



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre
CH-1015 Lausanne
<http://serval.unil.ch>

2021

La performance comme pratique post-pornographique

Étude de cas entre la France et l'Espagne : les productions du *Queer X Show*, de Post-op
et de Quimera Rosa

Anouk Schauenberg

Anouk Schauenberg, 2021, *La performance comme pratique post-pornographique. Études de cas entre la France et l'Espagne : les productions du Queer X Show, de Post-op et de Quimera Rosa*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE — FACULTÉ DES LETTRES
Mémoire de Maitrise universitaire ès lettres en Histoire de l'Art

La performance comme pratique post-pornographique

*Étude de cas entre la France et l'Espagne :
les productions du Queer X Show, de Post-op
et de Quimera Rosa*

par Anouk Schauenberg

sous la direction de la Professeur Kornelia Imesch Oechslin
avec l'expertise de Mme Valentina D'Avenia

Session d'août 2021

But while we're being cautious and patient, a new historiography of art is being built in which porn, sex work and feminism aren't part of the same narrative. Segregated into different showrooms, contexts and concepts, good girls and good hookers aren't allowed to make history together.

Preciado Beatriz [Paul B.], «The Architecture of Porn», dans Stüttgen Tim (dir.), *Post/porn/politics : symposium/reader : queer-feminist perspective on the politics of porn performance and sex-work as culture production*, Berlin : B-Books, 2009, p.24.

Avant-propos :

S'il est vrai que la rédaction d'un Mémoire de Maîtrise universitaire est un exercice solitaire, pour ne pas dire ostracisant, j'ai eu la chance d'être très bien entourée tout au long de ce travail, ce pourquoi j'aimerai écrire quelques mots.

Tout d'abord, mes chaleureux remerciements vont à Kornelia Imesch-Oechslin, ma directrice de mémoire, pour son enthousiasme, sa bienveillance et ses précieux conseils. De même, je remercie vivement Valentina D'Avenia pour son intérêt, son expertise et sa disponibilité.

Je souhaite aussi remercier Post-op, Quimera Rosa et les autres collectifs mentionnés dans ma recherche, pour avoir mis une grande partie de leur travail à disposition gratuitement sur leur site internet. Exposer librement sa production n'est pas un choix anodin lors que l'on est artiste, même militant, et je tenais à souligner que cet accès direct à leur production m'avait été d'une précieuse aide pour mener ma recherche malgré le Covid.

Je tiens ensuite à exprimer toute ma reconnaissance à Elorri, Pierre-Paul, Thibault, Taje, Marion et Gaia, pour la pertinence de leurs corrections, la qualité de leurs commentaires, la gentillesse de leurs encouragements et tout le temps accordé pour la relecture de mon travail.

Mes remerciements vont aussi à mes parents pour leur soutien indéfectible et rassurant tout au long de mes années d'études, tout particulièrement lors de ces derniers semestres de Master.

À mon frère qui, même s'il n'habite plus en Suisse, est toujours tout près de moi.

À Math., pour la mise en page de mon travail ainsi que pour la patience, l'aide et les rires même lors des moments les plus stressants.

À Jamila, Fanny, Selma, Marie, Duna, Marion et Élodie, pour avoir travaillé à mes côtés avec motivation et écouté mes réflexions méthodologiques. Vos conseils et votre présence ont été d'une grande aide.

Et à toutes les personnes qui m'ont accompagnée de près ou de loin dans ce long processus de recherche et d'écriture. Je n'arriverai pas à tou·x·te·s vous nommer, mais merci du fond du coeur.

Note à l'intention des lecteur·ice·x·s :

Ma recherche comporte des descriptions et des images (qui se situent à la fin de mon écrit) de performances sexuellement explicites. Elle contient aussi des mentions de faits de TW : racisme, viol, violences patriarcales (misogynes et LGBTQIA+phobes)

Un lexique reprenant la définition de certains termes spécifiques est disponible à la fin de mon étude, page 158.

Concernant la publication Serval, le dossier d'illustrations ne sera pas accessible pour des raisons de droits d'auteur·rice·x·s. Vous pouvez toutefois aller consulter mon mémoire à la BCU de Dorigny qui en a une version imprimée complète.

Introduction : relation à l'enquête et présentation de la recherche

«De quelle position j'écris ?» ou l'importance des <i>savoirs situés</i>	p. 10
L'écriture non-sexiste, une nécessité méthodologique	p. 13
État de la recherche : où est la post-pornographie dans l'histoire de l'art occidental ?	p. 15
Présentation et enjeux de la recherche	p. 21

La performance comme pratique post-pornographique

De Sprinkle à Bourcier, Preciado, Borghi et tou·x·te·s les autres : 30 dans de réflexion «post-porn»

Mais que désigne «la pornographie» ?	p. 23
Début de la réflexion post-porn : Annie Sprinkle et le contexte des Sex Wars aux États-Unis	p. 31
Le post-porn en Europe : la polémique Baise-moi et la scène franco-espagnole	p. 43
La post-pornographie, après la pornographie ?	p. 52

La performance post-porn

Performance et post-pornographie : quels enjeux ?	p. 61
«Archives (post-)pornographiques» : un oxymore ?	p. 69

Approche(s) post-porn franco-espagnoles : le Queer X Show, Post-op et Quimera Rosa

Préambule d'analyse : recontextualisation et méthodologie de sélection

Les luttes féministes et LGBTQIA+ en France et en Espagne : un héritage potentiel pour le pornoactivisme	p. 76
Législation actuelle de la pornographie en France et Espagne	p. 90
Présentation de ma méthodologie de sélection pour les études de cas	p. 93

Quelle(s) «mise(s) en pratique» pour la réflexion post-porn ?

Du post-porn en France ? L'exemple du Queer X Show	p. 95
Quand le post-porn fait collectif : Post-op et Quimera Rosa	p. 108
Réflexion sur la composition de la scène post-porn franco-espagnole	p. 125

Conclusion

p. 130

Bibliographie

p.137

Annexes

Lexique	p. 158
Dossier d'illustrations	p. 163

Introduction : relation à l'enquête et présentation de la recherche

«De quelle position j'écris ?» ou l'importance des savoirs situés

Avant d'expliquer comment j'ai prévu de mener ma recherche sur la performance en tant que pratique post-pornographique, il est nécessaire que j'explicité quelle est ma position en tant que chercheuse puisqu'elle induit un point de vue spécifique ainsi que certains biais et limites. Je présenterai ensuite les choix méthodologiques effectués pour la rédaction de mon travail et parlerai de l'état de la recherche sur ce sujet afin de situer ma propre réflexion de manière plus large.

La rédaction de cette introduction requiert la proposition d'une première définition de la post-pornographie. Cela n'est pas chose aisée, puisque ce terme englobe des réflexions multiples et des productions protéiformes développant divers enjeux. Je discuterai plus tard de plusieurs définitions de la post-pornographie¹, mais dans l'immédiat je peux la définir comme une réflexion critique du discours véhiculé par la pornographie produite du point de vue dominant² et plus généralement du discours dominant sur la sexualité en Occident³. Bourcier, sociologue ayant joué un rôle majeur dans l'émergence du terme en France⁴, identifie trois caractéristiques fondamentales de ce discours dans sa définition de la post-pornographie présente dans le *Dictionnaire de la pornographie* : «la répartition des rôles sexuels et de genre qu'il impose, la prédominance du point de vue masculin hétérosexuel et actif qu'il consacre (au niveau de l'émetteur et du destinataire) ; l'érotisation de la race»⁵. La mise en évidence des différentes dynamiques de pouvoir présentes dans le discours sur la sexualité et les réflexions qui en découlent peuvent être considérées comme le dénominateur commun des productions post-pornographiques, qu'elles soient artistiques, militantes ou théoriques⁶. Comme le décrit

¹ Comme nous le verrons plus tard, le concept de post-pornographie tend à se soustraire de toute tentative de définition. J'en discuterai dans le chapitre «La post-pornographie, après la pornographie?».

² Tout d'abord j'ai voulu la qualifier de «pornographie mainstream» mais je reprends la réflexion de Vörös à ce sujet : «Dans cette anthologie, nous traduisons systématiquement « mainstream » par un terme français, afin de rompre avec l'idée selon laquelle ce qui est vu par le plus grand nombre (le porno «grand public») reconduirait nécessairement les normes de représentations et les rapports de vision dominants (« eurocentré », « androcentré », « hétéronormé»). La culture n'étant pas le reflet figé des rapports sociaux, il n'y a en effet «aucune garantie» que le point de vue du groupe dominant soit de tout temps et à tout moment hégémonique dans la pornographie commerciale.»

Vörös Florian, «Le porno à bras-le-corps», dans Florian Vörös (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies.*, Paris : Éditions Amsterdam, 2015, p.20.

³ Définition disponible dans le lexique situé à la fin du dossier.

⁴ Voir «Le post-porn en Europe : la polémique Baise-moi et la scène franco-espagnole»

⁵ Bourcier Marie-Hélène [Sam], «Post-pornographie», dans Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie suivi d'une galerie de noms et d'une galerie de mots*, Paris : Presses universitaires de France, 2005, p.379.

⁶ Nous verrons par la suite qu'une production post-porn s'inscrit souvent dans plusieurs de ces catégories et tend à questionner ces catégorisations.

Borghi, «le post-porn a pour objectif d'atteindre et de perturber les mécanismes de domination»⁷.

Comme mentionné précédemment, il m'est nécessaire de réfléchir à ma position en tant que chercheuse, pour savoir quelle approche spécifique j'ai de mon sujet ainsi que pour identifier les privilèges que j'ai et donc les oppressions que je suis susceptible de perpétuer (de manière consciente, mais aussi de manière systémique) en menant ma recherche. Parler d'un mouvement identifiant et visant à déconstruire les dynamiques de pouvoir préexistantes, sans réfléchir au fait que je bénéficie de et participe à certaines d'entre elles ne me permettrait pas de mener une recherche cohérente. Faire l'impasse sur cette réflexion reviendrait à prendre la place d'un sujet omniscient, prétendant ne laisser aucune trace perceptible de sa propre vision. Or, notre position sociale, notre socialisation ainsi qu'une multitude d'autres facteurs façonnent notre façon de percevoir le monde et notre accès à celui-ci. Cette réflexion, Donna Haraway l'a développée sous la notion de «savoirs situés» :

«Je voudrais insister sur la nature incorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part. C'est le regard qui inscrit mythiquement tous les corps marqués, qui permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vue, de représenter en échappant à la représentation. Ce regard exprime la position non marquée d'Homme et de Blanc, une des nombreuses tonalités déplaisantes du mot objectivité pour les oreilles féministes vivant dans les sociétés scientifiques et technologiques, industrielles avancées, militarisées, racistes et à domination masculine, [...]. Je voudrais une doctrine d'objectivité incorporée qui accueille les projets féministes paradoxaux et critiques sur la science, objectivité féministe signifiant alors tout simplement « savoirs situés ».»⁸

Conscientiser le fait que nos savoirs sont situés permet de réfléchir à notre position en tant que chercheur·euse·x. Ainsi, je ne prétends pas à une vision objective universelle, mais à une vision incorporée, présentement la vision d'un sujet blanc, européen, valide, neurotypique, cisgenre⁹, dyadique¹⁰, non-hétérosexuel et ayant bénéficié d'une éducation et du soutien d'un milieu relativement aisé. Ces caractéristiques ne sont pas énumérées comme de simples «étiquettes» mais impliquent des positions particulières qui influencent ma manière et mes possibilités de

⁷ Borghi Rachele, « Post-Porn », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, p.37.

⁸ Haraway Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (éd.), Paris : Exils, 2007, p.116.

⁹ «Une personnes est cisgenre quand le genre qui lui a été attribué à la naissance d'après ses organes génitaux est celui qui est pleinement le sien»

Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.279.

¹⁰ «Une personne dyadique est une personne dont l'alignement chromosomes / taux hormonaux / organes génitaux / autres facteurs sexuels secondaires est considéré comme «adéquate» ou «normale» dans une perspective qui fait du genre une donnée appuyée, confirmée par une biologie d'un type précis. Une personne dyadique est l'«opposé» d'une personne intersexe»
Lexie, *op. cit.*, p.279.

construire mes savoirs. Par exemple, ma position me donne une approche de l'histoire de l'art occidental particulière¹¹ puisqu'en tant que blanche, valide et cisgenre je partage des similitudes avec les canons qu'elle a érigés. Inversement, je n'ai quasiment jamais pu m'identifier à ceux-ci en tant que femme non-hétérosexuelle, puisque l'histoire de l'art occidental est majoritairement écrite d'un point de vue cishétéromasculin. Nos vécus spécifiques influencent notre approche des savoirs ainsi que les savoirs que nous produisons nous-même. Dans ma recherche, je matérialise le fait que mon approche soit une approche spécifique et située à travers une prise de parole majoritairement à la première personne du singulier. Quant à mon recours à la première personne du pluriel, il ne suggère pas une (prétendue) neutralité collective comme habituellement dans les recherches académiques, mais est utilisé dans une volonté de réflexion commune¹².

Reconnaître une position spécifique induit d'admettre le caractère partiel de sa propre vision. Il ne s'agit pas d'un manque de rigueur de la part de lae chercheur·se·x, mais le résultat d'une prise de conscience sur ses propres biais et limites de connaissances. Conscientiser le fait que nous produisons nos savoirs d'un point de vue spécifique est un premier pas vers une démarche scientifique attentive à ses lacunes qui sait quelles ressources mobiliser pour y pallier. C'est précisément cette réflexion qui, selon Haraway, permet aux chercheur·se·x·s de s'allier à d'autres voix, sans pour autant accaparer leur force de paroles :

«Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel ; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et *donc* capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre. Voilà ce que promet l'objectivité : un scientifique averti ambitionne une position subjective non pas d'identité, mais d'objectivité ; c'est-à-dire, une connexion partielle. Il n'y a pas moyen d'« être » à la fois dans toutes, et entièrement dans aucune des positions privilégiées (assujetties) structurées par le genre, la race, la nation et la classe. Et il s'agit là d'une liste brève de positions critiques.»¹³

Concernant ma recherche, je regrette de ne pas avoir pu obtenir plus fréquemment la parole de personnes concernées par la production (au sens large) post-pornographique. Ce peu de témoignages directs s'explique par plusieurs facteurs. Suite à la crise du COVID-19, les

¹¹ Je parle ici de mon approche à l'histoire de l'art comme exemple, mais ma position spécifique a une influence sur tout, par exemple sur mon accès aux études, aux lieux culturels, à certaines formes de savoir, etc. qui ont eux aussi une influence sur ma manière de produire du savoir et sur la manière dont ce savoir sera considéré.

¹² Dans *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer*, Alfonsi décrit son utilisation du «nous» comme ceci : «Le «nous» employé dans cet ouvrage n'est pas celui de la convention universitaire, mais plutôt le «nous» – encore utopique peut-être – d'une communauté en formation»

Isabelle [et al.], *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer*, Paris : B42, 2019, p.150.

¹³ Haraway Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris : Exils Éditeurs, 2007, p. 122

festivals¹⁴ auxquels je comptais me rendre ont soit été annulés, soit leur accès et/ou leur programmation ont été restreints. J'ai aussi abandonné l'idée de pouvoir partir en Espagne et en France dans l'intention de fréquenter certains lieux familiers du post-porn et d'éventuellement rencontrer certains artistes, militant·e·x·s et théoricien·ne·x·s qui s'y retrouvent. Menant ma recherche sans aucun budget, la sollicitation sans rémunération de certain·e·x·s artistes (même de façon virtuelle) me semblait délicate. La non- ou la sous-rémunération des artistes pose déjà problème en temps normal, mais suite à la crise du COVID-19, le milieu culturel s'est encore précarisé¹⁵, d'autant plus dans des domaines artistiques qui sont moins reconnus et dont la production post-pornographique fait partie. Demander de leur temps gratuitement à des personnes dont le travail est peu ou pas reconnu et qui sont souvent sollicitées pour fournir un travail gratuit ou peu rémunéré me posait un problème éthique. Toutefois, j'ai pu recueillir la parole de personnes concernées à travers des interviews déjà réalisées et au moyen des plateformes digitales (Facebook, blog, site, ...) que les collectifs gèrent et laissent en libre accès. Ces différentes sources m'ont permis de relayer la parole et les points de vue des personnes concernées, sans pour autant leur demander un travail supplémentaire non-rémunéré, ni leurs demander un effort pédagogique qui, à la longue, peut être épuisant.

L'écriture non-sexiste, une nécessité méthodologique

Language is also a place of struggle¹⁶

Discuter de la performance post-pornographique dont la critique porte, entre autres, sur la vision cismasculine, hétérosexuelle blanche et valide prédominante dans la pornographie occidentale¹⁷ comme définie précédemment, ne peut se faire sans un langage adéquat. Par souci de cohérence avec mon sujet de recherche qui critique, entre autres, les différents rapports de

¹⁴ Par exemple, la Fête du Slip à Lausanne en mai 2020 a été annulée, le Fesses-tival à Genève a vu sa version 2020 entièrement repensée (et donc son programme diminué), les Porny Days de Zürich le 27 et 28 novembre étaient en comité plus restreint, etc.

¹⁵ Par exemple, en Suisse : «Du côté des acteurs·trices culturels, même constat : 47% déclarent vivre une situation financière mauvaise, très mauvaise ou catastrophique. Pour ces dernières, la situation est tellement critique qu'elles doivent faire appel au chômage et/ou à l'aide sociale.»

Task Force Culture Romande, « Un quart des acteurs·trices et entreprises culturelles romandes est dans une situation financière grave » [en ligne], Communiqué de presse, 10 février 2021.

URL : <https://www.taskforceculturelromande.ch/wp-content/uploads/2021/02/20210210_DossierSondage_TFCR_DEF.pdf>, (dernière consultation juin 2021)

¹⁶ Hooks Bell, « Choosing the margin as a space of radical openness », *Framework : The Journal of Cinema and Media*, n° 36, 1989, p.15.

¹⁷ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.379.

force préexistants, notamment entre les hommes¹⁸ et les personnes sexisées¹⁹, un langage non-sexiste s'est imposé naturellement pour ma rédaction, permettant de reproduire à minima ce type de dynamiques de pouvoir. Selon Roland Barthes, «Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, car nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif»²⁰. Ainsi, la forme de notre discours se doit de questionner les traces des identités dominantes présentes dans la langue, pour s'en délester au maximum.

L'écriture inclusive permet²¹ de retranscrire la pluralité des genres, sans quoi je n'aurais pas les moyens techniques pour parler de mon sujet d'étude. Par exemple, parler de «performeurs post-porn» en ayant recours au masculin générique serait une erreur méthodologique. Le masculin générique, bien qu'étant très communément utilisé, pose ici deux problèmes majeurs : rien ne le différencie graphiquement du nom masculin «performeur» et même s'il doit être compris comme «générique», il ne permet pas réellement de rendre compte de la multiplicité des identités de genre²² présentes au sein du post-porn. De plus, la prépondérance de la forme masculine, même considérée comme «générique», fait écho aux dynamiques de pouvoir déjà en place dans la société occidentale patriarcale où l'homme blanc valide cisgenre hétérosexuel et dyadique est omniprésent²³.

Le type d'écriture que j'ai adopté ne suit pas entièrement les recommandations du guide de rédaction épïcène mis à disposition sur le site de l'Unil²⁴. Certaines d'entre elles reposent sur une vision binaire du genre (homme/femme) et ne rendent pas compte fidèlement de notre recherche (ni, de manière plus générale, de la réalité). J'ai plutôt choisi d'utiliser ce type

¹⁸ Sauf précision de notre part, la mention «homme» sous-entendra toujours «homme hétérosexuel, cisgenre et dydique», les hommes non-hétérosexuels et/ou transgenre et/ou intersexes subissant aussi la domination instaurée par les premiers mentionnés.

Voir Drouar Juliet, « « Femme » n'est pas le principal sujet du féminisme », *Mediapart* [en ligne], 30 juin 2020. URL : <<https://blogs.mediapart.fr/juliet-drouar/blog/300620/femme-n-est-pas-le-principal-sujet-du-feminisme>>, (dernière consultation juillet 2021)

¹⁹ Drouar Juliet, *art. cit.*, 30 juin 2020.

²⁰ Barthes Roland, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris : Points, 2015, p.12.

²¹ Ou du moins, tente de.

²² Définition disponible dans le lexique situé à la fin du dossier sous l'entrée «genre».

²³ Son origine même a un fondement misogyne : «La règle grammaticale qui veut que « le masculin l'emporte sur le féminin » – « à cause de la supériorité du mâle sur la femelle », expliquait le grammairien Beauzée en 1767 – a été imposée au cours du XIXe siècle à travers la scolarisation obligatoire»

«Note sur le genre grammatical dans cet ouvrage» dans Juliette Rennes et Catherine Achin (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris : La Découverte, 2016, p.11.

²⁴ «Guide de rédaction épïcène», *Bureau de l'égalité entre les femmes et les hommes du Canton de Vaud*, [En ligne], URL :

https://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/themes/etat_droit/democratie/egalite_femmes_hommes/Publications/L_%C3%A9galit%C3%A9_s_%C3%A9crit_aout_2008.pdf (dernière consultation juin 2021).

d'écriture inclusive : racine du mot + suffixe masculin + point médian + suffixe féminin + point médian + suffixe neutre (désigné par «x»)²⁵. J'ajouterai un point médian supplémentaire suivi d'un « s » pour indiquer le pluriel. Ainsi, «performeurs» devient «performeur·euse·x·s». Pour certains pronoms et déterminants, j'ai contracté la forme dite masculine à la forme dite féminine pour arriver à une expression la plus neutre possible. Ainsi «elle» et «lui» devient «ellui», «il» et «elle» forment «iel», «sa» et «son» fusionnent en «saon» etc. J'ai conscience qu'il ne s'agit pas de la forme d'écriture prédominante pour les travaux universitaires, cependant ce changement est nécessaire à la rédaction de mon mémoire autant d'un point de vue méthodologique que personnel.

