into an act of intimacy, vulnerability and trust.

I feel taken care of,

I feel confident to release whatever I have to release.

I see myself,

I see my own power flowing through my emotions and my own ability of opening up, releasing.

I cleanse my soul.

Even when I lose myself I know I can take the experience wherever I want.

It's an ultimate act of autonomy.

You can't lose yourself without owning yourself in the first place.

I'm a feminized body who has often been told I have no power,

It's taken for granted that I don't belong to myself.

I have to fight to reclaim my body to be able to navigate control in a way that's true to myself.

It's because I've learned to own myself that I'm able take or give up control in whatever way I want and find intense joy and pleasure on getting lost, on giving myself to others.

Consensual degradation is radically asserting that same power that is otherwise taken away from us in other spheres of life.

It's disruption, re-appropriation,

It's facing fear, caressing my rough edges

It's forgiving myself.

It's blissful self-love.

Life is tough, we experience power degradation and control - or the lack of them - in contexts that erode our spirit and strength. We all need to let go sometimes, there are only few spaces where surrendering is healing, where oblivion is necessary, where being treated like a worthless piece of crap is cathartic. There are few spaces where we can safely be in touch with our dark edges, where we can create blissful radical bonds of trust and intimacy.

For how long can we all hold the fiction of our civilised selves?

Table des matières

Remerciements	5
Avertissements	7
Introduction	8
Pornographie alternative, ce qui la caractérise.....	9
Statut illégitime de la pornographie.....	12
Un ancrage dans les <i>porn studies</i>	14
Pornographie alternative et revendications transféministes.....	15
Performer le sexuel : construction du désir par les médias et réalisatrices	16
Notre démarche de recherche.....	19
Du porno politique au porno éducatif : réécrire le récit érotique.....	21
PARTIE 1 LA PORNOGRAPHIE COMME AGIR MILITANT	25
1.1. Observer le paysage pornographique contemporain	25
1.1.1. Entre <i>post porn</i> et pornographies critiques : tentative de qualification de la pornographie d'aujourd'hui.....	26
1.1.2. Fabrication éthique : zoom sur les processus de création.....	34
1.2. De l'érotique au politique : analyse du potentiel subversif de la porno- graphie alternative	42
1.2.1. Politiser l'espace intime : repenser la question du privé et du public depuis la pornographie alternative.....	43
1.2.2. Création subversives : comment la pornographie alternative met en scène la transgression ?.....	49
1.2.3. L'érotisme en pornographie alternative : un motif esthétique réinventé	54
1.3. Pornographie alternative, une métapornographie : du discours à l'ac- tion	59
1.3.1. Action érotico-militante, le ressort politique de l'érotisme dans la por- nographie alternative.....	59
1.3.2. Inventer des <i>safe space</i>	65
1.3.3. Le porno alternatif : un genre qui se pense.....	69
PARTIE 2 Étude des films <i>Four Chambers</i> et des audios <i>Voxxx</i> : vers une transformation du récit érotique	75

2.1. Raconter depuis le corps	77
2.1.1. L'à côté du sexuel : observer la périphérie narrative de l'acte sexuel	77
2.1.2. Dramaturgie des sensations.....	87
2.2. Entre adresse directe et 4^{ème} mur : l'ambiguïté du genre pornographique	97
2.2.1. Adresses directes aux spectateurices.....	99
2.2.2. Personnage pornographique : une présence fantomatique.....	105
2.2.3. Entre fiction et réalisme : fabriquer « le vrai ».....	110
2.3. Sonoriser l'action: raconter (avec) les bruits ?	115
2.3.1. Une expérience multisensorielle ?.....	116
2.3.2. À l'écoute : les bruits de corps.....	122
2.3.3. Du plaisir visuel au plaisir auditif.....	127
PARTIE 3 APPRENDRE DEPUIS LE PORNO	137
3.1. Aspects pédagogiques de notre corpus	137
3.1.1. Entre didactisme et exemplarité.....	138
3.1.2. Érotique et éducatif : les deux facettes du porno contemporain.....	146
3.1.3. Propos des réalisatrices sur l'éducation et la pornographie.....	152
3.2. Aspects médiateurs de la pornographie alternative	157
3.2.1. Tentative d'élargissement des représentations.....	157
3.2.2. Pornographie alternative, images et imagination sociale.....	167
3.3. Pornographie alternative : détournement et redéfinition des normes sociales	172
3.3.1. Le sexe sublimé.....	173
3.3.2. Réécrire la morale sexuelle.....	180
3.3.3. <i>Porn gaze</i> : que faire du sale en pornographie ?.....	186
Conclusion	193
Corpus	197
Bibliographie commentée	199
Sitographie	215
Annexe	216