État de la recherche : où est la post-pornographie dans l'histoire de l'art occidental ?

Après avoir explicité ma position en tant que chercheuse et expliqué mon recours à une forme d'écriture non-sexiste, je peux procéder à mon état de la recherche, étape nécessaire pour situer mon travail. Mon sujet se trouvant à la croisée de multiples domaines de recherche (*porn studies*, *gender studies*, histoire du cinéma, géographie, philosophie, sociologie, etc) j'ai choisi d'effectuer un premier état de la recherche général puis de centrer mon propos sur l'histoire de l'art occidental²⁶ en particulier.

Avant de commencer mon état de la recherche, il est important de le contextualiser : j'ai mené ma recherche à partir des outils que j'avais à disposition, c'est-à-dire les moteurs de recherche proposés spécifiquement par l'Université de Lausanne ainsi que ceux disponibles sur mon ordinateur. J'ai mené cette recherche entre décembre 2019 et juin 2021, majoritairement depuis Lausanne et je suis francophone ; ces facteurs sont aussi à prendre en compte dans mon résultat. Par exemple, le fait que j'effectue mes recherches bibliographiques dans un pays non-hispanophone fait que certains ouvrages ne m'ont jamais été proposés par mes outils de recherche, comme *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas* de Lucía Egaña Rojas et *El postporno era eso* de María Llopis parce qu'ils n'ont pas été traduits et ont été publiés récemment dans des petites maisons d'édition. Je les ai

²⁵ J'ai choisi de ne pas séparer la racine du mot et le suffixe masculin par un point médian dans l'espoir que ce type d'écriture soit un peu plus accessible pour les personnes non-francophones et/ou dyslexiques et/ou dysorthographiques.

²⁶ Plutôt que de parler d'histoire de l'art, sous-entendant qu'elle est générale et universelle, je précise qu'il s'agit d'une histoire de l'art spécifique, puisque mon terrain de recherche se situe en Europe et aux États-Unis.

découverts sur les sites internet respectifs des deux auteur·rice·x·s, après quelques mois de recherches²⁷.

Il est aussi nécessaire de mentionner que mon état de la recherche concerne une production se répartissant sur une quarantaine d'années tout au plus, puisque la post-pornographie est un concept datant de la fin des années 80²⁸

En premier lieu, la relative nouveauté de ce champ d'étude a semblé induire un manque global de références sur le sujet, mon premier cycle de recherches bibliographiques n'ayant permis de trouver que peu d'ouvrages consacrés essentiellement au post-porn : *Post, Porn, Politics: Queer-Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Culture Production*, publié suite au symposium organisé par Tim Stüttgen, mais extrêmement peu accessible car jamais réédité²⁹ ainsi que *Annie Sprinkle: post-porn modernist: my 25 years as a multi-media whore* d'Annie Sprinkle, ouvrage retraçant son parcours d'artiste à mobiliser plus comme source primaire que source secondaire.

Quelques articles consacrés uniquement à la notion de post-pornographie ont aussi été mis en évidence : « Bildungs-post-porn : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle »³⁰ de Sam Bourcier, « Post-Porn »³¹ de Rachele Borghi et « Activismo post-porno »³² de Paul B. Preciado. Bien que relativement courts, ils ont été centraux pour la suite de ma réflexion. Écrits par des théoricien·ne·x·s légitimé·e·x·s dans le monde académique³³ mais également protagonistes direct du post-porn de par leur position d'artiste, d'activiste ou de curateur·trice·x, ces articles et leur bibliographie m'ont donné accès à des ressources n'étant jamais apparues lors de mes précédentes recherches : des liens de site internet, des articles de blogs, des récits autobiographiques, ... Faisant partie de ce que nous

²⁷ Par la suite, j'ai fait des demandes d'achat pour que la BCU les acquiert. *Atrinceradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas* de Lucía Egaña Rojas est maintenant disponible au rayon sociologie de l'Unithèque.

²⁸ Concernant l'émergence du post-porn, voir la partie « Début de la réflexion post-porn : Annie Sprinkle et le contexte des *Sex Wars* aux États-Unis. »

²⁹ À ma connaissance, le livre de Stüttgen n'est disponible au prêt que dans deux bibliothèques de Suisse : celle de la Kunsthalle de Bâle et celle de l'Université de Bâle (selon Swisscovery). Selon certains sites, une réédition est en cours mais actuellement le livre se revend plus de 200 euros sur le net.

³⁰ Bourcier Marie-Hélène [Sam], « Bildungs-post-porn : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 42-60. Il se trouve maintenant aussi dans la trilogie *Queer Zone*.

³¹ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 29-41.

³² Preciado Paul B., « Activismo postporno », *El Mundo* [en ligne], 18 avril 2015.

URL : <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>>, (dernière consultation juin 2021)

³³ Preciado est chercheur associé au centre de recherche sur la danse de l'université Paris-VIII, a été professeur invité à l'université de New York et à l'université de Princeton. Bourcier est sociologue et maître de conférence à l'université Lille III et Borghi maître de conférence à l'Université Paris IV.

pourrions appeler une production «non-hégémonique», ils ne sont pas forcément visibilisés par le milieu académique.

En consultant ces nouvelles sources, j'ai pu avoir accès à de nombreuses autres références notamment en étudiant leurs sites internet et en parcourant les glossaires et les bibliographies disponibles à la fin de ces livres. Les collectifs et autres acteur·rice·x·s³⁴ de la scène post-porn forment une sorte de réseau en se citant les un·e·x·s les autres et en collaborant, ce qui fait qu'une fois connecté·e·x à ce réseau, il est plus facile pour lae chercheur·euse·x de trouver des informations spécifiques. Cependant, cela demande un long temps de recherche, de récolte et de tri des données et une certaine familiarité avec le sujet puisque ce réseau est peu relayé dans le cercle académique³⁵.

Nous avons donc pu constater que si dans la littérature scientifique, les recherches sur la post-pornographie sont peu nombreuses, d'autres ressources sur le sujet existent. Comme l'explique Borghi :

«Il est [...] difficile de s'appuyer sur un corpus théorique légitimé. La littérature est riche, mais très variée ; il s'agit essentiellement de blogs, de sites web et de textes produits par les performeurEs et les activistes queer. La production d'un savoir post-porn repose sur une tentative d'effacement de la frontière entre théorie et pratique, grâce au « do it yourself », ce qui, dans ce cas, permet de se libérer du poids des citations et des références.»³⁶

Cette absence de corpus théorique légitimé au sujet de la post-pornographie peut s'expliquer par un mouvement de rejet mutuel.

D'une part, comme mentionné précédemment, la post-pornographie questionne les dynamiques de pouvoir inhérentes à la pornographie. Cette démarche de questionnement concerne aussi la production théorique qui entoure le post-porn. Les performeur·euse·x·s et / ou activistes qui produisent un savoir relatif à la post-pornographie ne cherchent pas forcément à voir leur production légitimée par le monde académique, cette validation résultant elle aussi d'un rapport de domination. Les lieux de production du savoir qualifié de «scientifique» participent au maintien de la «culture légitime», qui peut être vue comme un rapport de pouvoir des classes

³⁴ Quand je parle d'«acteur·rice·x·s» post-porn, ce terme est à comprendre selon cette définition : «Celui qui joue un rôle important, qui prend une part active à une affaire»
«Acteur», Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales, portail lexical, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/acteur/substantif> (dernière consultation juin 2021)

³⁵ Ce dernier n'est pourtant pas totalement hermétique à la réflexion post-porn puisque certain·e·x·s de ces acteur·rice·x·s ont des postes d'enseignement au sein d'université, comme María Llopis ou les quelques théoricien·ne·x·s évoqué·e·x·s précédemment.

³⁶ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013 p. 30.

sociales aisées sur les classes sociales populaires³⁷. Loin de se soumettre à cette validation institutionnelle³⁸, les performeur·se·x·s du post-porn s'imposent comme expert·e·x·s et selon Borghi « [...] rendent possible une polyphonie contre-théorique »³⁹.

De ce constat découle l'autre partie du mouvement : le monde académique, étant l'un des acteurs principaux dans la production de cette hiérarchisation culturelle⁴⁰, va beaucoup plus difficilement intégrer les recherches sur la (post-)pornographie, celle-ci faisant partie de la culture populaire⁴¹. Pour preuve, le manque de références auxquelles j'ai pu faire face au début de ma recherche. Il ne s'agissait pas d'un vide bibliographique global, mais d'un manque de références validées⁴² (et par conséquent relayées)⁴³ par le milieu académique, ce qui est sensiblement différent. Comme l'expliquent Bourg et Sadler :

«Les bibliothèques ont toujours reflétés les inégalités, les préjugés, l'ethnocentrisme ainsi que les déséquilibres de pouvoir [...] à travers les politiques documentaires et les pratiques de recrutement qui reproduisent les biais de ceux qui sont au pouvoir dans une institution donnée»⁴⁴

Notre état de la recherche illustre bien ce point de friction : si je l'effectue en ne prenant en compte que les publications dites «scientifiques», il existe peu de sources concernant la post-pornographie, encore moins concernant la performance post-porn. Si je considère toutes les ressources théoriques sur le post-porn, mon état de la recherche se densifie nettement.

Concernant les publications portant sur le post-porn dans mon corpus, elles sont issues de différents domaines académiques mais rarement de celui de l'histoire de l'art. Borghi, Bourcier et Preciado, auteur·rice·x·s des principaux articles sur le sujet sont respectivement chercheuse

³⁷ Bourdieu Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 2015.

³⁸ Latimer Tirza True «Improper objects : performing queer/feminist art/ history», dans Jones Amelia (dir.), *Otherwise : Imagining Queer Feminist Art Histories*, Manchester University Press, 2016, p.96.

³⁹ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 31.

⁴⁰ Lahire Bernard, « La légitimité culturelle en question », dans Philippe Coulangeon (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2003, p.45.

⁴¹ Williams souligne ce manque de production académiques, Cf. *infra*, p.72 même si Détrez nuance la thèse de Bourdieu dans sa *Sociologie de la Culture* et notamment l'opposition entre «culture des dominant·e·x·s» et «culture des dominé·e·x·s» qui serait aujourd'hui à revoir, notamment avec l'introduction des *Cultural Studies*. Voir Détrez Christine, *Sociologie de la culture*, Paris : Armand Coli, 2014.

⁴² Le manque de validation est tel que la place des chercheur·euse·x·s qui mènent des recherches sur le post-porn est parfois remise en cause, comme c'est le cas pour Rachele Borghi à Paris IV.

Voir : Commission de Géographie Féministe du CNFG, « Soutien à notre collègue Rachele Borghi. Communiqué de la Commission de Géographie Féministe du CNFG, 22 mars 2021 », *Academia Hypothèses* [en ligne], URL : <<https://academia.hypotheses.org/31809>>, (dernière consultation juin 2021).

⁴³ Nous n'aurions pas pu accéder à des blogs, des extraits vimeo ou toutes autres ressources alternatives nous donnant accès à la post-pornographie au moyen des moteurs de recherche habituels mis en avant par l'université, ni au moyen de moteurs de recherche mainstream.

⁴⁴ Bourg Chris, Sadler Bess, cité·e·x·s et traduit·e·x·s par Salanouve Florence, «Les bibliothèques au prisme du genre : l'apport critique de la méthodologie du genre appliquée à la classification des savoirs», dans Anne-Charlotte Husson [et al.], *Épistémologies du genre: croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon : ENS, 2018, p.70.

en géographie sociale et culturelle, sociologue et philosophe. Cela ne veut pas dire qu’iels ne traitent pas de la question de la performance dans la réflexion post-porn, mais iels ne le font pas du point de vue spécifique de l’histoire de l’art. Julie Lavigne, actuellement professeur au département de sexologie de l’UQAM, aborde plus directement le lien de la post-pornographie avec l’art au moyen d’exemples spécifiques dans son article « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d’Annie Sprinkle et d’Émilie Jovet »⁴⁵. *Post/porn/politics: symposium/reader: queer-feminist perspective on the politics of porn performance and sex-work as culture production*⁴⁶, publication résultant du symposium éponyme organisé par Tim Stüttgen, est le seul ouvrage de taille regroupant différentes réflexions sur la performance post-porn comme production culturelle.

Le manque de recherches sur la performance post-pornographique en histoire de l’art peut s’expliquer par plusieurs facteurs précédemment mentionnés telles la récence et l’illégitimité de ce sujet, mais aussi par le fait que les *porn studies* ont un lien bien plus direct avec l’histoire du cinéma qu’avec l’histoire de l’art, notamment suite aux recherches de Linda Williams⁴⁷.

Cependant, une réflexion sur la constitution même de l’histoire de l’art occidental apporte un autre élément de réponse. Souvent présentée comme neutre et universelle, l’histoire de l’art occidental a pourtant été écrite par et pour le regard cis-masculin blanc hétéro valide⁴⁸. Étant les seuls à avoir la position sociale ainsi que les moyens financiers et légaux d’accéder aux formations et lieux légitimés du domaine de l’art, ce sont eux qui ont produit les œuvres et le discours étudiés actuellement comme l’histoire de l’art «canonique»⁴⁹. Leur omniprésence dans la constitution de cette histoire de l’art a eu pour conséquence une invisibilisation des personnes sexisées⁵⁰.

Cette constatation explique en partie pourquoi il est encore difficile d’analyser la performance post-pornographique d’un point de vue académique en histoire de l’art : il existe un certain décalage entre le discours hégémonique véhiculé et les représentations étudiées. C’est pourquoi

⁴⁵ Lavigne Julie, « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d’Annie Sprinkle et d’Émilie Jovet », *Recherches féministes*, vol. 27, pp.63-79.

⁴⁶ Stüttgen Tim (dir.), *Post/porn/politics : symposium/reader : queer-feminist perspective on the politics of porn performance and sex-work as culture production*, Berlin : B-Books, 2009.

⁴⁷ Initialement chercheuse en histoire du cinéma, elle s’est beaucoup intéressée aux films pornographiques. Certains considèrent que son ouvrage *Hard core: power, pleasure, and the « frenzy of the visible »* publié en 1989 a en quelque sorte débuté les réflexions propres aux *Porn Studies*.

⁴⁸ Alfonsi Isabelle [et al.], *op. cit.*, p.17.

⁴⁹ À ce propos, voir les recherches de Linda Nochlin et Griselda Pollock dans ma bibliographie.

⁵⁰ Selon la réflexion proposée par Drouar Juliet, *art. cit.*, 30 juin 2020.

adopter une approche queer, féministe et intersectionnelle de l'art m'est indispensable pour avoir les outils nécessaires et une démarche cohérente afin d'appréhender mon sujet d'étude. Les travaux d'Amelia Jones⁵¹ sur les perspectives queer et féministe en histoire de l'art, *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer* d'Isabelle Alfonsi ainsi que *Décolonisons les arts !*⁵² dirigé par Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès sont quelques références qui m'ont permis de développer cette approche. Associée à une réflexion constante sur ma place en tant que chercheuse (en lien avec la notion de «savoirs situés» d'Haraway comme abordée auparavant), cette approche me permettra de discuter adéquatement de la notion de performance post-pornographique tout en inscrivant cette réflexion dans le domaine de l'histoire de l'art.

Je précise aussi qu'en inscrivant ma recherche dans le champ de l'histoire de l'art, je pars du postulat que les productions (post-)pornographiques peuvent être considérées comme artistiques. Il me semble tout de même juste de souligner que la question a suscité de nombreux débats et continue de faire couler de l'encre⁵³. De plus, ma recherche n'est pas menée dans une volonté d'assimilation ou de légitimation quelconque, mais dans le but de poursuivre une réflexion sur les productions artistiques queer et féministes. Pour reprendre Dumont et Sofio :

«Dès son apparition, l'histoire de l'art féministe ne devait pas se limiter à l'ajout de noms au 'canon', mais se proposait de questionner les schèmes structurant la discipline et le dispositif historico-esthétique qui marginalise certaines productions et en privilégie d'autres»⁵⁴

Avant de présenter ma recherche, je souhaite encore évoquer un point concernant ma bibliographie qui contient plusieurs articles et ouvrages d'auteur·rice·x·s transgenres publiés avant leur changement de prénom. À ma connaissance, la question du référencement de ces textes n'a pas été abordée dans le milieu académique, ce qui me pousse à faire une proposition. J'ai donc choisi de garder le nom avec lequel l'article ou l'ouvrage était initialement référencé, tout en ajoutant entre crochets le nom actuel de l'auteur·rice·x. Effacer entièrement leur deadname⁵⁵ ne me semble pas être de mon ressort et choisir de garder seulement celui-ci ne me semblait pas non plus cohérent. Cependant, je tiens à souligner que je ne suis pas entièrement

⁵¹ Notamment Jones Amelia (dir.), *Op. cit.*, 2016 et Jones Amelia, *The feminism and visual culture reader*, London : Routledge, 2010.

⁵² Cukierman, Leïla, Dambury, Gerty et Vergès, Françoise (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018.

⁵³ Voir Maes Hans et Levinson Jerrold (dir.), *Art and Pornography : Philosophical Essays*, Oxford : University Press, 2012.

⁵⁴ Dumont, Fabienne et Sofio, Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n° 2, 2007, p.27.

⁵⁵ «Deadname est le terme utilisé pour désigner le prénom donné à une personne trans par ses parents, à sa naissance, après que celle-ci en a changé dans le cadre de sa transition.»
Lexie, *op. cit.*, 2021, p.275.

convaincue par cette façon de faire et que d'après moi, en discuter avec les personnes concernées aurait été la meilleure manière de faire.

Présentation et enjeux de la recherche

Mon état de la recherche a mis en évidence le fait qu'il existe très peu de publications traitant spécifiquement de la post-pornographie en histoire de l'art, malgré le fait que de nombreuses productions artistiques (performances, fanzines, shows, films, ...) résultent de cette réflexion. Aborder la post-pornographie du point de vue de l'histoire de l'art permet de réaliser des analyses sur le sujet prenant en compte les spécificités artistiques de ces productions et contribue à écrire une histoire de l'art occidental qui s'éloigne progressivement de la vision blanche cismasculine hétérosexuelle qui l'a précédemment construite. C'est dans ces buts-là, ainsi que par intérêt personnel, que j'ai choisi d'étudier la post-pornographie dans le cadre de ma recherche de fin de Master en histoire de l'art.

Ma recherche se concentre sur un type de production post-porn en particulier : la performance. Je choisis de privilégier une approche de la post-pornographie par une seule catégorie d'œuvres afin de pouvoir discuter des liens spécifiques entre ce medium et la réflexion post-porn et de réaliser des analyses comparatives. J'ai centré ma recherche sur ce medium là car selon Bourcier, la post-pornographie «a un recours privilégié à la forme de la performance»⁵⁶.

J'ai initialement choisi d'étudier les performances produites en Europe en espérant pouvoir assister à certaines représentations et rencontrer des artistes·x·s, mais le COVID-19 ne m'a pas permis de mener ce projet à bien. Suite à mes recherches, j'ai recentré mon terrain d'analyse sur la France et à l'Espagne, car la majorité des productions post-porn européennes viennent de ces deux pays. J'insiste cependant sur le fait que les réflexions post-porn actuelles ne se limitent pas à l'Europe et sont notamment fortement présentes en Amérique latine⁵⁷.

La première partie de ma recherche développe la notion de «post-pornographie» puis aborde spécifiquement la performance comme production post-porn. Pour comprendre quels sont les enjeux de la post-pornographie, il est nécessaire d'expliquer par rapport à quel type de discours

⁵⁶ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.380.

⁵⁷ Cf. *infra*, p.43.

et de productions pornographique elle émet une critique. Je débiterai donc ma recherche avec une réflexion sur «la» pornographie.

La post-pornographie naît aussi en réaction aux discours dominants sur la sexualité en Occident⁵⁸, ce pourquoi une description des contextes d'émergence du post-porn – dans les années 80 aux États-Unis et dans les années 2000 en Europe – est intéressante. De plus, ces recontextualisations me permettront de mettre en évidence quel·le·x·s acteur·rice·x·s ont participé à la formation d'une réflexion post-porn.

Ensuite, je discuterai de différentes définitions données par les chercheur·euse·x·s et les collectifs afin d'identifier les principales caractéristiques de la post-pornographie. Après, je réfléchirai à la performance en tant que production artistique et militante puis mettrai en évidence pourquoi il existe des liens privilégiés entre ce médium et la réflexion post-pornographique. Je mentionnerai aussi la place des archives dans ma recherche car ce sont à travers elles que je peux mener mes analyses.

La seconde partie de ma recherche est composée d'analyses de performances afin de comprendre comment ces productions interagissent avec la notion de post-porn. Avant de débiter mes études de cas, je ferai une synthèse des luttes féministes et LGBTQIA+ de la fin du XXème siècle et du début du XXIème siècle en Espagne et en France ainsi qu'un bref rappel des législations concernant la pornographie dans ces deux pays afin de comprendre dans quel(s) contexte(s) ont émergés les performances étudiées. Après avoir expliqué comment j'ai sélectionné mes exemples, j'analyserai des productions du *Queer X Show*, troupe éphémère fondée par la réalisatrice française Émilie Jovet, ainsi que celles de deux collectifs espagnols : Post-op et Quimera Rosa. Contrairement aux performances des collectifs espagnols, le film *Too Much Pussy ! Feminists Sluts in the Queer X Show* issu de la tournée du *Queer X Show* n'est pas unanimement reconnu comme production post-porn, bien que ce soit l'exemple le plus cité pour la scène française. Partant de ce constat, mes analyses questionneront respectivement si les performances du *Queer X Show* peuvent être considérées comme post-pornographiques et comment les productions espagnoles s'inscrivent dans la réflexion post-porn. Je conclurai ma recherche avec une comparaison de mes résultats d'analyse ce qui me permettra de faire un bref commentaire sur la scène post-porn franco-espagnole.

⁵⁸ Voir «La post-pornographie, après la pornographie ?»

La performance comme pratique post-pornographique

De Sprinkle à Bourcier, Preciado, Borghi et tou·x·te·s les autres : 30 dans de réflexion «post-porn»

Mais que désigne «la pornographie» ?

Comme cité précédemment dans l'introduction, la post-pornographie est une critique du discours véhiculé par la pornographie produite du point de vue dominant. Avant d'en parler plus spécifiquement, il est donc primordial de discuter de la notion de pornographie en elle-même. Je questionnerai d'abord à quoi se rapporte le terme de «pornographie» puis je discuterai de la définition proposée par Bourcier dans le *Dictionnaire de la pornographie* pour qualifier le type de productions par rapport auxquelles le post-porn émet une critique. Cette réflexion me permettra d'explicitier ce que j'entends par «produite du point de vue dominant».

Pour comprendre ce qui est désigné par le terme de «pornographie», je me suis d'abord intéressée aux définitions proposées par les dictionnaires usuels afin de voir comment la pornographie était communément décrite.

Étymologiquement, «pornographie» vient du grec ancien, formée des deux morphèmes *pornê* et *graphein*, respectivement «la prostituée» et «écrire, représenter»⁵⁹. Quand le mot «pornographie» est introduit dans le *Dictionnaire universel de la langue française* en 1800 par Pierre-Claude-Victoire Boiste, il a pour définition «traité de la prostitution»⁶⁰. Si dans un premier temps, le terme «pornographie» faisait référence spécifiquement à la prostitution, sa définition s'est ensuite étendue puisqu'une quarantaine d'années plus tard, dans le dictionnaire de Charles Nodier et Napoléon Landais (1834) et celui des frères Bescherelle (1845) apparaît une seconde entrée : «peintures de choses obscènes»⁶¹. Cette nouvelle définition pose les deux éléments principaux présents dans les définitions des dictionnaires actuels, pour qualifier la pornographie : l'aspect de la représentation (même s'il s'agit ici spécifiquement de peinture) et son obscénité. Aujourd'hui, le Petit Robert définit la pornographie comme ceci : «Représentation de choses obscènes destinées à être communiquées au public»⁶², alors que le Larousse propose cette définition : «Présence de détails obscènes dans certaines œuvres

⁵⁹ Ogien Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris : Presses universitaires de France, 2008, p.23.

⁶⁰ Di Folco Philippe, «Avant-propos», dans Philippe Di Folco (dir.), *op. cit.*, p.13.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Définition de «pornographie», *Le Petit Robert*, [en ligne], URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/pornographie> (dernière consultation en avril 2021)

littéraires ou artistiques ; publication, spectacle, photo, etc., obscènes»⁶³. Si le Petit Robert souligne la dimension publique de la représentation, le Larousse insiste sur son aspect littéraire ou artistique.

Pour être qualifiée de «pornographique», une représentation doit, si l'on reprend les deux définitions précédentes, être littéraire ou artistique, publique et considérée comme obscène. Mais depuis quand des représentations correspondant à ces critères existent-elles ? Peuvent-elles réellement être considérées comme «pornographiques» ?

Chaque époque compte de multiples exemples de représentations sexuelles explicites. Elles existent depuis très longtemps, si ce n'est depuis toujours, puisqu'au paléolithique déjà, des scènes d'ébats sexuels divers étaient peintes sur les murs de cavernes⁶⁴. Durant l'Antiquité, de nombreuses formes de sexualité sont représentées à travers la mythologie, autant grecque que romaine, notamment lors des innombrables conquêtes de Zeus (Jupiter pour les romains) ou des Bacchanales. Certains vases et coupes hellènes (VIe, Ve et IVe siècles av. J-C.) sont ornés de «scènes de copulation, de fellation, de sodomie et autres bestialités»⁶⁵ alors que les murs du lupanar de Pompéi (79 ap. J-C.) sont recouverts de fresques érotiques, montrant quels services étaient proposés. En Grèce, dès -410 av. J-C⁶⁶, la «pornographia», faisant indubitablement écho au futur terme de «pornographie», désigne «la peinture de prostituée». Le Moyen-Âge voit fleurir des fabliaux grivois destinés à divertir le peuple, par exemple *Du Chevalier qui fit les cons parler* ou *De celle qui se fist foutre sur la fosse de son mari*⁶⁷. Bien loin du folklore, l'Église produit elle aussi des représentations sexuellement explicites, mais dans un but moralisateur. Elle encourage ses fidèles à n'avoir des relations sexuelles seulement dans le but de procréer et proscrit toutes pratiques visant uniquement à se procurer du plaisir, comme le rappellent par exemple les représentations des péchés capitaux comme le vice et la luxure⁶⁸. Selon les définitions choisies, ces représentations pourraient être considérées comme de la pornographie⁶⁹. Néanmoins, une simple adéquation aux définitions actuelles des dictionnaires n'est pas un critère suffisant pour qu'une œuvre soit qualifiée de

⁶³ Définition de «pornographie», Larousse, [en ligne], URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pornographie/62651>(dernière consultation en avril 2021)

⁶⁴ Courbet David, *Féminismes et pornographie*, Paris : La Musardine, 2017, p.35.

⁶⁵ *Ibidem*, p.36.

⁶⁶ Di Folco Philippe, *art. cit.*, p.13.

⁶⁷ Courbet David, *op. cit.*, p.37.

⁶⁸ Lett Didier, «L'Occident médiéval», dans Sylvie Steinberg (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris : PUF, 2018, p.96.

⁶⁹ Par exemple, les fabliaux seraient compris comme «pornographiques», selon la définition du *Petit Robert* donnée précédemment au vu du contexte religieux de l'époque. De même, les fresques érotiques et les vases hellènes pourraient correspondre à la définition du *Larousse* : «présence de détails obscènes dans certaines œuvres littéraires ou artistiques».

«pornographique». La pornographie comme nous la concevons de nos jours inclut un rapport au sexe et à la sexualité particulier, qui ne pouvait exister ni à l'Antiquité ni au Moyen-Âge puisque comme l'explique Boehringer :

«La «sexualité» est une production spécifiquement moderne, qui se construit progressivement à la fois comme instrument de subjectivation, participant à la constitution du sujet, et également comme un enjeu de pouvoir par le biais psychologique de l'intégration par les individus des normes sociales.»⁷⁰.

Parler de «pornographie» pour les œuvres précédemment citées semble donc abusif, notamment car ce terme est pertinent dans un certain univers référentiel que ces époques ne partagent pas. Ce constat amène une nouvelle réflexion : à partir de quand est-il possible de parler de pornographie sans que cela soit anachronique ? Faut-il attendre la première moitié du 19^{ème} siècle, date à laquelle le terme est ajouté au dictionnaire, pour pouvoir l'utiliser de façon cohérente ? Dubois réfute cette possibilité :

«La représentation sexuelle a une histoire longue et complexe, qui se réduit malaisément aux principales lignes de force du débat contemporain. À n'envisager la pornographie qu'à l'aune de l'industrie cinématographique et dans le temps court des quarante dernières années, on prend le risque de simplifier à l'extrême un rapport à la représentation sexuelle qui est loin d'être celui d'une pure illusion mimétique»⁷¹.

Plusieurs chercheur·euse·x·s ont tenté de proposer une datation pour l'«invention» de la pornographie, à comprendre ici non pas comme une véritable date de création mais plutôt comme une date à partir de laquelle il est possible de faire référence à cette notion. Hunt, dans *The Invention of Pornography*, situe l'émergence de la pornographie à la fin du 15^{ème} siècle, suite à l'invention de l'imprimerie. Celle-ci joue un rôle primordial dans la diffusion d'images auparavant accessibles qu'à une élite :

«The private circulation of manuscripts now competed with the less regulated public marketplace of printed goods; engravings by Marcantonio Raimondi and Agostino Carracci turned what had been unique artistic productions into popular and accessible commodities. While Titian's erotic paintings, which hung in the Escorial of Philip II, were hidden behind curtains and shown only to visitors of the monarch's choosing, popular prints and books were available in bookstores in most urban centers.»⁷²

Ces images n'étant plus le privilège d'un cercle restreint, des moyens de censure sont mis en place, comme l'*Index librorum prohibitorum*, établi par Paul IV lors du Concile de Trente afin de garder un certain contrôle sur la situation que les humanistes considéraient comme menaçante pour l'équilibre sociale⁷³. L'émergence de la pornographie serait donc ici liée à la diffusion de

⁷⁰ Boehringer Sandra, «Sociétés anciennes : la Grèce et Rome», dans Steinberg Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.90.

⁷¹ Dubois François-Ronan, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles : Les impressions nouvelles, 2014, p.53.

⁷² Hunt Lynn, *The invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York : Zone Books, 1993, p.54.

⁷³ *Ibidem*, p.55.

masse (pour l'époque) de représentations sexuellement explicites et à la réaction de «distinction sociale» qu'elle engendre : ces images étant désormais accessibles à un plus grand nombre, elles en viennent à être considérées comme «dangereuses» et «vulgaires»⁷⁴. Dans *The Secret Museum*, Walter Kendrick adopte une réflexion similaire à celle de Hunt mais parle d'un mouvement de censure ayant au lieu à la fin du 18ème siècle. Il explique que suite à la découverte des ruines de Pompéi en 1755, les fresques et images sexuellement explicites exhumées furent placées dans un cabinet secret au Musée Royal Degli Studi de Naples dont l'accès était réservé aux hommes adultes et aristocrates. Pour Kendrick la création de ces «musées secrets» ainsi que la prolifération d'écrits sur la pornographie marque le début de nos comportements modernes envers la pornographie⁷⁵.

Une autre hypothèse notamment défendue par Ogien, situe l'«invention moderne» de la pornographie au début du 19ème siècle. Cette proposition de datation ne nie pas le caractère pornographique de certaines productions antérieures, mais souligne le fait qu'elles étaient censurées pour leur caractère blasphématoire et/ou subversif, donc respectivement pour des raisons religieuses et/ou politiques⁷⁶. L'apparition de la pornographie moderne réside dans le fait que désormais, la censure ne s'applique plus pour les motifs précédemment mentionnés, mais pour des raisons morales. La pornographie est désormais condamnée pour son «obscénité» (terme omniprésent dans les définitions des dictionnaires précitées), mais ce critère suscite différents débats de par son côté subjectif⁷⁷, voir paternaliste⁷⁸ : qu'est-ce qui est jugé obscène ? Par qui, dans quel contexte ? C'est dans cette nouvelle approche de la censure pornographique que réside la difficulté encore actuelle de proposer une définition pertinente de la pornographie. Cela est notamment dû au fait que l'obscénité, loin d'être une notion fixe, dépend de nombreux facteurs (historiques, géographiques, sociaux, ...) ⁷⁹ : une représentation sera jugée pornographique (ou non) en fonction de son contexte de réception. Comme l'explique Ogien :

⁷⁴ Ogien Ruwen, *op. cit.*, pp.43-44.

⁷⁵ Hunt Lynn, *op. cit.*, p.12.

⁷⁶ Ogien Ruwen, *op. cit.*, p.41.

⁷⁷ Voici ce que dit Rubin concernant le fait que le terme «pornographie» puisse être mobilisé pour sa potentielle connotation péjorative : «Depuis la Seconde Guerre mondiale en particulier, le terme s'est mis à connoter des «produits de mauvaise qualité» : des produits destinés à une consommation de masse, des produits commerciaux, par opposition à des «productions érotiques» (*erotica*), plus chères, plus travaillées, plus sophistiquées». (Rubin Gayle, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, Paris : EPEL, 2010, p.289). On comprend alors que le terme «pornographie» peut être mobilisé de façon tout à fait arbitraire, par exemple pour des raisons classistes. Losfeld résume bien cette situation : «La pornographie, c'est l'érotisme des autres.» Il prête à Robbe-Grillet une adaptation de sa citation qui fonctionne aussi : «La pornographie, c'est l'érotisme des pauvres». (Losfeld Éric, *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer*, Paris : Belfond, 1979, p.175)

⁷⁸ Ogien Ruwen, *op. cit.*, p.39.

⁷⁹ Mayné Gilles, «Obscénité», dans Di Folco Philippe Di Folco (dir.), *op. cit.*, p.322.

«La perception des différences entre «document à caractère sexuel», «érotisme» et «pornographie» subit manifestement des modifications collectives, historiques et sociales. Ce qui était jugé «pornographique» par la plupart des consommateurs à un moment donné et dans un endroit donné peut devenir «érotique» par la suite. [...] Ce qui était «érotique» peut devenir simple document à caractère sexuel. [...] Mais la perception de ces différences change aussi tout au long de l'histoire individuelle, en raison, entre autres, de la sensibilité personnelle et des phénomènes d'habituation émotionnelle.»⁸⁰

Dès lors, il est clair que la post-pornographie n'est pas un discours critique de «la» pornographie car elle n'est pas «une entité homogène et ahistorique»⁸¹, pour reprendre les mots de Vörös, mais d'un certain type de production pornographique.

Dans le *Dictionnaire de la pornographie*, Bourcier propose deux qualificatifs pour cette production, en définissant la post-pornographie comme «une critique de la raison pornographique moderne occidentale (XIIe-XXe s.)»⁸². Si je rejoins Bourcier sur le caractère «occidental» de cette pornographie, sa qualification de «moderne» me semble plus discutable. La période à laquelle renvoie l'expression de «pornographie moderne» ne fait pas consensus parmi les chercheurs, comme nous venons de le voir. Bourcier semble considérer, sans autre explication⁸³, qu'elle commence dès le 12^{ème} siècle⁸⁴ alors qu'Ogien situe l'invention moderne de la pornographie au début du 19^{ème} siècle⁸⁵. Quant à Hunt et Kendrick, ils affirment déceler certaines des lignes directrices de la pornographie moderne respectivement au 16^{ème} siècle⁸⁶ et à la fin du 18^{ème} siècle. La valeur qualificative du terme «moderne» résiste-t-elle à ce flou chronologique ? De plus, est-il pertinent de considérer que la production post-pornographique, ayant émergé à la fin des années 80⁸⁷, est un «discours en retour» d'une période de plus de 800 ans qui débute au 12^{ème} siècle⁸⁸ ?

Si l'on conçoit que la production post-pornographique n'est pas une réaction directe à l'intégralité de cette période, mais plutôt au concept de pornographie qui s'est développé au cours de celle-ci, peu importe sa datation initiale, je comprends l'utilisation du qualificatif

⁸⁰ Ogien Ruwen, *op. cit.*, p.48-49.

⁸¹ Vörös Florian, *op. cit.*, p.15.

⁸² Bourcier Sam, *art. cit.*, 2005, p.378.

⁸³ Je pense que Bourcier reprend la datation proposée par Foucault dans son *Histoire de la sexualité*. Comme Giami l'explique : «Foucault situe ses analyses du dispositif de la sexualité dans la perspective de la construction progressive de la subjectivité au travers des dispositifs de parole mis en place depuis le XII^{ème} siècle dans l'Occident chrétien [...]» Giami Alain, «Préface», dans John H. Gagnon., *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, Marie-Hélène [Sam] Bourcier (trad.), Paris : Payot, 2008, p.26.

⁸⁴ Bourcier Sam, *art. cit.*, 2005, p.378.

⁸⁵ Ogien Ruwen, *op. cit.*, p.39.

⁸⁶ Hunt Lynn, *op. cit.*, p.10.

⁸⁷ Je reviendrai sur l'émergence de la post-pornographie à la fin des années 80 aux États-Unis au chapitre 1.1.b.

⁸⁸ Si l'on adopte le point de vue de Bourcier qui se base sur Foucault et son *Histoire de la sexualité*.

«moderne» par Bourcier. Il montre notamment une volonté de souligner que la réflexion post-pornographique n'est pas une réaction immédiate à une pornographie plus contemporaine s'étant développée dès les années 70 avec l'avènement d'une véritable industrie pornographique (salons, films, foires du X)⁸⁹, mais une démarche réflexive plus large, répondant à une pensée pornographique occidentale étant le résultat de plusieurs siècles de production, de censure et de transgression.

Dans cette optique, je maintiens le terme «moderne» pour situer chronologiquement le type de pornographie par rapport à laquelle la post-pornographie se positionne, tout en soulignant que la potentielle datation de son début reste une donnée variable selon les recherches. J'ose me permettre cette imprécision, en insistant sur le fait que les derniers siècles de la période délimitée par Bourcier, c'est-à-dire le 19 et le 20ème siècle, restent tout de même les plus importants dans la réflexion post-pornographique⁹⁰. En effet, en 1895 les frères Lumières déposent leur brevet et la représentation pornographique prend un nouveau tournant, déjà entamé par l'invention de la photographie. Les œuvres pornographiques ne sont plus seulement issues de l'imagination de l'auteur·rice·x, elles mettent dorénavant en scène des actions «réelles» qui se développent dans le temps⁹¹. Ces scènes sont qualifiées de «réelles» dans le sens où elles donnent à voir des actions qui ont été réalité. Comme l'explique Folscheid : «On ne peut pas simuler une pénétration filmée en gros plan : on pénètre. [...] Ce pourquoi des images porno ne sont pas seulement les images *de* scènes porno, elles sont déjà pornos en tant qu'images. [...] Le discours du porno est donc déjà plus que performatif, car au moment où il se produit, ce qu'il dit a toujours été fait»⁹². Les films sont souvent de «porno», abandonnant la terminaison «graphi(qu)e» qui fait directement référence à la peinture, le dessin, ou l'écriture, types de représentation qui n'ont pas automatiquement besoin d'un acte performé pour exister. Cependant, ces images filmées ne donnent pas à voir une «réalité» à proprement parler, car elles ont notamment été cadrées et réalisées d'un certain point de vue ainsi que potentiellement retouchées et dirigées. Selon Dubois, «il n'existe pas d'équivalence simple entre l'acte sexuel et le document qui le représente, le décrit ou l'analyse»⁹³.

⁸⁹ Baron Annie, «Industrie du porno», dans Philippe Di Folco (dir.), *op. cit.*, p.378

⁹⁰ D'ailleurs, dans un article antérieur Bourcier datait la pornographie moderne de manière beaucoup plus restreinte : «Ainsi la pornographie moderne peut-elle se définir comme un régime de production de la vérité du sexe qui s'invente aux 18e et 19e siècles [...]»

Bourcier Marie-Hélène [Sam], « Pipe d'auteur: la « nouvelle vague pornographique française » et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 3 (« After the Erotic »), The University of Minnesota, 2004, p. 13.

⁹¹ Folscheid Dominique, «Porno», dans Philippe Di Folco (dir.), *op. cit.*, p.372.

⁹² Folscheid Dominique, *Sexe mécanique: la crise contemporaine de la sexualité*, Paris : Table ronde, 2002, p.205.

⁹³ Dubois François-Ronan, *op. cit.*, p.53.

Je dirai donc que la post-pornographie porte sur l'ensemble de la production pornographique⁹⁴, mais répond plus directement aux images et surtout aux films porno, forme de pornographie qui est la plus à même d'être «une technologie de production de la «vérité du sexe», du corps et des genres»⁹⁵, ce pourquoi les collectifs et les chercheur·euse·x·s actif·ve·x·s dans ce domaine de création parlent bien plus souvent de «post-porn», voire de «post-porno» que de «post-pornographie»⁹⁶.

«Occidental» est le second terme qu'utilise Bourcier pour qualifier le type de pornographie par rapport à laquelle la réflexion post-pornographique se situe. Mais que désigne réellement la notion d'«Occident» ? Brunet, dans *Les mots de la géographie : dictionnaire critique* le définit comme ceci :

«Synonyme des pays capitalistes développés de religion chrétienne et de tradition libérale. [...] Tient au fait que l'Europe (elle-même dite occidentale) et les États-Unis étaient à l'Ouest de l'URSS dans la représentation classique du Monde axé sur le méridien de Greenwich»⁹⁷

Plus qu'une réelle indication de l'origine géographique de cette pornographie, la qualification d'«occidental» inscrit cette production dans un système de pensée qui induit une certaine conception normée de la «race»⁹⁸, du genre, de la sexualité et du corps (entre autres) prédominante en Occident.

La conception binaire du genre⁹⁹, encore présentée aujourd'hui comme «naturelle» et universelle, est en réalité une conception située, présente notamment en Occident depuis sa «justification biologique» développée à la fin du 17^{ème} siècle¹⁰⁰. À l'époque, cette différenciation biologique a notamment permis de justifier de manière scientifique la domination masculine, l'homme «étant doué d'une plus grande force d'esprit et de corps»¹⁰¹. Par extension, le couple hétérosexuel était le seul modèle «normal» et acceptable, la femme

⁹⁴ Dont la date de début, comme nous venons de le voir, ne fait pas l'unanimité mais qui s'étend sur plusieurs siècles et a contribué à façonner les productions pornographiques actuelles et le discours sur la sexualité qu'elles véhiculent.

⁹⁵ Bourcier Sam, *art. cit.* p.378.

⁹⁶ Je reviendrai sur ces différentes utilisations lexicales dans le dernier paragraphe du chapitre 1.1.d.

⁹⁷ Brunet, Roger, Ferras, Robert et Théry, Hervé (dir.), *Les mots de la géographie : dictionnaire critique*, Paris : RECLUS la Documentation française, 2009, p.356.

⁹⁸ À comprendre dans le sens sociologique du terme.

⁹⁹ «La binarité de genre est un modèle de construction des identités intégrant seulement, ou majoritairement, deux bornes de genre : homme et femme. [...] Cette binarité sous-tend aussi une répartition des rôles selon ces deux genres.» Lexie, *op. cit.*, p.274.

¹⁰⁰ Laqueur Thomas Walter, *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris : Gallimard, 2013, p.251.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.313.

ayant besoin de l'homme de par sa nature plus fragile¹⁰². Il n'est pas étonnant de voir ces soi-disant preuves scientifiques émerger à l'époque précisément où les femmes revendiquent le droit d'être autonomes et libres¹⁰³.

Le même type de pseudo-arguments scientifiques est avancé lorsque les populations colonisées veulent se libérer de l'emprise des puissances occidentales¹⁰⁴. Pour justifier une prétendue supériorité des occidentaux, les scientifiques présentent une classification de l'espèce humaine en s'inspirant de la théorie de l'évolution de Darwin¹⁰⁵. L'homme caucasien y est représenté comme l'espèce la plus évoluée, la femme blanche lui est inférieure, au même titre que les enfants car elle ne peut être considérée comme mature au vu de ses affects et de sa physiologie¹⁰⁶. Les personnes non-blanches sont situées tout au bas de la pyramide, considérées comme la forme la moins développée de l'homme, à la limite du «sauvage» puisqu'elles ne sont pas considérées comme «civilisées»¹⁰⁷. L'hégémonie des colonisateurs est ainsi assurée par «l'ordre naturel», comme l'explique Russett : «It thus devolved upon the mature races to assume perpetual guardianship over those who could not govern themselves»¹⁰⁸.

Aujourd'hui ces «recherches» ne sont plus considérées comme des arguments scientifiques valables mais la domination patriarcale et coloniale qu'elles ont aidée à asseoir continue d'exister sous de multiples formes, notamment dans ce que la société occidentale considère comme «normal»¹⁰⁹. Notre conception normée de la «race», du genre, de la sexualité, du corps et par extension de la «beauté» est un héritage de ce système de contrôle des corps qui a été instauré pour garantir une distinction nette entre dominé·e·x·s et dominant·e·x·s. Par exemple, la transidentité¹¹⁰ et l'intersexuation¹¹¹ ne pouvaient exister sans mettre à mal la conception

¹⁰² Citons par exemple Portalis, l'un des rédacteurs du Code Civil de 1804 en France : « L'obéissance de la femme est un hommage rendu au pouvoir qui la protège et elle est une suite nécessaire de la société conjugale qui ne saurait subsister si l'un des époux n'était subordonné à l'autre.»

Houbre Gabrielle «Le XIX^{ème} siècle» dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.269

¹⁰³ Par exemple avec la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, rédigée par Olympe de Gouges en 1791, en réaction à la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789.

¹⁰⁴ Voir Raz Michal, «Bicatégorisation ; sexe et race : de l'analogie à l'articulation» dans Juliette Rennes et Catherine Achin (dir.), *Encyclopédie critique du genre: corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris : La Découverte, 2016, p.92-93.

¹⁰⁵ Russett, Cynthia Eagle, *Sexual Science : The Victorian Construction of Womanhood*, London : Harvard University Press, 1989.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.55.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.52-53.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.53.

¹⁰⁹ En référence à la norme.

¹¹⁰ «Une personne est transgenre quand le genre qui lui a été attribué à la naissance d'après ses organes génitaux n'est pas celui qui est pleinement le sien et dont elle prend conscience à un moment donné et variable selon les individus. On parle de transidentité; il s'agit simplement d'une façon de vivre un rapport à son genre».

Lexie, *Op. cit.*, p.279.

¹¹¹ «Une personne intersexe est une personne qui naît avec des caractéristiques biologiques perçues comme contradictoires avec son genre assigné et son sexe. Le terme désigne un ensemble de caractéristiques très différentes : des informations génitales, chromosomiques, hormonales, ...»

binaire du genre, ce pourquoi elles ont été pathologisées par la société occidentale moderne alors que ces faits ne sont pas vus comme «hors-norme» dans d'autres cultures¹¹². L'épilation est un autre exemple de cet héritage patriarco-colonial : les poils étant vus comme un marqueur de différence raciale, il était préférable pour les femmes blanches de se les (faire) enlever¹¹³. Il est important de mettre en lumière le fait que notre conception de la norme a été façonnée par ces rapports de force et que par conséquent elle s'inscrit dans la continuité de la domination patriarcale et coloniale de l'Occident. Elle n'est de loin pas universelle, comme le souligne Oyèwùmí :

«The biologization inherent in the Western articulation of social difference is, however, by no means universal. [...] But then, due to imperialism, this debate has been universalized to other cultures, and its immediate effect is to inject Western problems where such issues originally did not exist.»¹¹⁴

Suite à notre discussion des termes de «moderne» et d'«occidentale» avancés par Bourcier, je suis à même de dire que ces deux qualificatifs permettent de délimiter de manière efficace la pornographie à laquelle répond la réflexion post-pornographique. Ces termes mettent en évidence le fait que cette pornographie est conçue selon une certaine idée de la «norme». Dans la suite de mon travail, je parlerai de «pornographie produite du point de vue dominant» pour faire référence au fait que la pornographie moderne et occidentale est produite selon et véhicule une conception de la sexualité qui est hétéronormative, qui fétichise et/ou invisibilise les corps définis comme non-normatifs (par exemple non-blancs, non-cisgenres, en situation de handicap, etc) et qui est majoritairement conçue du point de vue d'un homme cisgenre¹¹⁵.

Début de la réflexion Post-porn : Annie Sprinkle et le contexte des Sex Wars aux États-Unis

Avant de discuter des principales caractéristiques et des enjeux de la post-pornographie, je vais retracer son émergence aux États-Unis à la fin des années 80 puis en Europe au début des années 2000 pour que nous puissions comprendre dans quels contextes les réflexions post-porn ont émergé. Ces recontextualisations permettront de mettre en évidence certains des

Idem.

¹¹² Voir «Les transidentités autour du monde et à travers les siècles» dans Lexie, *op. cit.*, p.159-199.

¹¹³ Pour plus d'informations à ce sujet, voir : Herzig Rebecca M, *Plucked: A History of Hair Removal*, New York University Press, 2016.

¹¹⁴ Oyèwùmí Oyérónkè, *Invention Of Women Making An African Sense Of Western Gender Discourses*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997, p.9.

¹¹⁵ Bourcier Sam, *art. cit.*, 2005, p.379.

acteur·rice·x·s centraux·ale·x·s de la post-pornographie ainsi que le lien entre post-porn et militantisme, élément encore central dans la production post-porn actuelle.

Le *Post-Porn Modernist Show* d'Annie Sprinkle est considéré comme l'une des premières productions post-porn par de nombreux chercheur·euse·x·s et collectifs¹¹⁶. Avant de m'intéresser plus en détail au travail de Sprinkle, je vais synthétiser l'histoire des *Sex Wars*, terme qui désigne les débats sur la sexualité, et notamment la pornographie, au sein des milieux féministes¹¹⁷ américains dans les années 70 et 80. C'est dans ce contexte qu'est produit pour la première fois le show de Sprinkle à l'Harmony Theater de New York en 1989.

Sex Wars

Les années 60 sont signe de révolution sexuelle en Occident. Aux USA, la pilule contraceptive est commercialisée¹¹⁸ en 1960 et le stérilet fait son apparition, permettant ainsi de dissocier (en théorie) la sexualité et la reproduction¹¹⁹. La démocratisation de l'accès à la contraception ainsi que l'avancement du débat sur la légalisation de l'avortement¹²⁰ permettent une «libération sexuelle»¹²¹ : le sexe et les relations en dehors du cadre marital ainsi que la multiplication des partenaires sexuels sont maintenant choses possibles¹²². La sexualité est désormais aussi reliée à la notion de plaisir et les tabous s'estompent¹²³, ce qui donne naissance à un nouveau marché lié au plaisir sexuel¹²⁴. Les sextoys, les magazines, les spectacles et les films érotiques/pornographiques rencontrent un succès grandissant. Ces avancées médicales ainsi que ces nouveaux discours sur la sexualité bousculent les mœurs ; les modèles cishétéronormés de la famille et du mariage ne sont plus la seule option et le taux de divorce augmente. La loi Comstock de 1873 qui interdit l'envoi postal de tout matériel (littérature incluse) «obscène»,

¹¹⁶ Notamment Borghi, Lavigne, Preciado et Borghi. Le collectif Quimera Rosa en parle comme de leur «mama post-porn» ; Sadie Lune et Judy Minx, performeur·euse·x·s du *Queer X Show* la cite comme référence principale.

¹¹⁷ Ces débats existent toujours, cependant ces sujets ont été abordés pour la première fois de manière significative lors des *Sex Wars*.

¹¹⁸ Il me semble important de préciser que cette commercialisation de la pilule aux USA n'a pu être possible qu'après une série de tests qui eux ont été réalisés à Porto-Rico.

Source : Bard Christine, «XXe-début XXIe siècle», dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.373.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ Qui sera finalement légalisé en 1973 par la Cour suprême, suite à l'arrêt de Roe v. Wade.

¹²¹ Les guillemets font ici référence à la critique de Foucault sur l'expression «libération sexuelle». Selon lui, la sexualité ne s'est pas réellement libérée, les formes de contrôle se sont juste déplacées. Cette réflexion est en cohérence avec la suite de ma recherche qui met en évidence le fait que la post-pornographie critique d'autres formes de contrôle de la sexualité (par exemple l'hétéronormativité omniprésente dans toutes les sphères de notre société).

¹²² Bronstein Carolyn, *Battling pornography: the American feminist anti-pornography movement, 1976-1986*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2011, p.25

¹²³ Par exemple, des pratiques telles que la masturbation, le sexe oral et les positions alternatives à celles du missionnaire sont de plus en plus tolérées par l'opinion publique.

¹²⁴ Bard Christine, «XXe-début XXIe siècle», dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.392.

notamment érotique, contraceptif ou abortif, est modifiée en 1960¹²⁵. Si cette loi reste encore très restrictive, sa modification montre tout de même que la sexualité n'est plus obligatoirement assimilée à la notion d'obscénité, comme l'explique le juge William Brennan ayant défendu ce changement :

«Obscene material is material that deals with sex in a manner appealing to the prurient interest. The portrayal of sex in art, literature and scientific works is not itself sufficient reason to deny material the constitutional protection of freedom speech»¹²⁶

Ces changements ne conviennent pas à une partie plus conservatrice des États-Unis qui craint de voir l'ordre social perturbé. Des questions apparaissent sur les effets néfastes de ces discours émancipés et plus particulièrement sur l'impact de la pornographie. Ce débat amène le président Johnson à demander un rapport sur la situation¹²⁷. En octobre 1967, le congrès autorise la formation d'une commission sur l'obscénité et la pornographie, pour mener une enquête¹²⁸ sur la pornographie aux USA¹²⁹. Le rapport paraît en 1970 et conclut :

«empirical research designed to clarify the question has found no evidence to date that exposure to explicit sexual materials plays a significant role in the causation of delinquent or criminal behavior among youth or adults»¹³⁰

Il ne préconise aucune régulation fédérale concernant la pornographie et conseille l'annulation de réglementations locales et étatiques. À l'inverse, il encourage un effort général concernant l'éducation sexuelle, qui pourrait inclure la pornographie¹³¹. Les résultats de l'enquête sont communiqués à Nixon qui les réfute et demande au Département de la justice de les ignorer¹³².

Différents mouvements féministes prennent position par rapport à la question de la pornographie. Pour certains, la prolifération de représentations pornographiques est vécue

¹²⁵ Escoffier Jeffrey, «Pornography, Perversity and the Sexual Revolution», dans Gert Hekma et Alain Giami (dir.), *Sexual revolutions*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014, p.209.

¹²⁶ Brennan William cité par Escoffier Jeffrey, «Pornography, Perversity and the Sexual Revolution», dans Gert Hekma et Alain Giami (dir.), *Sexual revolutions*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014, pp.209-210.

¹²⁷ Connu sous le nom de «Rapport Johnson».

¹²⁸ Cette enquête a pour but de définir la notion de «pornographie» et d'«obscénité», de quantifier et définir le marché relatif à la pornographie, d'étudier les effets de celui-ci sur le public et de recommander des actions administratives et législatives pour réguler ce marché, sans interférer avec les droits constitutionnels

¹²⁹ Kendrick, Walter M., *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkele : University of California Press, 1996, p.213.

¹³⁰ *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography* (New York, 1970), p. 32 cité dans Kendrick Walter M., *op. cit.*, p.215.

¹³¹ Bronstein Carolyn, *op. cit.*, p.25

¹³² Nixon conclut : «Moreover, if an attitude of permissiveness were to be adopted regarding pornography, this would contribute to an atmosphere condoning anarchy in every other field - and would increase the threat to our social order as well to our moral principles», cité dans Kendrick Walter M., *op. cit.*, p.219.

comme un véritable *sexual backlash*¹³³ : ils considèrent que les femmes y sont représentées soumises et objectifiées, de manière déshumanisante.

En 1972, la diffusion en masse de *Deep Throat* mettant en scène les gorges profondes de Linda Lovelace suscite une première vague d'indignation¹³⁴. La parution en 1975 de *Snuff*, film d'horreur dans lequel l'actrice principale se fait violer, assassiner et démembrer, conduit à la formation du groupe Women Against Violence Against Women (WAVAW). Regroupant initialement des femmes de Caroline du Sud souhaitant lutter contre la diffusion du film, il devient rapidement un mouvement national¹³⁵.

Un autre groupe, Women Against Violence in Pornography and Media (WAVPM), voit le jour en Caroline du Nord en 1977¹³⁶. Si le WAVAW et le WAVPM luttent tous deux contre les violences faites aux femmes et les représentations violentes que peuvent véhiculer les médias, ils n'ont pas le même angle d'approche concernant la pornographie. Le WAVAW ne se positionne pas contre la pornographie, ne voulant pas suggérer une condamnation monolithique de toutes représentations sexuelles (y compris celles non-violentes) de leur part, tandis que le WAVPM en fait une de ses préoccupations principales, comme l'indique son nom¹³⁷. Le WAVAW compte sur l'éducation publique et les actions des consommateur·rice·x·s pour faire évoluer les mentalités, le WAVPM, qui devient lui aussi un mouvement national, veut faire passer des lois prohibant la pornographie¹³⁸.

En Juillet 1979, la délégation new-yorkaise du WAVPM quitte l'organisation-mère et devient le WAP, Women Against Pornography. Leur intention est claire : la prohibition de la pornographie à l'échelle nationale est leur unique objectif. Ce choix est délibéré, comme l'écrit Dolores Alexander, l'une des trois fondatrices du mouvement :

«Pornography is of such interest to men and the male press that it will make it an important issue for us. I we were against say, violence – by that I mean wife beating, sexual harassment, etc – we would have a hard time being heard.»¹³⁹

¹³³ Carolyn Bronstein utilise cette expression dans *Battling pornography: the American feminist anti-pornography movement*, en faisant directement référence à la notion de Backlash développée par Susan Faludi dans son ouvrage *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, paru en 1991.

¹³⁴ En 1980, Linda Boreman (Linda Lovelace) publie *Ordeal*, dans lequel elle révèle que Chuck Traynor, son mari et producteur de *Deep Throat*, l'a forcée à participer au tournage, séquestrée, battue et violée. Le WAP organise une conférence avec elle et mobilise son histoire pour défendre l'argument selon lequel «La pornographie est la théorie, le viol est la pratique».

¹³⁵ Bronstein Carolyn, *op. cit.*, p.92.

¹³⁶ En réaction à la publicité de Max Factor & CO, qui promeut des soins pour la peau nommés *Self-Defense*. Leur slogan «Warning! A pretty face isn't safe in this city. Fight Back with Self-Defense» tourne en dérision les cours d'auto-défense mis en place par des groupes de femmes en réaction aux agressions qui sont de plus en plus courantes dans les villes

¹³⁷ Bronstein Carolyn, *op. cit.*, p.128.

¹³⁸ *Ibidem*, p.171.

¹³⁹ Alexander Dolores, Letter to a friend, August 3, 1979, WAP Records, Box 6, Folder 270, cité dans Bronstein Carolyn, *op. cit.*, p.204.

Dès ses débuts, le WAP bénéficie d'une bonne couverture médiatique. Ses fondatrices sont invitées le 18 juillet 1979 au *Phil Donahue Show*, une émission grande audience, pour présenter leurs arguments. Ses membres publient plusieurs articles et livres défendant le féminisme anti-pornographique ; entre autres *Pornography : Men possessing Women* (Dworkin, 1979), *Female Sexual Slavery* (Barry, 1979) et *Pornography and Silence : Culture's Revenge Against Nature* (Griffin, 1981). En septembre 1979, le WAP organise une conférence de deux jours qui rassemble 750 personnes. Le 20 octobre de la même année, plus de 5'000 personnes réunies par le WAP marchent sur Times Square en signe de protestation (ill. 1). Le WAP prend une réelle ampleur - en 1983, il compte 7'000 membres et en 1985 plus de 10'000¹⁴⁰ - preuve qu'il existe une réelle volonté d'une partie de la population d'interdire la pornographie.

En 1983, Dworkin, membre du WAP et féministe radicale anti-pornographie, et MacKinnon, avocate et juriste féministe radicale, rédige l'*Antipornography Civil Rights Ordinance* qui permettrait à n'importe quelle personne ayant subi des torts à cause de la pornographie d'engager des poursuites civiles envers toute personne vendant, produisant ou distribuant du matériel pornographique. Elles justifient leurs propos en définissant la pornographie comme un discours d'incitation à la haine et un acte de discrimination envers les femmes¹⁴¹. En décembre 1983, le Conseil de Minneapolis accepte l'ordonnance cependant le maire y met son veto. Indianapolis approuve une version modifiée ; Los Angeles et Cambridge tentent de faire passer des lois similaires, mais l'ordonnance sera finalement déclarée anticonstitutionnelle en 1986¹⁴².

Même si l'ordonnance Dworkin-MacKinnon est rejetée, le WAP a une influence indéniable : le mouvement a une ampleur nationale, il mobilise des milliers de personnes et jouit d'une couverture médiatique ainsi que de soutien politique. Son combat contre la pornographie va de paire avec la situation politique globale des États-Unis qui se redirigent vers un certain puritanisme. Avec l'élection de Reagan en 1980, d'importantes coupes budgétaires sont réalisées dans les programmes sociaux (notamment concernant les cours d'éducation sexuelle, les centres d'urgence pour les victimes de viol ou de violences conjugales). L'opinion publique est de nouveau plus hostile à l'avortement, la «libération sexuelle», les droits LGBTQIA+¹⁴³ et le sexe hors du cadre marital. Même la National Organization for Women (NOW) se prononce

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.322.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.323.

¹⁴² DeKeseredy, Walter S., *Violence Against Women in Pornography*, New York : Routledge, 2016, p.31.

¹⁴³ Appelés alors «droits gays et lesbiens»

contre la pornographie dès 1980, alors qu'auparavant elle tendait plutôt à défendre la liberté individuelle de chacune face aux discours moralisateurs de l'époque.

Le climat des années 80 n'est plus celui de la révolution sexuelle, mais plutôt celui d'un retour à la censure des discours sur la sexualité, censure qui touche inévitablement la pornographie. L'épidémie du SIDA¹⁴⁴ qui frappe les États-Unis au début des années 80 est aussi l'un des arguments majeurs utilisés par les conservateurs pour condamner tout comportement non-hétérosexuel ou non-exclusif ainsi que les pratiques sexuelles considérées comme «alternatives».

Pour autant, le discours anti-pornographique n'a jamais fait consensus, que ce soit au sein des partis politiques ou des mouvements féministes. Cela s'explique notamment par le fait que la majorité des arguments avancés initialement par les féministes abolitionnistes pour protéger les femmes des violences soi-disant causées par la pornographie peuvent aussi être mobilisés dans des discours visant à supprimer les droits acquis durant la deuxième vague féministe. Par exemple, considérer que la pornographie est inéluctablement une forme de violence envers les femmes crée une dichotomie «hommes bourreaux» *versus* «femmes victimes». Les femmes sont représentées comme vulnérables, ayant besoin de protection face aux pulsions et aux vices de la gent cismasculine. À l'époque, seul le foyer parental puis le lien marital étaient considérés comme garants de cette protection¹⁴⁵. Ce n'est pas un hasard si le WAP, ayant besoin de fonds et de soutien politique à ses débuts, reçoit l'aide de politiciens de droite et des groupes religieux conservateurs¹⁴⁶. Il est aussi important de souligner que ces groupes, majoritairement constitués de femmes blanches, ne prennent pas en compte les enjeux spécifiques liées aux personnes non-blanches¹⁴⁷.

Dès le début des mouvements anti-pornographiques, des groupes queer et féministes montrent leur désaccord avec ce type de discours, comme Samois, organisation lesbienne BDSM créée à San-Francisco en 1978. Fondé par Patrick Califia et Gayle Rubin¹⁴⁸, ce groupe défend l'idée

¹⁴⁴ En lien avec la notion d'activisme et d'art que je développerai ensuite, je me dois de mentionner brièvement le fait qu'ACT UP avait pertinemment bien compris qu'en ayant recours à diverses formes de performances, ils attireraient l'attention des médias et visibilisaient ainsi leur lutte.

Voir Solomon Alisa, «AIDS crusaders ACT UP as storm» dans Jan Cohen-Cruz (dir.), *Radical Street Performance : An International Anthology*, London : Routledge, 1998, pp.42-52.

¹⁴⁵ Bronstein Carolyn, *op. cit.*, p.280.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.322.

¹⁴⁷ Vörös Florian, *op. cit.*, p.17.

¹⁴⁸ Anthropologue et amie de Michel Foucault, elle développe de nombreuses réflexions concernant les sexualités et leur répression, comme par exemple Rubin Gayle, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, Paris : EPEL, 2010.

que la pornographie et le BDSM sont compatibles avec le féminisme et publie *Coming to Power : Writings and Graphics on Lesbian S/M* en 1981. Quand la plus grande organisation féministe du pays, la National Organisation for Women (NOW) se positionne officiellement pour la prohibition de la pornographie, une dizaine de féministes, parmi lesquelles Ellen Willis, Rosalyn Baxandall et Ann Snitow, dénoncent le fait que l'organisation prenne cette direction sans en avoir réellement débattu à l'interne¹⁴⁹. Les initiatives contre la prohibition de la pornographie se multiplient. En 1981, Willis publie *Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?*¹⁵⁰, essai pour un féminisme défendant les libertés sexuelles. Le terme de «pro-sexe» est ainsi mentionné pour la première fois et qualifiera dès lors les discours sur le travail du sexe qui sont à l'opposé de ceux des féministes abolitionnistes¹⁵¹. La même année paraît *The Sex Issue*, le 12ème numéro de la revue *Heresies : A Feminist Publication on Art and Politics* fondée par des artistes féministes (ill. 2). Ruby Rich décrit la conception du numéro comme ceci :

«The collective had tried its best to make the issue as «politically incorrect» as possible, from the hot porn-playing graphics to the choice of the word «sex» (the thing itself) instead of «sexuality» (the academic/scientific issue) as title»¹⁵².

Leur numéro parle de plaisir et de désir mais sans le discours moralisateur ou alarmiste qui l'accompagne habituellement, ce qui crée une vague de désapprobation dans les mouvements anti-pornographiques. Des féministes infiltrent aussi régulièrement les conférences et réunions du WAP afin de montrer leur désaccord avec le discours qu'elles affirment porter au nom de toutes les femmes¹⁵³.

En 1982 a lieu le cycle de conférences du Barnard College qui marque un tournant pour les féministes pro-sexe aux USA¹⁵⁴. Plus d'une centaine de femmes constituent le comité d'organisation de cet événement. Au vu du contexte politique restrictif et d'une recrudescence

¹⁴⁹ Bronstein Carolyn, *op. cit.*, p.294.

¹⁵⁰ Une version de ce texte retravaillé est disponible dans Willis Ellen, «Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?» dans *No More Nice Girls: Countercultural Essays*, University of Minnesota Press, 1992, pp.3-14.

¹⁵¹ Par exemple, pour les féministes pro-sexe, la pornographie et la prostitution ne sont pas automatiquement perçues comme des formes de violence patriarcale, tant qu'il s'agit d'un choix volontaire de la personne concernée. La prohibition n'est donc pas une solution qu'iels défendent, car elle ne fait que précariser les personnes exerçant ce métier et renforce les dures conditions des personnes contraintes à l'exercer. La prohibition n'aide pas les personnes victimes de traite à sortir de la prostitution et ne supprime pas non plus ce problème, elle l'invisibilise seulement.

¹⁵² Rich, B. Ruby, «Feminism and Sexuality in the 1980s (a Review Essay)», *Feminist Studies*, vol. 12, n° 3, 1986, p. 527.

¹⁵³ Par exemple, Betty Dodson, artiste et activiste, se rend avec une des partenaires de son groupe S/M habillée entièrement en latex à l'une des conférences du WAP en 1982, ce qui crée une vague d'indignation puisque, selon le WAP, le S/M, tout comme la pornographie, est une pure représentation de soumission et de violence envers les femmes. Voir : Dodson Betty, «Porn Wars» dans Taormino Tristan (dir.), *The Feminist Porn Book : The Politics of Producing Pleasure*, Feminist Press at the City University of New York, 2013, pp.23-32.

¹⁵⁴ Depuis 1974, le Barnard College organise un meeting annuel sur les liens entre les savoirs féministes et leur pratique, mais c'est l'organisatrice de l'édition de 82, Carole S. Vance, qui choisit précisément la sexualité comme thème de conférence et procède aux invitations.

du discours anti-pornographique, elles décident d'axer la discussion sur les expériences sexuelles positives et nomment leur événement *Towards A Politics of Sexuality*. Il s'agit d'un choix réfléchi et politique, comme l'explique Bronstein :

«The conference planners did not ignore danger, but saw the meeting's emphasis on pleasure as intellectual and political intervention needed to challenge the conservative feminist sexual discourse that held sway in the women's movement»¹⁵⁵

Towards A Politics of Sexuality permet donc aux féministes pro-sexes de tous horizons de se rencontrer, d'échanger leurs points de vue et de développer des théories lors d'un événement reconnu nationalement¹⁵⁶. Suite à cet événement, les recherches féministes sur la sexualité prennent de l'importance, notamment avec l'article de Rubin «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality» issu de son intervention au Barnard College.

Le Club 90, Sprinkle et le post-porn

C'est dans ce climat politique et idéologique que se forme le Club 90, constitué d'Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle, Veronica Hart et Gloria Leonard¹⁵⁷. Toutes travailleuses du sexe, elles se rencontrent régulièrement pour se soutenir mutuellement dans leur profession. Plus qu'un simple groupe de parole, le Club 90 mène aussi des actions artistiques et politiques¹⁵⁸. Une de leur première représentation se fait en collaboration avec un collectif d'artistes féministes *Carnival Knowledge*. Grâce à leur aide, le Club 90 performe *Deep Inside Porn Stars*, reenactment d'une de leurs rencontres, à la galerie Franklin Furnace à New York en 1984¹⁵⁹. C'est à cette occasion qu'Annie Sprinkle réalise quelles nouvelles possibilités peuvent lui apporter le monde de l'art :

«It was liberating to expose myself in a new way, to reveal a deeper truth of who I was, instead of conforming to what had become other people's fantasies. There seemed to be more creative freedom and far less censorship in art performance than in the commercial sex biz. [...] I decided to transform myself into a performance artist as quickly as possible.»¹⁶⁰

¹⁵⁵ Bronstein Carolyn, *op. cit.*, p.298.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Initialement, le Club 90 était formé de huit membres mais après un an Sharon Mitchell, Kelly Nichols et Sue Nero se retirent.

¹⁵⁸ À noter que des performances artistiques et militantes ont aussi eu lieu pour soutenir le discours abolitionniste, comme *Record Companies Drag Their Feet* de Leslie Labowitz (1977) en soutien à WAVAW en dessous du panneau publicitaire de KISS.

Voir : Lacy Suzanne, Labowitz Leslie, «From feminist media strategies for political performance» dans Jan Cohen-Cruz (dir.), *op. cit.*, p.38-42.

¹⁵⁹ Pour plus de détails concernant cette performance, voir Sprinkle, Annie, « Some of my performances in retrospect », *Art journal*, vol. 56, n° 4, 1997, pp.68-70.

¹⁶⁰ Sprinkle, Annie, *Annie Sprinkle: post-porn modernist : my 25 years as a multi-media whore*, San Francisco, Calif : Cleis Press, 1998, p.151.

En 1990, Sprinkle regroupe plusieurs de ses performances sous un one-woman show du nom de *Post-Porn Modernist* (ill. 3). Elle dit emprunter le terme de «post-porn» à un photographe néerlandais, Wink van Kempen qui, selon elle, décrirait «a new genre of sexually explicit material that is perhaps more visually experimental, political, humorous, «arty» and eclectic than the rest»¹⁶¹. Auparavant, le Club 90 avait conçu son *Post-Porn Modernist Manifesto* en 1989¹⁶² co-signé par 17 artistes (ill. 4), mais c'est Sprinkle qui va le populariser et lui donner son sens premier. C'est en particulier sa performance *The Public Cervix Announcement* qui contribue à l'essor du terme¹⁶³. Comme l'explique Borghi :

«Bien qu'il soit difficile de déterminer avec exactitude la date de naissance de la production post-porn au sens strict du terme, on peut affirmer que *The Public Cervix Announcement* a définitivement marqué le passage d'une production *porn mainstream* à un porn doté d'un contenu politique et d'objectifs de transformation sociale.»¹⁶⁴

Afin de comprendre en quoi cette performance est vue comme point de départ pour la création post-porn, il me semble judicieux d'en décrire les actions principales¹⁶⁵. Sprinkle commence *The Public Cervix Announcement* en se douchant l'entre-jambe sur scène et s'adresse au public en insistant sur le fait qu'une douche intime ne se fait qu'avec de l'eau pour respecter la flore vaginale. Elle poursuit la discussion avec des commentaires sur des événements locaux, distribue sa culotte comme souvenir. Ensuite, elle explique pourquoi elle montre son col de l'utérus, où il se situe au moyen de schémas et décrit comment va se passer la performance (ill. 5). Ce dialogue avec le public est conçu pour être participatif et se fait avec humour¹⁶⁶.

Après cet échange qui lui permet d'établir une certaine proximité avec l'audience, Sprinkle introduit un spéculum dans son vagin pour permettre l'élargissement de son canal vaginal. Les spectateur·rice·x·s qui le souhaitent peuvent venir observer son col de l'utérus au moyen d'une lampe de poche (ill. 6). Pendant ce temps, Sprinkle répond aux questions et discute avec le public.

¹⁶¹ Sprinkle Annie, *op. cit.*, p.160

¹⁶² Pour plus de précisions à propos du *Post-Porn Manifesto* voir Andrin Muriel, « Expressions textuelles, performatives et filmiques des manifestes féministes – pratiques multiples dans les années 1970 et 2000 », *Itinéraires*, n° 1, 2018.

¹⁶³ Une captation de la performance est disponible sur vimeo.

The Public Cervix Announcement, Vimeo [en ligne], URL : <https://vimeo.com/184135882>, (dernière consultation juin 2021)

¹⁶⁴ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 29.

¹⁶⁵ Le script complet de la performance est disponible sur : [anniesprinkle.org\(asm\)](https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html), <<https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html>>, (dernière consultation juin 2021)

¹⁶⁶ Comme par exemple quand elle précise qu'elle a appris à dire «col de l'utérus» en danois : «and I learned how to say cervix in Dutch. It's Baarmoedermond. BAARMOEDERMOND.»

Source : [anniesprinkle.org\(asm\)](https://anniesprinkle.org(asm)), <<https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html>>, (dernière consultation juin 2021)

The Public Cervix Announcement est considéré comme l'une des premières performances post-pornographiques¹⁶⁷ car elle possède plusieurs des caractéristiques qui seront ensuite théorisées comme étant propres à la réflexion post-porn.

Dans son one-woman show, Sprinkle met en place un espace de dialogue avec le public avec une réelle intention pédagogique. Elle utilise des schémas explicatifs, donne des définitions, permet à l'audience de poser des questions. Elle fait circuler les savoirs sur le corps et la sexualité et invite son public à prendre une part active dans ce discours. Certains objets sont aussi indispensables aux performances de Sprinkle. Dans *The Public Cervix Announcement*, elle se réapproprie le spéculum, instrument normalement réservé au cadre médical.¹⁶⁸ Cet instrument peut alors être considéré comme une «prothèse»¹⁶⁹ permettant à Sprinkle d'autoexplorer son vagin et d'en donner l'accès au public (ill. 7). Lors de cet exercice, Sprinkle lui transmet son statut de «sexperte»¹⁷⁰. Le partage de savoirs et l'espace de paroles que met en place Sprinkle sont aussi un acte politique : ils permettent d'avoir une autre approche de la sexualité, à contre-courant du climat de censure des années 90. Le titre de sa performance souligne cette volonté en jouant avec les sonorités de «public service announcement», c'est-à-dire «message d'intérêt public».

La pédagogie, l'(auto-)exploration, la réappropriation de l'objet (ici médical) que met en place Sprinkle dans *The Public Cervix Announcement* ainsi que la charge politique de sa performance sont des caractéristiques qui seront omniprésentes dans toute la suite de la réflexion post-pornographique notamment car elles permettent d'élaborer un discours critique sur la pornographie produite du point de vue dominant¹⁷¹.

Mais *The Public Cervix Announcement* peut-il vraiment être considéré comme la «première» performance post-porn ? La réflexion mise en place par Sprinkle ne se retrouve-t-elle pas déjà dans d'autres performances sexuellement explicites¹⁷² ?

¹⁶⁷ Notamment par Borghi et Lavigne, dans les articles cités ci-dessous.

Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, pp. 29-41.

Lavigne Julie, *art. cit.*, 2014, pp. 63-79.

¹⁶⁸ Dans le reste de son show elle utilisera aussi différents sex-toys, des costumes, etc.

¹⁶⁹ Borghi Rachele, *art. cit.*, p. 34.

¹⁷⁰ Pour reprendre l'efficace néologisme désignant les expert·e·x·s du sexe que nous avons notamment vu dans l'article de Paveau. Sprinkle n'utilise pas directement ce terme mais se décrit comme sexologue et comme experte du sexe.

Paveau Marie-Anne, « Sluts and goddesses . Discours de sexpertes entre pornographie, sexologie et prostitution », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 111.

¹⁷¹ Voir «La post-pornographie, après la pornographie ?»

¹⁷² «Sexuellement» se rapporte ici aux «rapports sexuels» mais aussi à la monstration explicite d' «organes génitaux»/«parties intimes» sans qu'il n'y ait de rapport sexuels en cours.

Interior Scroll de Carolee Schneemann, performance datant de 1975, est un bon point de comparaison. Tout comme Sprinkle, Schneemann utilise son vagin comme espace d'où peut émerger un discours en retour puisque lors de la deuxième partie de la performance, elle extrait de son vagin un rouleau de papier sur lequel est inscrit le texte qu'elle lit au public. (ill. 8). Ce texte dénonce la vision patriarcale omniprésente dans la critique cinématographique : «Pay attention to critical and practical film language, it exists for and in only one gender»¹⁷³. Même s'il met en scène de la nudité et un acte qui peut être qualifié de «sexuel»¹⁷⁴, son propos ne porte pas sur la sexualité à proprement parler. *Interior Scroll* ne propose pas un discours critique sur la pornographie produite du point de vue dominant, mais plutôt sur la conception patriarcale de l'histoire du cinéma, ce pourquoi il ne peut être considéré comme post-pornographique.

Deux performances de VALIE EXPORT, *TAPP und TASTKINO* (1968) et *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) possèdent des similarités avec *The Public Cervix Announcement*. Pour *TAPP und TASTKINO*, VALIE EXPORT se promène dans l'espace public, le tronc entouré d'une caisse en bois. Le spectateur·rice·x qui se présente face à elle glisse ses mains dans l'ouverture de la caisse et peut palper sa poitrine (ill. 9). Lors d'*Aktionshose: Genitalpanik*, VALIE EXPORT surgit dans un cinéma vêtue d'un pantalon découpé à l'entre-jambe, un fusil dans la main (ill. 10). Elle se promène dans le public, ce qui fait que sa vulve se situe juste à la hauteur de la tête des spectateur·rice·x·s. Lors de ces deux performances, l'artiste confronte le public avec sa poitrine et sa vulve : ces parties habituellement considérées comme «intimes» sont ici exhibées à / palpée par l'audience.

VALIE EXPORT challenge les représentations habituelles de ces organes dans le monde de l'art et sa mise en scène souligne cette volonté. La caisse en bois de *TAPP und TASTKINO* et son ouverture cachée d'un rideau rappelle une scène de théâtre (le titre même de l'œuvre souligne cette intention), *Aktionshose: Genitalpanik* a lieu dans une salle de cinéma, pendant une projection de films expérimentaux. Tout comme Sprinkle, VALIE EXPORT utilise la nudité en interaction avec le public, mais elle la mobilise plus pour l'effet de choc qui en découle (accentué dans *Aktionshose: Genitalpanik* par le port d'une arme) que dans le but de produire un discours critique sur la sexualité ou la pornographie. Bien que *TAPP und TASTKINO* et *Aktionshose: Genitalpanik* mobilisent l'intimité de l'artiste dans le cadre d'une performance, ce critère n'est pas suffisant pour que ces productions soient considérées comme post-pornographiques.

¹⁷³ Photo et texte disponibles sur : Tate, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>>, (dernière consultation juillet 2021)

¹⁷⁴ Si l'on considère que le fait d'extraire progressivement quelque chose de son vagin puisse être perçu comme tel.

Le fait que *The Public Cervix Announcement* soit considéré comme la «première» performance post-porn est à comprendre non pas comme un véritable fait historique mais comme un exemple représentatif du début de cette réflexion. Cependant, les comparaisons précédentes m'ont permis de montrer en quoi toutes performances sexuellement explicites, même représentant des similitudes avec la démarche de Sprinkle,

Le fait que *The Public Cervix Announcement* soit considéré comme la «première» performance post-porn est à comprendre non pas comme un véritable fait historique mais comme un exemple représentatif du début de cette réflexion. Cependant, les comparaisons précédentes m'ont permis de montrer en quoi toute performance sexuellement explicite, même représentant des similitudes avec celles de Sprinkle, ne s'inscrit pas automatiquement dans une réflexion post-porn. Représenter le sexe (ou tout autre organe génital / partie intime) ou un acte sexuel de manière explicite ne suffit pas pour être qualifié de «post-porn». La performance doit être réalisée dans le but d'émettre une réflexion critique sur la pornographie produite du point de vue dominant et le discours sur la sexualité qu'elle véhicule. L'intention de Sprinkle dans *The Public Cervix Announcement* est très claire : elle veut transmettre au public son savoir sur la sexualité acquis notamment lors de son expérience de travailleuse du sexe féministe. Elle met en place tout un cadre pédagogique pour permettre aux spectateur·rice·x·s de saisir ce discours et met à disposition son corps comme lieu de connaissance et d'exploration¹⁷⁵. C'est cette démarche particulière ainsi que le contexte historique spécifique par rapport auquel l'artiste se positionne qui font de la performance de Sprinkle le point de référence pour situer le début de la réflexion post-pornographique. Cependant, bien que les performances précédemment évoquées ne puissent être considérées comme post-pornographiques, il ne fait aucun doute qu'elles ont contribué, à leur échelle, à l'émergence d'une réflexion post-porn. Schneemann et VALIE EXPORT (entre autres¹⁷⁶), en affirmant leur droit de disposer librement de leur corps et de leur intimité lors de performances, ont participé à l'émancipation des femmes dans le monde de l'art comme dans la société en général. D'une certaine manière, ce type de

¹⁷⁵ La performance de Sprinkle sera d'ailleurs reprise par Buck Angel, homme trans et acteur pornographique, dans «Buck Angel's Public Cervix Announcement», vidéo youtube dans laquelle il encourage les patients transgenres et non-binaires à faire un contrôle gynécologique. Cette vidéo s'inscrit dans la continuité de sa chaîne youtube, qui est conçue comme un espace pédagogique où il donne la parole à d'autres personnes transgenres, notamment sur le sujet de la sexualité, ce qui amène Bourcier à le qualifier de «meilleur gynéco des Trans».

Bourcier Marie-Hélène [Sam], « Red Light district et porno durable ! Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe : un autre porno est possible », *Multitudes*, n° 42, 2010, p.93.

¹⁷⁶ Par exemple *Imponderabilia* de Marina Abramović (1977), *Untitled - Rape scene* d'Ana Mendieta (1973), *Le baiser de l'artiste* d'Orlan (1977), etc.

productions artistiques a ouvert la voie à des formes de discours et de représentations encore plus explicites, comme le *Post-porn Modernist Show* de Sprinkle¹⁷⁷.

Le post-porn en Europe : la polémique Baise-moi et la scène franco-espagnole

Comme nous venons de le voir, la notion de «post-porn» a été popularisée par Sprinkle dès les années 90 aux États-Unis, faisant écho au mouvement pro-sexe ayant émergé lors des *Sex Wars*. Concept peu utilisé aujourd'hui pour qualifier les productions pornographiques alternatives aux USA qui sont désignées sous les termes de «pornographie féministe», «pornographies queer» ou d'«alt.porn»¹⁷⁸, le «post-porn» est mobilisé dans un contexte européen depuis les années 2000. En 2014, sur les base d'une recherche menée par le CRSH, Julie Lavigne, professeure au département de sexologie de l'UQAM et doctorante en Histoire de l'art, affirme que «[...] le concept de post-pornographie ne semble pas avoir traversé l'Atlantique. En fait, le concept se concentre sur la scène franco-espagnole [...]»¹⁷⁹. Elle cite quelques exceptions aux Pays-Bas¹⁸⁰ et au Canada. Je rejoins son analyse sur le fait que le mouvement post-porn européen se concentre majoritairement sur la scène franco-espagnole, notamment car une grande partie de ces théoricien·ne·x·s et performeur·se·x·s se trouvent en France métropolitaine et en Espagne et j'ajouterai l'Italie aux pays cités¹⁸¹.

Cependant, je ne partage pas son avis sur le fait que le mouvement soit actuellement exclusivement européen. Le concept a en effet (re)traversé l'Atlantique, puisqu'il existe une riche production post-porn en Amérique latine, notamment en Colombie, au Pérou, au Mexique et en Argentine, comme le montre par exemple la sélection de films effectuée par Quimera Rosa pour les Rencontres Bandit-Mages de 2014¹⁸². Dans son article sur le post-porn, Borghi insiste aussi sur le fait que «en Amérique Latine, [...] la scène [est] particulièrement intéressante, riche et développée»¹⁸³. Bourcier partage son avis : «Une petite décennie plus tard, après l'Espagne, le post-porn explose dans les pays latino-américains [...]»¹⁸⁴.

¹⁷⁷ Sprinkle cite Schneemann dans sa vidéo de 1992, *Sluts and Goddesses Video Workshop or How to Be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*.

¹⁷⁸ Lavigne Julie, *art. cit.*, p.73.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ Notamment le symposium *Post/porn/politics* organisé par Tim Stüttgen à la Jan van Eyck Academie, aux Pays-Bas en 2006.

¹⁸¹ Cf. *infra*, p.51.

¹⁸² Quimera Rosa présente par exemple les vidéos de Rurru Mipanochia (MX), Hector Acuña (PE), Ladyzunga (CO), aelevadoan // ganesh (AR // MX), ...

Quimera Rosa, < <https://quimerarosa.net/cyborg-post-porn-fr/> >, (dernière consultation juin 2021)

¹⁸³ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p.40.

¹⁸⁴ Bourcier Sam, *Queer zones : la trilogie*, Paris : Éditions Amsterdam, 2018, p.714.

Preciado cite aussi le travail de Shu Lea Cheang, artiste multimédia taïwanaise¹⁸⁵ qui a notamment réalisé son film *U.K.I. work in progress* en 2009 lors d'une résidence au Hangar de Barcelone. Pour la réalisation, elle a collaboré avec plusieurs artistes barcelonais·e·x·s dont Idoia Gofist, Karolina Gofist de Gofistfoundation, Yan Rey de Quimera Rosa, Majo Pulido et Elena/Urko Pérez de Post-op, Diana Pornoterrorista et María Llopis¹⁸⁶. Shu Lea Cheang a aussi été conviée par Stüttgen pour son symposium *Post/porn/politics*.

Il faut donc garder à l'esprit que même si le champ de recherche de mon étude se concentre sur la scène franco-espagnole, le mouvement post-porn actuel est loin de se limiter à la production européenne.

Le mouvement post-porn européen se développe au début des années 2000, soit une dizaine d'années après la première vague américaine. La sortie de *Baise-moi*, film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi adapté du roman éponyme de Despentes, le 28 juin 2000 en France, est souvent citée comme l'un des éléments ayant conduit à la formation d'un réel mouvement post-porn en Europe¹⁸⁷ (ill. 11). Cela s'explique notamment par le fait que *Baise-moi* est l'un des premiers films *mainstream*¹⁸⁸ qui ébranle la catégorisation filmique relative à la pornographie en France métropolitaine, ce qui amène Bourcier à en parler comme «l'un des premiers films français post-pornographiques»¹⁸⁹. La polémique et la censure qui ont suivi la sortie du film ont entraîné une réflexion à plus large échelle sur la question pornographique. Cette date initiale ne signifie pas qu'il n'existe aucune réflexion antérieure sur le sujet en Europe, mais l'affaire *Baise-moi* a permis la visibilisation d'un autre discours sur la pornographie ainsi qu'une certaine convergence de ses protagonistes.

Si *Baise-moi* crée le scandale, c'est que son scénario comporte une forte charge subversive. Road-trip movie mettant en scène la cavale de Nadine, prostituée, et Manu, actrice porno, *Baise-moi* se compose essentiellement de scènes de braquage, de meurtres, de violence et de

¹⁸⁵ Preciado a notamment curaté son installation *3x3x6* au Palazzo delle Prigioni à la Biennale de Venise en 2019. À noter que l'édition 2021 de la Fête du Slip à Lausanne proposait un focus sur son œuvre et qu'elle était invitée d'honneur.

¹⁸⁶ Pour plus d'informations sur les collaborations et le travail de Shu Lea Cheang en Espagne, voir la recherche et les précieuses interviews des *Toxic Lesbian*.

«Études du cas de Shu Lea Cheang et des projets développés en Espagne», Site des *Toxic Lesbian*, [en ligne], URL : <https://www.toxiclesbian.org/projet-de-recherche/?lang=fr>, (dernière consultation juillet 2021)

¹⁸⁷ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2013, p.50.

¹⁸⁸ Dans le sens où il était initialement conçu pour une grande distribution et donc visible dans n'importe quel cinéma, à l'inverse des films pornographiques qui sont diffusés dans des cinémas spécifiques, ou des films artistiques qui sont disponibles dans des cercles plus restreints, tels que des festivals, des musées (...) plutôt accessibles à des connaisseur·se·x·s.

¹⁸⁹ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2004, p.15

Cette affirmation sera nuancée par Bourcier lui-même. Cf. *infra*, p.48.

relations sexuelles, consenties ou forcées. L'aventure se termine quand Manu se fait descendre et Nadine arrêter. Aucune scène de *Baise-moi* n'est édulcorée : les scènes de sexe et de viol sont filmées en entier, en gros plan; les scènes de violence et de meurtres sont représentées de manière explicite.

Baise-moi procède à un brouillage des codes de la pornographie à plusieurs niveaux. Son scénario propose un autre discours que celui proposé habituellement sur la pornographie et le travail du sexe en général. Manu et Nadine parlent de leur métier comme de n'importe quelle autre source de revenu : pas de victimisation ni de glorification dans leurs paroles, juste un franc-parler qui peut paraître déconcertant pour toute personne habituée à un discours pathologisant sur le travail du sexe. Manu et Nadine revendiquent une totale maîtrise de leurs corps : elles ne sont pas objets, mais bien sujets de leurs actions et inversent ainsi tout rapport de force pouvant être instauré lors de leurs nombreux rapports sexuels¹⁹⁰. Cette insoumission assimilée à leur usage sans concession d'une violence extrême donne une représentation bien loin du *male gaze*¹⁹¹ habituellement présent dans le cinéma, qu'il soit pornographique ou non.

La manière dont *Baise-moi* est réalisé rediscute aussi les frontières entre «cinéma pornographique» et cinéma «traditionnel»¹⁹². Les scènes de sexe non simulées et les gros plans sur les organes génitaux, normalement réservés aux films X, font partie intégrante du film qui n'a pourtant pas la vocation d'être un film pornographique.

La production du film accentue cette perturbation des codes. Bien qu'il s'agisse d'un film initialement conçu pour la grande distribution, il compte dans son casting presque un tiers d'acteur·rice·x·s pornographique·x·s, dont les deux rôles principaux. Habituellement cantonnés aux scènes de doublure ou aux films classés X, iels jouent ici des rôles «à texte». Les deux co-réalisatrices du film ont aussi été travailleuses du sexe. Despentes, qui a écrit le roman à l'origine du film, se prostituait sur minitel et Coralie Trinh Thi est une ancienne

¹⁹⁰ Même après son viol, Manu réaffirme sans cesse qu'elle a le contrôle sur son corps et refuse d'être considérée comme victime. Son discours à ce moment là fait écho à la réflexion de Despentes sur son propre viol dans *King Kong Théorie*, en lien avec la pensée de Camille Paglia. Voir : Despentes Virginie, «Impossible de violer cette femme...» dans *King Kong théorie*, Paris : Grasset, 2013.

¹⁹¹ Développé par Mulvey, le *male gaze*, littéralement «regard masculin» est une théorie selon laquelle les films sont majoritairement conçus à travers un prisme masculin, sujet invité à agir, alors que les femmes y sont représentées de façon passive, objectivante. Voir Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18.

¹⁹² Simonin Damien, « Problèmes de définition ou définitions du problème ? La «pornographie» dans « l'affaire Baise-moi », *Genre, sexualité & société* [en ligne], n° 14, 2015. Article sans pagination.
URL : <<https://journals.openedition.org/gss/3672>> (dernière consultation juin 2021)

hardeuse¹⁹³. *Baise-moi*, film non-pornographique joué et dirigé par des (ex-)travailleur·se·x·s du sexe, rompt la hiérarchie qui existe entre les «vrai·e·x·s» acteur·rice·x·s et ceux réalisant du porno¹⁹⁴. Le fait que Despentes et Trinh Thi considèrent que les différentes «catégories» cinématographiques (et par conséquent leurs acteur·rice·x·s) peuvent s'entrecroiser induit une certaine équivalence entre tous les types de scènes jouées. Ainsi, le sexe, au même titre que n'importe quel autre jeu d'acteur·rice·x¹⁹⁵, est vu comme une performance. Si la sexualité est performance, elle peut aussi être questionnée et déconstruire, remettant en cause l'ordre existant. Bourcier l'affirme : «*Baise-moi* participe donc plutôt à une déconstruction, d'une resignification du régime pornographique moderne [...]»¹⁹⁶. Cette volonté se retrouve aussi dans le titre même du film, comme l'explique Bourcier :

«Elles font subir à la phrase «Baise-moi» ce que les lesbiennes, les gays ou les trans ont infligé à des termes initialement injurieux comme «pédés», «gouines» ou «queer». En se réappropriant la sentence porno, en la faisant tomber, elles déstabilisent l'identité même de la femme qu'elle indique et les privilèges de la masculinité dominante : parce que «Baise-moi» veut à la fois dire *Fuck me!* et *Fuck off!* C'est là que réside la prouesse du film : constituer une resignification opérée par des femmes, féministe et politique, qui ne fait pas l'économie de la sexualité.»¹⁹⁷

Malgré sa charge subversive et après un long débat au sein du ministère de la Culture, *Baise-moi* obtient un visa d'exploitation «interdit aux moins de 16 ans» (avec tout de même un avertissement concernant les scènes de violence et de sexe) et peut donc être distribué dans tous les cinémas. La promotion du film se fait par les médias traditionnels et une campagne d'affichage est lancée : «Baise-moi» se propage dans l'espace public. Après quelques jours de diffusion, de vives réactions apparaissent dans l'opinion publique. L'omniprésence de la violence et de la sexualité est dénoncée, autant médiatiquement que légalement. *Le Nouvel Observateur* titre «Pornographie, violence : la liberté de dire non!»; l'Association Promouvoir demande l'abrogation du visa. Le 30 juin 2000, le Conseil d'État annule la décision du Ministre de la culture, stipulant que les scènes de sexe et de violence ne devraient pas être accessibles aux mineur·e·x·s et *Baise-moi* est interdit aux moins de 18 ans, ce qui le classe automatiquement «X»¹⁹⁸.

¹⁹³ Un·e·x hardeur·euse·x est un·e·x acteur·rice·x de film pornographique *hard*.

¹⁹⁴ Pour comprendre la différence de considération existant entre comédien·ne·x et hardeur·se·x, voir Folscheid Dominique, «Porno», dans Philippe Di Folco (dir.), *op. cit.*, p.13.

¹⁹⁵ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2004, p. 18.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.24.

¹⁹⁷ Bourcier Sam, *op. cit.*, 2018, p.28.

¹⁹⁸ Il n'existe pas d'interdiction de projection aux mineur·e·x·s sans classement X : un film est soit interdit au moins de 16 ans, soit classé X et par conséquent interdit au moins de 18 ans. Pour plus de précisions concernant le suivi juridique de l'affaire *Baise-moi*, voir : Lilian Mathieu, « L'art menacé par le droit ? Retour sur « l'affaire Baise-moi » », *Mouvements*, n° 29 (« La société saisie par le droit »), 2003, pp. 60-65.

Le fait que *Baise-moi* ait dû être ixisé¹⁹⁹ pour pouvoir être inaccessible aux mineur·e·x·s démontre qu'il existe un vide juridique en France à ce moment-là²⁰⁰ et une nouvelle catégorie de visa «interdit au moins de 18 ans, sans classement X» est créée suite à la polémique. Ces modifications juridiques confirment deux éléments importants que j'ai auparavant déjà évoqués. Premièrement, *Baise-moi* fournit un discours autre que (et sur) la pornographie moderne occidentale, sans quoi il aurait directement été classifié X. Ensuite, *Baise-moi* est effectivement l'une des premières occurrences post-porn de cette ampleur en France, sans quoi il est clair que ce vide juridique aurait déjà été comblé.

La censure que subit *Baise-moi* crée un mouvement de contestation. Certains cinémas décident de maintenir la diffusion et une pétition cosignée par une trentaine d'acteur·rice·x·s voit le jour. Le 5 juillet, devant le MK2 Odéon, se tient un rassemblement de plus de 200 personnes. Le Zoo, groupe d'activistes queer, conçoit des tracts pour l'occasion qui insistent sur le rôle critique de *Baise-moi*. On peut y lire : «Il se dresse contre la censure silencieuse mais productive, institutionnelle et insidieuse qui régule et contient la représentation sexuelle et des genres dans notre société pour en exclure les minorités sexuelles et confiner les femmes à leur rôle de salope ou de mère» (ill. 12).

L'affaire *Baise-moi* visibilise un discours critique de la pornographie moderne et agit comme une sorte de déclencheur d'«une production post-pornographique encore de fait inexistante»²⁰¹ d'après Borghi. Despentès, co-réalisatrice et autrice de *Baise-moi*, poursuit la réflexion entamée par le film. En 2006, elle publie *King Kong Théorie* dans lequel elle développe une approche féministe pro-sexe, notamment concernant le viol et le travail du sexe. En 2009, elle co-réalise un film-documentaire *Mutantes, féminisme porno punk* dans lequel elle interviewe des figures du féminisme pro-sexe, queer et post-porn : notamment Annie Sprinkle, considérée comme la mère du post-porn, Linda Williams dont les écrits sont parmi les premières références des *porn Studies*, Paul Preciado, chercheur qui travaille entre autre sur la question du post-porn, Quimera Rosa et Post-op, deux collectifs post-porn d'Espagne, Itziar Ziga et Maria Llopis, performeuses et autrices.

¹⁹⁹ «Ixisé» signifie «classé sous «X»»

²⁰⁰ Simonin Damien, *art. cit.* article sans pagination.

²⁰¹ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 31.

Mutantes, féminisme porno punk est co-réalisé avec Sam Bourcier, un des fondateurs du Zoo, qui a notamment écrit *Queer Zones*, référence pour la réflexion queer en France, dont un chapitre est consacré au post-porn et notamment à l'affaire *Baise-moi*. Si au début de *Queer Zones* Bourcier considère *Baise-moi* comme un des déclencheurs de la réflexion post-porn en Europe, il le qualifie finalement de «rape and revenge [movie] raté»²⁰² en reprenant les mots de Sprinkle. Ce changement survient après sa collaboration pour *Mutantes* qui ne s'est pas déroulée comme prévu. Le scénario et le synopsis de Bourcier n'ont pas été respectés et Despentès a enlevé du montage des figures qui, d'après lui, sont essentielles à la réflexion post-pornographique. Il estime aussi que les enjeux de la culture S/M et du travail du sexe ne sont pas réellement représentés dans *Mutantes* et conclut que «le contact entre la culture de Despentès et la subculture queer et post-porn n'a pas débouché sur une participation à la scène et à la subculture queer qui soit collective et politique»²⁰³. Si la réflexion de Despentès fait débat en tant que production post-porn, Lavigne considère tout de même *King Kong Théorie* comme faisant partie des «balises théoriques de la post-pornographie»²⁰⁴.

La production théorique en France sur la post-pornographie est donc portée majoritairement par Bourcier et potentiellement par Despentès, selon les points de vue. Rachele Borghi, maître de conférence à l'Université Paris IV dont les recherches en géographie portent sur le rapport entre espace et identité(s) est aussi une référence majeure du post-porn. Elle produit des textes théoriques et mène une production artistique post-pornographique sous le nom du collectif Zarra Bonheur²⁰⁵. Cependant, il est important de souligner qu'elle est aussi très active en Italie, ce pourquoi la considérer uniquement comme référence française serait imprécis.

En France, mise à part Borghi, peu d'artistes revendiquent une production post-porn²⁰⁶. Le collectif Panik Culture proposait des films post-porn comme *La culture hétéro vous savez où je me la mets*²⁰⁷ mais très peu d'informations sont disponibles à leur sujet²⁰⁸. Matthieu Hocquemiller rapproche certaines de ses œuvres (comme *Nou* ou *Auto-porn box*)²⁰⁹ de cette

²⁰² Bourcier Sam, *op. cit.*, 2018, p.719.

²⁰³ *Ibidem*, p.718.

²⁰⁴ Lavigne Julie, *art. cit.*, p. 65.

²⁰⁵ Zarra Bonheur, <<http://www.zarrabonheur.org>>, (dernière consultation juin 2021).

²⁰⁶ Ou du moins, à travers mes recherches personnelles et mes lectures théoriques, j'en ai trouvé excessivement peu.

²⁰⁷ Il est décrit comme «le premier post-porn qui s'attaque à l'anthropologie sexiste et colonialiste»

Pink Screens, <<https://pinkscreens.org/fr/queer-o-rama/fiction/culture-hetero-vous-savez-ou-je-me-mets>>, (dernière consultation juillet 2021)

²⁰⁸ Seul Bourcier les mentionne brièvement dans *Queer Zones*. Leur site indique qu'il est «in progress» depuis 2006.

Panik Culture, <<http://panikculture.free.fr/>>, (dernière consultation juillet 2021)

²⁰⁹ Hocquemiller, Matthieu et Métais-Chastanier, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn* [en ligne], n° 7, 2015, article sans pagination. URL : <https://journals.openedition.org/agon/3262#quotation>, (dernière consultation juin 2021)

démarche et le film d'Émilie Jovet *Too Much Pussy! (Feminist Sluts In the Queer X Show)* est qualifié comme tel, sans faire consensus²¹⁰. Pourtant, c'est le seul exemple relayé de façon majeure en tant que production post-porn par les critiques.

Bourcier organise avec Maxime Cervulle et Marco Dell'Omodarme le *Paris Porn Film Fest* en 2008²¹¹ qui n'est pas directement revendiqué comme post-porn mais qui participe à une réflexion sur la pornographie et à une diffusion de représentations alternatives. Ils réitèrent en 2010, non sans difficultés. Selon Lefèvre :

«La première édition ayant déjà eu du mal à se tenir, on se demandait si le festival le plus politiquement foutraque et olé-olé de la capitale allait continuer d'exister. Ouf ! Encore bricolé avec trois bouts de ficelle mais beaucoup d'énergie, le PPF a offert sa deuxième édition. Toujours le même esprit : rassembler diverses représentations explicites du sexe ne relevant pas du porno industriel.»²¹²

N'ayant pas trouvé de mention d'autres éditions, je pense que le *Paris Porn Film Fest* n'est plus d'actualité.

En Espagne, les productions théoriques et artistiques sont multiples. Paul B. Preciado, philosophe espagnol, collègue et ami de Bourcier, ami et précédemment en couple avec Despentès, est l'une des références du mouvement post-porn espagnol²¹³. Il est l'auteur de *Testo-Junkie* et du *Manifeste contra-sexuel*, deux ouvrages centraux à la réflexion post-porn car ils questionnent la norme cis-hétérosexuelle. Il est aussi l'organisateur du *maratona post-porn* au MACBA (Barcelone) en 2003, séminaire de deux jours comportant des projections, des discussions, des conférences et des performances. D'après Borghi, à l'issue de ce projet se forment les premiers collectifs revendiquant une production post-porn²¹⁴.

D'autres publications, encore non traduites en français, portent essentiellement sur le post-porn, comme par exemple *Atrincheradas en la carne: lecturas en torno a las prácticas postpornográficas* de Lucía Egaña Rojas et *El postporno era eso* de María Llopis. Les performeur·euse·x·s écrivent aussi à partir de leurs expériences, comme Itziar Ziga qui a notamment collaboré avec Post-op et Diana J. Torres, performeur·euse·x post-porn, avec respectivement *Devenir chienne* et *Pornoterrorisme*.

²¹⁰ Cf. *infra*, p.106.

²¹¹ Pour un review de cette édition, voir Lefèvre Raphaël, «Entre adultes consentants», *Critikat* [en ligne], 21 octobre 2008. URL : < <https://www.critikat.com/panorama/festival/paris-porn-film-fest-1re-edition/>>, (dernière consultation juin 2021)

²¹² Lefèvre Raphaël, «Un autre porno est possible !», *Critikat* [en ligne], 29 juin 2010. URL : < <https://www.critikat.com/panorama/festival/paris-porn-film-fest-2010/>>, (dernière consultation juin 2021)

²¹³ Bergès, Karine, « Les féminismes dans l'Espagne d'aujourd'hui », dans Alicia Garcia Fernandez et Mathieu Petithomme (dir.), *Contester en Espagne : Crise démocratique et mouvements sociaux*, Paris : Demopolis, 2016, p.114.

²¹⁴ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 31.

Plusieurs collectifs revendiquent une approche post-pornographique, comme Girlswholikeporno, Gofistfoundation, Quimera Rosa et Post-op. Ces collectifs collaborent entre eux et leurs productions citent souvent d'autres références post-porn, comme Preciado ou Sprinkle, ce pourquoi il est possible d'affirmer que l'Espagne possède un véritable réseau d'acteur·rice·x·s de la production post-porn. C'est dans ce contexte là qu'a pu naître *Muestra Marrana*, festival post-pornographique, dès 2008.

Avec cette brève recontextualisation de la scène post-porn franco-espagnole, il est possible de constater quelques différences majeures entre ces deux pays. Si en Espagne, la production artistique est prolifique notamment grâce à de nombreux collectifs, en France il est difficile de trouver des artistes dont le travail fasse l'unanimité ou qui soit relayé de façon conséquente²¹⁵. Pour la production théorique française, Bourcier fait figure de proue. Borghi participe aussi de façon conséquente à cette recherche avec plusieurs articles disponibles en ligne et une production artistique. Despentes développe une réflexion pro-sexe dans certaines de ses productions, mais n'est pas réellement relayée par les autres acteur·rice·x·s du post-porn. Pour la production théorique en Espagne, Preciado apparaît comme référence majeure avec ses textes et les événements organisés au MACBA. Egaña Rojas et Llopis ont aussi écrits des ouvrages importants sur la post-pornographie, mais leurs noms sont beaucoup moins mentionnés par les autres chercheur·euse·x·s et collectifs que j'ai étudiés²¹⁶. En Espagne, les réflexions post-porn théoriques émanent aussi des performeur·euse·x·s elleux-même, comme nous avons pu le voir avec les écrits de Ziga et Torres et comme nous le verrons sur les plateformes digitales des collectifs.

Il est aussi possible de mettre en évidence les nombreux liens qui existent entre les deux pays, de par leur proximité géographique mais aussi de par les liens interpersonnels entre les chercheur·euse·x·s. Bourcier et Preciado entretiennent une réelle complicité intellectuelle et amicale, comme en témoignent la préface de Preciado pour *Queer Zones*²¹⁷ et la préface de Bourcier pour le *Manifeste contra-sexuel*. Bourcier s'est aussi occupé de la traduction de l'ouvrage. Bourcier et Preciado partagent le même univers référentiel, notamment en opérant

²¹⁵ Du moins, pas dans la littérature secondaire que j'ai parcourue, ni dans mes recherches personnelles.

²¹⁶ Cela s'explique potentiellement par le fait que leurs ouvrages n'ont pas (encore) été traduits en français, contrairement à ceux de Preciado. De plus, ils sont relativement récents (2018 et 2010).

²¹⁷ Preciado y raconte notamment leur rencontre.

une relecture féministe et queer de Foucault sur la sexualité (notamment la notion de biopouvoir)²¹⁸.

Preciado et Despentès partagent aussi une forte complicité, qui s'est d'abord exprimée sous forme d'une relation intime relatée dans *Testo Junkie : sexe drogue et biopolitique* puis sous forme de relation amicale qui transparait notamment dans leur préface écrite à quatre mains pour *Devenir Chienne* d'Itziar Ziga. Bourcier et Despentès ont aussi été lié·e·s à travers la notion de post-porn, puisque Bourcier lui attribue/attribution le premier film français ayant remis en cause la classification de la pornographie. Cependant, leur collaboration ne semble plus être réellement effective depuis les désaccords sur la réalisation de *Mutantes, féminisme porno punk*.

La France est aussi un lieu favorable à l'accueil des productions post-porn espagnoles. Par exemple, Quimera Rosa a curaté la sélection de films du Bandit-Mages 2014 à Bourges et a performé au Transpalettes à Bourges en 2016. Post-op ont aussi été présenté au Pompidou en 2009 et au Festival de vidéo XXYZ de Toulouse en 2007.

Je suis certaine qu'il existe une multitude d'autres liens entre les protagonistes post-porn français·e·x·s et espagnol·e·x·s, mais ma position en tant que sujet externe à cette scène artistique ne me permet pas d'en avoir connaissance.

Bien que l'Italie ne soit pas dans mon champ de recherches, je tiens tout de même à faire brièvement part de quelques observations que j'ai pu faire en m'intéressant aux productions post-porn espagnoles et françaises. D'après moi, Rachele Borghi est un des «points de connexion» majeur entre la France et l'Italie, notamment car elle forme le collectif Zarra Bonheur en collaboration avec Sylvia Corti, connue sous le nom de Slavina qui mène ses recherches en Italie. Le travail de Slavina est disponible sur son blog *malapecora* et selon Borghi ce site «est devenu une véritable référence, dans le milieu post-porno européen»²¹⁹. Bourcier collabore aussi avec des collectifs, notamment à Bologne. Je peux aussi mentionner les performances *nordporn capitalismo* (2011) et *pornodrama* (2009-2010) du collectif transnational ideadestroyingmuros fondé à Venise en 2005 et l'édition 2011 du Ladyfest, festival queer féministe, ayant eu lieu à Rome particulièrement centrée sur la (post-)pornographie, avec notamment la projection en avant-première de *Too Much Pussy! (Feminist Sluts In the Queer X Show)* et les interventions de Diana J. Torres.

²¹⁸ Cf. *infra*, pp.53-54.

²¹⁹ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 40.

La post-pornographie, après la pornographie ?

J'ai débuté ma recherche en discutant du terme de pornographie et je suis arrivée à la conclusion qu'il n'existait pas une mais des pornographies, en fonction de différents paradigmes (notamment historiques, géographiques, sociaux, ...). Pour déterminer par rapport à quelle pornographie le post-porn se situe, j'ai discuté des qualificatifs proposés par Bourcier dans le *Dictionnaire de la pornographie*, ce qui m'a permis de définir cette pornographie comme moderne et occidentale²²⁰. Ensuite, j'ai reconstitué les contextes d'émergence de la post-pornographie : tout d'abord aux USA à la fin des années 80 avec Sprinkle et le Club 90 dans le climat des *Sex Wars*, puis en Europe au début des années 2000, notamment avec la sortie de *Baise-moi* de Despentès et Trinh Thi en France métropolitaine.

Suite à ces trois étapes, je peux proposer une réflexion sur les caractéristiques principales de la post-pornographie. Pour ce faire, je discuterai de différentes définitions de la post-pornographie pour dégager les enjeux centraux de cette réflexion. Ce chapitre de discussion permet d'exposer différents points de vue sur la question de la post-pornographie, étant donné qu'il n'existe pas de définition qui fasse consensus, comme l'explique Borghi :

«Il n'est pas possible de définir de façon rigide une production artistique et culturelle post-porn, parce que cette appellation englobe une multitude de facettes, de nuances, parfois même de contradictions. Nous parlons d'un phénomène fluide, qui cherche à se libérer des catégories. Les mêmes personnes peuvent se définir comme post-porn et rejeter dans un même temps l'idée d'appartenir à un mouvement homogène, certaines d'entre elles refusant jusqu'à l'idée d'un mouvement collectif, doté de caractéristiques distinctives. Il n'est pas possible d'utiliser des paramètres bien définis pour qualifier la production post-porn. Sa nature fluide accentue sa valeur politique.»²²¹

Dans son interview avec Bourcier, Élisabeth Mercier, sociologue spécialisé dans les questions de genre, de média et de culture populaire, propose cette définition : «la post-pornographie [...] se réfère autant aux pornographies (féministes, *queer*) qui se sont développées en marge de la pornographie dominante qu'à un ensemble de réflexions théoriques, de performances, d'actions politiques qui remettent radicalement en question les régimes de vérité du sexe et de la sexualité»²²². Elle met en évidence des éléments centraux du post-porn : la post-pornographie diffère de la pornographie dominante et regroupe un ensemble de pratiques diverses.

²²⁰ Selon la proposition de Bourcier, voir «Mais que désigne «la pornographie» ? ».

²²¹ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 30.

²²² Bourcier Marie-Hélène/Sam et Mercier Élisabeth, « Genres, sexualités et médias : enjeux politiques, identitaires et disciplinaires dans l'université francophone : Entretien avec Marie-Hélène/Sam Bourcier », *Communiquer* [en ligne], 2015 : <http://journals.openedition.org/communiquer/1805> ; (dernière consultation mars 2021)

Cependant, la première partie de la proposition de Mercier peut laisser entendre²²³ que les pornographies féministes et queer sont automatiquement post-pornographiques, réflexion que j'aimerais nuancer. S'il est vrai que la post-pornographie est intrinsèquement queer et féministe²²⁴, toute pornographie féministe et/ou queer n'est pas automatiquement une production post-porn.

La post-pornographie ne désigne pas un autre type de pornographie, plus queer, féministe et inclusive, mais des réflexions et productions cherchant à mettre en évidence le fait que la pornographie est «un mode de production de connaissance du sexe, un régime de création et de modelage de la sexualité»²²⁵ et à questionner ses mécanismes, son contenu et ses effets. Comme le souligne Bourcier, «la post-pornographie n'a pas choisi la voie d'une pornutopia érotique libératrice»²²⁶. La post-pornographie ne s'inscrit donc pas *dans* la production pornographique²²⁷, mais produit un discours *sur* celle-ci, ce qui amène Lavigne à parler de «rupture épistémologique»²²⁸.

Le préfixe «post-» souligne cette volonté de distanciation. Il marque aussi un héritage certain des réflexions post-modernes²²⁹ et post-structuralistes²³⁰. Les réflexions sur la post-pornographie, notamment celle de Bourcier et Preciado²³¹, sont imprégnées de la pensée foucauldienne²³². Elles mobilisent notamment sa notion de «biopolitique», que Preciado définit comme ceci : «a new form of power which calculates the technical improvement, control and reproduction of life in terms of population, health, racial purity and national interest. Foucault

²²³ «Autant» est un adverbe de comparaison qui marque «l'égalité de deux procès, quant à leur intensité, leur quantité ou leur valeur.» Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/autant>. Ainsi, Mercier considère que les pornographies féministes et queer sont post-pornographiques au même titre que réflexions théoriques, de performances, d'actions politiques dont elle parle ensuite.

²²⁴ Comme nous l'avons vu précédemment, la réflexion post-pornographique naît suite aux *Sex Wars* et aux questionnements de la deuxième vague féministe. Comme nous le verrons par la suite, la post-pornographie est actuellement indissociable d'une réflexion transféministe, donc queer et féministe.

²²⁵ Lavigne Julie, *art. cit.*, p. 66.

²²⁶ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.380.

²²⁷ Dans le sens où le post-porn ne reproduit pas les codes de l'industrie pornographique commerciale mais qu'il questionne cette même industrie et le savoir-pouvoir qu'elle entretient.

²²⁸ Lavigne Julie, *art. cit.*, p. 66.

²²⁹ Héritage que Sprinkle souligne lors du choix du titre de son one-woman show : *Post-Porn Modernist*.

²³⁰ Lavigne Julie, *art. cit.*, p. 70.

²³¹ Cependant, Foucault n'est pas utilisé comme une référence ultime, sa pensée est croisée avec d'autres théories et est recontextualisée. Par exemple, Preciado souligne le fait que *L'Histoire de la sexualité* s'arrête juste avant le début du 20ème siècle et qu'elle ne prend donc pas en compte une analyse des identités et pratiques sexuelles contemporaines à proprement parler.

Preciado Beatriz [Paul B.], « Gender and Sex Copyleft », dans Volcano Del LaGrace, *Sex works : 1978-2005*, Tübingen : Konkursbuch, 2006, p.152.

²³² Concernant les liens entre la théorie Queer (ayant elle-même une place prépondérante au sein de la réflexion post-porn) et le post-structuralisme de Foucault, voir «Politiques Queer : Foucault et après?» p.148-170 dans Bourcier Sam, *op. cit.*, 2018.

calls this form of productive, diffuse and tentacular power «biopouvoir»²³³. La biopolitique établit notamment des normes concernant les genres, les sexualités et les corps²³⁴. La pornographie produite du point de vue dominant est imprégnée de ces normes et en est elle-même un vecteur. Elle crée ainsi un certain discours de vérité et agit donc comme une forme de *scientia sexualis*²³⁵. La post-pornographie s'attelle à critiquer le discours normativisant véhiculé par la pornographie et à produire d'autres types de représentations, ce pourquoi Bourcier parle du post-porn comme « «d'un discours en retour», pour reprendre les termes de Foucault»²³⁶.

Ce point de définition fait consensus parmi tou·te·x·s les acteur·rice·x·s du post-porn. Preciado parle d'un «epistemological and political break»²³⁷, Bourcier d'une «critique minutieuse de la raison pornographique moderne»²³⁸ et Borghi d'un «renversement de l'usage des corps dans la pornographie»²³⁹. Gregory et Lorange proposaient cette définition lors de leur cours *Teaching Post-Pornography* : «The first and most obvious subject of critique for post-pornography is pornography itself (most obviously what we call «hetero porn»)»²⁴⁰.

Les collectifs se revendiquant post-porn annoncent clairement cette intention. Dans son *Comunicado pro post porn* Go fist foundation déclare : «Desde GFF con nuestra forma de expresión criticamos los roles de genero, prototipos de belleza tanto como la industria del porno»²⁴¹. Sur son site internet, Post-op décrit son projet comme «relectura crítica del discurso normativo»²⁴² et Quimera Rosa se présente comme ceci sur son blog :

«Si el porno es una de las principales técnicas de producción del sistema sexo-género, queremos apoderarnos de él para crear nuestras propias realidades. Queremos desdibujar el límite establecido entre público y privado, límite que sólo sirve para naturalizar ciertas prácticas sexuales,

²³³ Preciado Beatriz [Paul B.], *art. cit.*, 2006, p.152.

²³⁴ Blais Louis « Biopolitique » sur *Anthropen*, dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain, Université Laval, [en ligne], URL : <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/30582/200>, (dernière consultation juin 2021).

Pour plus d'information sur la notion de «biopolitique», voir le lexique situé à la fin du dossier.

²³⁵ Terme développé par Foucault dans son *Histoire de la sexualité* qui renvoie au discours scientifique de l'Occident sur la sexualité

²³⁶ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.380.

²³⁷ Preciado Beatriz [Paul B.], «The Architecture of Porn», dans Stüttgen Tim (dir.), *Post/porn/politics : symposium/reader : queer-feminist perspective on the politics of porn performance and sex-work as culture production*, Berlin : B-Books, 2009, p.30.

²³⁸ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2013, p.51

²³⁹ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p.30.

²⁴⁰ Gregory Tim et Lorange Astrid, « Teaching Post-Pornography », *Cultural Studies Review*, vol. 24, n° 1, 2018, p.139.

²⁴¹ «Dans GFF avec notre forme d'expression nous critiquons les rôles des sexes, les prototypes de beauté autant que l'industrie du porno» (Traduction DeepL)
«Comunicado pro post porn», Go fist foundation, <<https://gofistfoundation.pimienta.org/temas/index.html#2>>, (dernière consultation juin 2021)

²⁴² «une relecture critique du discours normatif» (Traduction DeepL)

Post-op, <<https://postop-postporno.tumblr.com/>>, (dernière consultation juin 2021)

encerrándolas en una esfera privada en la cual se consumen los códigos y prácticas públicamente avalados»²⁴³

Lucía Egaña Rojas, co-organisatrice du festival post-pornographique *Muestra Marrana*, écrit : «La post-pornografía no provoca que la pornografía desaparezca, sino que plantea una revisión crítica de sus preceptos y mecánicas y una reelaboración de sus productos».²⁴⁴ La rupture épistémologique mentionnée auparavant par Lavigne semble donc faire l'unanimité. La dimension critique de la post-pornographie vis-à-vis de la pornographie dominante²⁴⁵ et du «régime de vérité»²⁴⁶ qu'elle crée est un élément caractéristique majeur de la production post-porn²⁴⁷. La post-pornographie propose un discours critique depuis les marges²⁴⁸ de la pornographie, plutôt que depuis son centre ultra-normé.

Cette critique peut prendre diverses formes : performances, écrits, conférences, workshops, vidéos, fanzines, ... : la production post-porn est multiple. Cette pluridisciplinarité participe aussi à la définition de la post-pornographie. Borghi, face à cette diversité de pratiques, propose de chercher «des dénominateurs communs à l'ensemble de la production»²⁴⁹ plutôt que «de traiter celle-ci de manière exhaustive, car ce serait une opération ambitieuse et contradictoire»²⁵⁰. Elle cite six caractéristiques : la centralité de l'anus, la rupture avec les

²⁴³ «Si le porno est l'une des principales techniques de production du système sexe-genre, nous voulons nous l'approprier pour créer nos propres réalités. Nous voulons brouiller la frontière établie entre le public et le privé, une frontière qui ne sert qu'à naturaliser certaines pratiques sexuelles, en les enfermant dans une sphère privée dans laquelle sont consommés des codes et des pratiques approuvés par le public.» (Traduction DeepL)

Quimera Rosa, «Prestación», *Blog de Quimera Rosa* [en ligne], 10 février 2008. URL : <http://laquimerarosa.blogspot.com/2008/02/presentacin-versin10.html>, (dernière consultation juin 2021)

²⁴⁴ «La post-pornographie ne fait pas disparaître la pornographie, mais propose plutôt une révision critique de ses préceptes et de ses mécanismes et un remaniement de ses produits.» (Traduction de DeepL)

Egaña Rojas Lucía, «La pornografía como tecnología de género», *laFuga*, [en ligne], 9, 2009: <http://2016.lafuga.cl/lapornografia-como-tecnologia-de-genero/273>, (dernière consultation juin 2021)

²⁴⁵ Comme nous venons de le voir, cette critique est émise dans le but de dénaturiser le porno moderne. Elle n'a évidemment pour but de censurer la pornographie, sans quoi elle rejoindrait le discours abolitionniste, auquel la réflexion post-pornographique est opposée.

²⁴⁶ «Le régime de vérité, en effet, n'étant pas une certaine loi de la vérité, mais l'ensemble des règles qui permettent, à propos d'un discours donné, de fixer quels sont les énoncés qui pourront y être caractérisés comme vrais ou faux»

Foucault Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris : Gallimard, 2004, p.37.

²⁴⁷ Par exemple, les films pornographiques d'Erika Lust, bien que communément reconnus comme étant féministes, ne peuvent pas être considérés, selon moi, comme faisant partie d'une production post-pornographique car ils sont produits selon les codes du porno conventionnel (production, distribution, but lucratif, ...). Ces films proposent un contenu considéré comme féministe (notamment car produits hors du *male gaze*) mais ne participent pas une réelle critique du régime de vérité produit par la pornographie, notamment car ils restent dans une logique de productivité capitaliste.

²⁴⁸ Le terme de «marge» fait ici écho entre autres à la réflexion de Bell Hooks dans *From margin to center* (1984).

«La marge comme espace contre-hégémonique est le lieu de la mise en commun des expériences, des conditions, des parcours de vie. La marginalité devient alors non seulement un lieu privilégié de création mais aussi un lieu qui offre un point de vue sur le monde capable de rendre visible l'invisible, de dénaturiser les processus intériorisés, un lieu où voir les mécanismes qui rendent fonctionnel le système dominant.»

Borghi, Rachele, «Éloge des marges : re(ading)tours sur des pratiques minoritaires dans le milieu académique», *Les numéros* [en ligne], n° 9 («Les subalternes, peuvent-elles/ils (parler) être écouté-e-s ?»), 2018.

²⁴⁹ Borghi Rachele, *art. cit.*, p.30.

²⁵⁰ *Idem*.

binarismes, la critique du capitalisme, le corps comme laboratoire d'expérimentation, l'usage de prothèses et une méta-réflexion sur la pratique²⁵¹. Nous verrons plus tard comment ces réflexions sont activées dans la performance²⁵², mais je peux déjà expliquer ici comment ces éléments s'articulent et font sens dans la production post-pornographique en général.

La matrice biopolitique fonctionne de manière dichotomique puisqu'en érigeant une norme comme vérité, elle crée un système d'opposition entre celle-ci et tout ce qui déroge à cette norme. Le post-porn questionne donc les catégories binaires établies par le biopouvoir et, comme l'explique Quimera Rosa, ne pense pas en terme de «homme/mujer, homo/hetero, natural/artificial, normal/anormal, público/privado, representación/vida»²⁵³. Cette réflexion inclut aussi une critique de «l'autre» fétichisé présente dans la pornographie (et dans de nombreuses autres formes de représentation), cet «autre» désigné par opposition aux corps et aux individus correspondant à la norme maintenue par le biopouvoir. La post-pornographie dénonce donc les dynamiques oppressantes qui découlent de cette norme et qui se concrétisent dans des représentations racistes²⁵⁴ et/ou validistes par exemple.

Dans les pratiques et théories post-porn, le corps devient un laboratoire d'expérimentation, notamment avec l'usage de prothèse(s), par exemple les strap-on²⁵⁵, le brouillage des «codes vestimentaires»²⁵⁶ et parfois l'administration de différentes substances²⁵⁷ qui permettent d'interroger ces limites binaires pré-instaurées. La centralité de l'anus est aussi un des facteurs questionnant la binarité hétérosexuelle : toute personne en possède un et peut donc être pénétrée. Cela induit aussi que, à l'aide de prothèse (ou non), toute personne peut être

²⁵¹ *Ibidem*, p.32-35.

²⁵² Voir «Performance et post-pornographie : quels enjeux ?»

²⁵³ «homme/femme, homo/hétéro, naturel/artificiel, normal/anormal, public/privé, représentation/vie» (Traduction DeepL)

Quimera Rosa, «Prestación», *Blog de Quimera Rosa* [en ligne], 10 février 2008. URL : <http://laquimerarosa.blogspot.com/2008/02/representacin-versin10.html>, (dernière consultation juin 2021)

²⁵⁴ Vörös parle de «représentation sexualisée de stéréotypes ethniques et raciaux».

Vörös Florian, *op. cit.*, p.17.

Pour une réflexion centrée sur les enjeux de racisme dans la pornographie voir : Cruz Ariane, *The color of kink*, NYU Press, 2016.

²⁵⁵ Un strap-on est un sextoxy porté à l'aide de / intégré à un harnais conçu pour pénétrer sa partenaire. En français, le terme «gode-ceinture» est aussi utilisé.

²⁵⁶ C'est-à-dire la conception binaire, très présente dans la société occidentale actuelle, selon laquelle les habits ne sont pas unisexes mais qu'il existerait des habits «pour femmes» et d'autres «pour hommes».

²⁵⁷ Par exemple le processus mis en place par Preciado, relaté dans *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique* : «Ce livre n'est pas une autofiction. Il s'agit d'un protocole d'intoxication volontaire à base de testostérone synthétique concernant le corps et les affects de B.P. Un essai corporel.» Pour rappel, seule la personne concernée peut définir quel est son rapport à ce processus.

Preciado Beatriz [Paul B.], *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris : B. Grasset, 2008, p.1.

pénétrante : la répartition binaire de la pénétration, établie selon une «logique biologique»²⁵⁸ ne tient plus. Comme le développe Preciado dans son *Manifeste contra-sexuel* :

«En tant qu'organe et en tant que pratique, le sexe n'est ni un lieu biologique précis ni une pulsion naturelle. En fait, le sexe est une technologie de domination hétérosociale qui réduit le corps à des zones érogènes en fonction d'une répartition asymétrique de pouvoir selon les genre (féminin/masculin), de manière à ce que coïncident certains affects avec certains organes, certaines sensations avec certaines réactions anatomiques.»²⁵⁹

La re-sexualisation de l'anus²⁶⁰ et l'utilisation de prothèse(s)²⁶¹ permettent selon Preciado de re-signifier le corps hors d'une logique cisgenre et hétéronormative²⁶², ce qui est l'un des projets du post-porn. Elles permettent aussi de sortir d'une conception validiste de la sexualité²⁶³.

Cette critique de la norme cisgenre et hétérosexuelle participe directement à la remise en cause du capitalisme, car comme l'explique Bourcier, le capitalisme profite de la répartition binaire des genres²⁶⁴ :

«Le travail nécessaire à la production des genres normatifs et intelligibles, y compris les profils des LG en vogue du type «l'homosexuel créatif d'H&M ou la lesbienne tatouée de Leroy Merlin», est naturalisé, mais il s'agit bien du travail qui prend du temps, est obligatoire et produit de la plus value qui se voit appropriée par le capital.»²⁶⁵

Le capitalisme est ainsi étroitement lié au système hétérosexuel qui engendre non seulement une multiplication des forces de travail par la reproduction²⁶⁶ mais aussi tout un travail gratuit

²⁵⁸ Qui pourrait se résumer comme ceci : seules les personnes ayant un pénis (communément considérées comme des hommes) peuvent pénétrer des personnes ayant un vagin (communément considérées comme des femmes). Cette «logique biologique» sous-entend que seules les relations hétérosexuelles entre personnes cisgenres sont «naturelles» (à comprendre comme «respectant l'ordre établi par la nature») car «pseudo-complémentaires» et permet souvent un jugement moral sur tout autre type de relation non-normatif.

²⁵⁹ Preciado Beatriz [Paul B.],., *Manifeste contra-sexuel*, Paris : Éditions Balland, 2000, p.24.

²⁶⁰ Preciado a développé sa réflexion sur la portée politique de la (re)sexualisation de l'anus dans un autre écrit voir : Preciado Beatriz [Paul B.],., *Terror anal y Manifestos recientes*, Buenos Aires : La Isla de la Luna, 2013.

²⁶¹ Du «godez et toutes ses variations syntaxiques - telles que les doigts, les langues, les vibromasseurs, les concombres, les carottes, les bras, les jambes, les corps entiers, etc.» Preciado Beatriz [Paul B.], *op. cit.*, 2000, p.24.

²⁶² Pour plus de précisions concernant la riche réflexion de Preciado sur contra-sexualité voir «Principes de la société contra-sexuelle» dans Preciado Beatriz [Paul B.], *op. cit.*, 2000, pp.32-39.

²⁶³ Voir notamment la réflexion de Post-op à ce sujet sur leur site.

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/Pornortopedia> >, (dernière consultation juin 2021)

²⁶⁴ Par exemple : «Dans un bar hype du Faubourg Saint-Denis à Paris qui recrute des serveurs et des barmans queer, visiblement queer, pour faire cool, c'est bien le propriétaire du bar qui récupère la valeur ajoutée des ongles vernis, de la coupe de cheveux, bref de la dégaine gender queer alors que le queer en question se prend dans la gueule et gère toute l'homophobie et la violence de genre propre aux espaces straight (Adèle).»

Bourcier Sam, *Homo inc.orporated : le triangle et la licorne qui pète*, Paris : Cambourakis, 2017, p.119.

²⁶⁵ *Idem*.

²⁶⁶ Les couples non-hétérosexuels ont aussi des enfants, mais les démarches légales et médicales nécessaires à la conception de ceux-ci font qu'actuellement, cette descendance est très minoritaire et ne peut pas réellement être considérée comme une (future) force de travail significative.

de care et d'entretien du foyer²⁶⁷. Comme le précise Federici : «Les véritables bénéficiaires ne sont pas nos familles, mais les capitalistes qui ont économisé des milliers de dollars grâce au travail non rémunéré effectué par des générations de femmes»²⁶⁸, ce qui explique aussi pourquoi la grève est l'une des actions centrales des mouvements féministes.

En critiquant le régime cis-hétéro, la post-pornographie est inéluctablement anti-capitaliste²⁶⁹. Cette réflexion se retrouve aussi dans la production et la distribution du contenu post-pornographique. Certaines performances ont lieu dans l'espace public ou dans des espaces autogérés, loin d'une logique mercantile. Les collectifs mettent leurs productions sur internet (Facebook, blogs, Tumblr, ...) et diffusent gratuitement du contenu, que ce soit des vidéos, des photographies ou des textes. Quimera Rosa parle de «créations collectives et sans copyright»²⁷⁰ sur son site et Egaña insiste sur la dimension autogérée de la production post-pornographique²⁷¹. La circulation du savoir post-pornographique est envisagée de la manière la plus horizontale possible²⁷², ce qui explique aussi pourquoi il n'existe pas réellement de différence entre la théorie et la pratique : la création artistique/militante est aussi un moyen de créer du savoir, tout comme l'écriture et la parole peuvent être conçues comme des actes militants et artistiques²⁷³. Le Do It Yourself (DIY) a aussi une place importante dans la réflexion post-porn, parce qu'il permet de s'approprier certaines techniques de production du savoir²⁷⁴ et de créer sans consommer ou à moindre coût, ce qui s'inscrit aussi dans une logique anti-capitaliste.

La post-pornographie comporte aussi une dimension méta-réflexive, qui prend place notamment au sein des workshops, des ateliers, de table ronde et des échanges avec le public

²⁶⁷ Par foyer, je désigne autant le lieu d'habitation de la famille que le cercle familial.

²⁶⁸ Federici Silvia «Grève du travail reproductif et construction de communs reproductifs» dans Soline Blanchard [et al.] (dir.), *Travail gratuit et grèves féministes*, Genève : Entremonde, 2020, p.28.

²⁶⁹ Pour plus de précisions concernant le lien entre binarité des genres, hétérosexualité et capitalisme voir le sous-chapitre «Binary genders and the heterosexual contract» dans Butler Judith, «Performative acts and gender constitution» dans Henry Bial (dir.), *The performance studies reader*, London : Routledge, 2007, p.192-195. Voir aussi Federici Silvia, *Le capitalisme patriarcal*, Paris : La Fabrique éditions, 2019.

²⁷⁰ Quimera Rosa, < <https://quimerarosa.net/cyborg-post-porn-fr/>>, (dernière consultation juin 2021).

²⁷¹ «Las producciones son domésticas, autogestionadas, con filiaciones extrañas y diversas [...]» Egaña Rojas Lucía, *art. cit.*, [en ligne], 2009. (dernière consultation juin 2021)

²⁷² Cependant, cette volonté d'accessibilité ne veut pas dire que les productions et savoirs post-porn sont automatiquement partagés de manière libre : dans les endroits qui en ont les moyens, notamment les lieux culturels légitimés comme les musées, une contrepartie est demandée dans une logique de redistribution des ressources. L'anticapitalisme n'est pas synonyme de bénévolat.

²⁷³ Par exemple, Borghi s'est déshabillée lors d'une de ses conférences, pour confronter l'audience à la propre réalité de son corps de chercheuse.

²⁷⁴ Cependant, cette volonté d'accessibilité ne veut pas dire que les productions et savoirs post-porn sont automatiquement partagés de manière libre : dans les endroits qui en ont les moyens, notamment les lieux culturels légitimés comme les musées, une contrepartie est demandée dans une logique de redistribution des ressources. L'anticapitalisme n'est pas synonyme de bénévolat.

lors de performances et de conférences. Les textes théoriques produits adoptent aussi une approche mettant en évidence leur propre médiation. Cette démarche est indispensable au projet post-pornographique qui se doit de conscientiser ses mécanismes de production et de mettre en évidence ses propres biais et limites. Cette méta-réflexion inclut aussi le fait que le cadre (collectif, lieu de représentation, etc) dans lequel les acteur·rice·x·s du post-porn évoluent et créent doit être pensé pour être le plus *safe* possible pour elleux et pour le public.

À l'issue de cette discussion²⁷⁵, je dirais que le post-porn est une critique de la pornographie produite du point de vue dominant moderne occidentale, hors de toute normativisation des corps (non-cishétéronormative, anti-validisite, anti-raciste, etc.), anti-capitaliste et métaréflexive.

La post-pornographie est donc un projet militant qui ne peut se résumer à une certaine «esthétique». Comme le souligne Bourcier : «Au-delà d'une critique des politiques de la représentation, le post-porn s'est développé en une forme d'activisme, de « porn-activisme »²⁷⁶. Au vu des multiples formes d'expressions utilisées par les protagonistes du post-porn (fanzine, performance, workshops, etc) je pense que dans la plupart des cas il est aussi possible de parler d'artivisme, puisque leurs actes militants sont aussi des productions artistiques (ou vice versa). Lemoine et Ouardi parlent d'artivisme en tant que «[...] création comme outil et méthode de vie et de lutte, mais aussi comme *expérience*.»²⁷⁷

Pour clore ce chapitre sur la notion de post-pornographie, j'aimerais mener une brève réflexion sur mon utilisation des termes «(-)porn», «(-)porno» et «(-)pornographie». Si je les utilise ici de manière totalement interchangeable, comme des synonymes ayant exactement la même valeur expressive, il faut cependant que je nuance mon propos, en lien avec la réflexion développée par Williams dans « Pornography, porno, porn: thoughts on a weedy field »²⁷⁸. Dans son article, Williams avance que le fait d'utiliser un diminutif, tel que «porn» ou «porno», marque une certaine aisance avec ce genre de production visuelle, alors que le fait d'utiliser le mot «pornographie» serait une démarche plus neutre et permettrait d'exposer tout type de

²⁷⁵ Sans pour autant assimiler ce résumé à une définition immuable, étant donné que je rejoins Borghi sur le fait que proposer une définition fixe de la post-pornographie n'est un exercice ni souhaitable ni réalisable.

²⁷⁶ Bourcier Marie-Hélène/Sam et Mercier Élisabeth, *art. cit.* [En ligne]

²⁷⁷ Lemoine Stéphanie et Ouardi Samira, *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*, Paris : Alternatives, 2010, p.12.

²⁷⁸ Williams Linda, « Pornography, porno, porn: thoughts on a weedy field », *Porn studies*, vol. 1, n° 1-2, 2014, pp. 24-40.

réflexions, pro-sexe comme abolitionnistes²⁷⁹. Sa position par rapport à quelle utilisation lexicale avoir en tant que chercheur·euse·x est assez claire :

«Contained within my own terminological shift, from pornography to porno to porn, is the dilemma of placing oneself “on the side of” an industry whose main purpose is to make money by producing lifelike sexual fantasies. Though I certainly want to respect the dignity of sex workers and support better working conditions for them, and though I also want to uphold freedoms of speech and the possibility of pornographies that are also art, I do not think it is wise for scholars to confate our own work of scholarship with the work of the pornography industry [...]»²⁸⁰

Elle précise ensuite que le fait d’avoir recours à certains termes plus familiers en fonction d’un certain contexte d’énonciation peut être pertinent. Je soutiens ici que compte tenu du sujet de ma recherche et de ma démarche générale, je peux utiliser ces trois termes de façon interchangeable sans dénaturer mon propos. Je souhaite adopter le même langage que celui des acteur·rice·x·s du post-porn et ne pas recréer une certaine distanciation qui serait le résultat, entre autres, de ma formation académique. De plus, il serait illusoire de prétendre que mon approche ne révèle pas une certaine convergence avec la réflexion pro-sexe : si ma démarche avait été abolitionniste, je ne pense pas que j’aurais abordé mon sujet d’étude de cette manière. Il ne s’agit pas ici de rentrer dans un débat d’idées, mais de rappeler à nouveau ma position, comme précédemment dans mon introduction sur les *savoirs situés*²⁸¹.

La performance post-porn

Performance et post-pornographie : quels enjeux ?

«La performance était précisément le lieu de la rareté des définitions»²⁸²

Suite à cette mise en avant des enjeux et pratiques de la post-pornographie, nous pouvons nous focaliser sur une de ses formes de production en particulier : la performance. Définir la performance n’est pas un exercice aisé car le terme se rapporte à de nombreuses pratiques qui

²⁷⁹ *Ibidem*, p.37.

²⁸⁰ *Ibidem*, p.38.

²⁸¹ De plus, comme évoqué précédemment (Cf. *supra*, p.28), «porno» est un terme plus adapté pour parler de la pornographie issue des films et de la photographie. Étant donné qu’ils mettent en scène de réelles actions qui ne sont plus seulement le fruit de l’imagination de l’auteur·e·x comme pouvaient l’être certains dessins et textes pornographiques, l’abandon de la terminaison «graphie», issue de *graphé* qui signifie «écriture», «peinture» ou dessin» est justifié et n’est pas seulement signe de familiarité.

Pour plus de précisions à ce sujet, voir Folscheid Dominique, «Porno», dans Philippe Di Folco (dir.), *op. cit.*, p.372-374.

²⁸² Laurie Carlos, citée dans Goldberg RoseLee, *Performances : l’art en action*, Christian-Martin Diebold (trad.), Paris : Thames & Hudson, 1999, p.9.

dépassent de loin le seul domaine de l'histoire de l'art^{283 284}. Selon Schechner, un des fondateurs des *performance studies*²⁸⁵, la quasi-totalité de nos actions sont des actes de performativité, puisqu'elles sont de l'ordre du «restored behaviour», c'est à dire qu'elles sont la re-performance d'actions que nous avons précédemment apprises à réaliser²⁸⁶. D'après lui, les performances se démarquent de simples «restored behaviour» de par leur dispositif de présentation : «Performances are marked, framed, or heightened behavior separated out from just "living life"—restored restored behavior, if you will.»²⁸⁷. Le terme de performance désigne un grand ensemble d'actes réalisés dans des circonstances et avec des intentions différentes. Les frontières entre les différents types de performance sont parfois poreuses, ce qui explique qu'une seule et même performance puisse être appréhendée de différentes perspectives de manière tout à fait pertinente.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, il est difficile de trouver une définition de la performance qui fasse l'unanimité²⁸⁸. Cette absence de consensus peut en partie s'expliquer par le fait que la performance interroge les catégories précédemment établies dans ce domaine²⁸⁹. De par son caractère hybride, elle critique et se soustrait à cette logique de classification, ce qui explique pourquoi il est impossible d'en obtenir une définition unique. Goldberg, une des premières historiennes de l'art à avoir théorisé la notion de performance²⁹⁰, écrit :

«De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques [...] les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. En fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit»²⁹¹

²⁸³ «Polysémique (Deriu, 2012), le lexème performance appartient au vocabulaire de plusieurs champs disciplinaires dont il nourrit la fabrique théorique plurielle : la linguistique, la philosophie, l'ingénierie, les sciences et techniques des activités physiques et sportives, les arts du spectacle vivant – en particulier les études théâtrales – l'esthétique, l'anthropologie, les sciences de l'organisation et de la gestion des entreprises.»

Pradier Jean-Marie, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 287.

²⁸⁴ Ce pourquoi certain·e·x·s spécialiste·x·s, tel que Martel, préfèrent l'emploi du terme «art action», plus spécifique au domaine artistique. Pour ma recherche, j'ai choisi de maintenir le terme «performance», justement pour son caractère polysémique, parce que la post-pornographie possède elle aussi un caractère interdisciplinaire et hybride. De plus, il évoque directement la «performativité» concept central à la réflexion post-porn.

²⁸⁵ Concernant les Performances Studies, voir Pradier Jean-Marie, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 287-300.

²⁸⁶ Schechner Richard et Brady Sara, *Performance Studies: An Introduction*, London : Routledge, 2013, p.34.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.35.

²⁸⁸ Péquignot Bruno, «De la performance dans les arts - limites et réussites d'une contestation» dans Biet Christian Biet et Sylvie Roques [dir.], *Performance : le corps exposé, Communication*, n°92, 3013, p.10.

²⁸⁹ Voir Régimbeau Gérard, « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs », *Hermès, La Revue*, vol. 66, n° 2, 2013, pp. 58-65.

²⁹⁰ «Roselee Goldberg, author of the essential first survey of performance art *Performance : Live Art, 1909 to Present* (1979)» Wood Catherine, *Performance in Contemporary Art*, London : Tate Gallery Publishing Ltd., 2018, p.21.

²⁹¹ Goldberg RoseLee, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris : Thames & Hudson, 2001, p.9.

Je corrobore son analyse qui écarte la possibilité de proposer une définition concise, d'autant plus que le concept de performance n'est pas appréhendé de la même manière en fonction des décennies et de la situation géographique. Les chercheurs·euses·x·s situent habituellement l'émergence de la performance artistique dans un contexte occidental (Europe de l'Ouest et États-Unis) entre les années 1950 et 1970. Goldberg la date du début des années 70 en lien avec l'art conceptuel²⁹², Brentano propose la même datation en insistant sur le fait que le terme a été utilisé rétroactivement sur les productions Fluxus et les Happenings²⁹³. Wood cite les *Theater Pieces* de John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg comme ayant ouvert la voie à la performance à partir des années 50²⁹⁴. Chacune des recherches visant à établir une certaine datation d'«origine» de la performance mentionne l'influence de la réflexion du début du 20ème siècle initiée entre autres par dada, le Bauhaus et les Futuristes²⁹⁵. On comprend alors que si la performance en elle-même est reconnue et nommée comme telle dans le domaine de l'histoire de l'art au tout début des années 70²⁹⁶, la réflexion qui a mené à sa pratique s'est développée progressivement sous diverses formes depuis le début du 20ème siècle.

Au vu de la variabilité de la notion de performance, je propose non pas une définition fixe, mais une réflexion sur les principales caractéristiques qui peuvent correspondre à la majeure partie (mais certainement pas à l'ensemble) des œuvres dont la performance est le principal médium²⁹⁷.

Premièrement, la performance, tout comme la plupart des «arts vivants», est intrinsèquement liée à la notion de temporalité, puisqu'il s'agit d'une action éphémère qui ne subsiste qu'à travers des traces de sa présence : des éléments de décor, des objets, des enregistrements visuels et/ou sonores, qui peuvent avoir la valeur de souvenirs, de fétiches et/ou avoir une valeur documentaire²⁹⁸. Le processus de réalisation de l'œuvre est l'œuvre en elle-même et selon Péquignot, il n'existe qu'un seul temps, où l'œuvre se crée et disparaît

²⁹² *Ibidem*, p.7.

²⁹³ Brentano Robyn, *Outside the Frame: Performance and the Object ; a Survey History of Performance Art in the USA since 1950*, Cleveland Center for Contemporary Art, 1994, p.32.

²⁹⁴ Wood Catherine, *op. cit.*, p.12.

²⁹⁵ Ces groupes ont créé des œuvres hybrides entre théâtre, poésie, danse et chant, qui peuvent déjà évoquer la pratique de la performance. Par exemple, les soirées du groupe dada au Cabaret Voltaire (1916), l'atelier de Théâtre de Schlemmer et les soirées organisées au Bauhaus (dès 1923) ainsi que les pièces de théâtre futuristes.

²⁹⁶ Goldberg RoseLee, *op. cit.*, 1999, p.11.

²⁹⁷ «But in art terms, performance is treated not so much as an anthropological condition of our social state of being [...] but, in the first instance, as a médium: a way of working with a live situation.» Wood Catherine, *op. cit.*, p.21.

²⁹⁸ Ducros Françoise, «Performance», dans Gérard Durozoi (dir.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris : Hazan, 2002, p.527.

comme œuvre»²⁹⁹. L'évanescence et l'immatérialité de l'œuvre questionnent ce qu'est réellement *produire* de l'art et interrogent par la même occasion son marché. Une performance peut être subventionnée ou son accès peut être payant, mais elle ne s'intègre pas complètement dans une logique mercantile car une fois qu'elle a été produite, elle n'est plus commercialisable³⁰⁰. Seules les traces, témoins de l'œuvre, peuvent être exposées et vendues, même si depuis peu, certains musées comme la Tate Modern, achètent les droits de reenactment de performances aux artistes qui ont accepté que leurs œuvres soient reperformées par elleux ou par d'autres³⁰¹.

L'action étant au centre de la création³⁰², cela pose la question de qui la réalise. Selon Besacier, «le performeur n'est pas un acteur, c'est un actant. L'acteur apporte une part de lui-même, puise en lui-même ce qui donnera vie à un personnage. Mais l'actant est lui-même et n'incarne que lui-même»³⁰³. La performance, contrairement à la danse et au théâtre³⁰⁴, n'est plus une fiction. Elle est portée par l'artiste et le corps mis en scène n'est donc plus celui d'un personnage mais celui de la performeur·euse·x·iel-même³⁰⁵. Cette utilisation du corps comme matériau premier de la performance entraîne une redéfinition du rapport entre le privé et le public. Le corps qui est habituellement un espace intime, d'autant plus s'il est nu, est dorénavant mis à disposition du public pour «interroger le corps, les données sensorielles, la parole ou le geste et les comportements sociaux»³⁰⁶. Les témoignages des personnes présentes, qu'elles soient critiques d'art ou non, sont une autre forme de traces témoins de l'évènement³⁰⁷. Pour autant, le public n'est pas une des composantes indispensables à la réalisation d'une performance, qui peut parfois avoir lieu sans spectateur·rice·x³⁰⁸, comme précisé par Carlson :

«According to Bauman, all performance involves a consciousness of doubleness, through which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action. Normally this comparison is made by an observer of the action [...] but the double consciousness, not the external observation, is what is most central»³⁰⁹

²⁹⁹ Péquignot Bruno, *art. cit.*, p.16.

³⁰⁰ *Idem.*

³⁰¹ «Nous avons acheté les droits de réactivation [*reenactment*] de plusieurs performances, car de plus en plus d'artistes réfléchissent à la possibilité de rejouer leur performance en faisant des partitions comme les musiciens» Chris Dercon, directeur de la Tate Modern, cité dans Péquignot Bruno, *art. cit.*, p.18.

³⁰² Martel Richard, « Art action et performance. Périphéries sans centre ! », *Inter. Art actuel* [en ligne], n° 124, 2016, p.79.

³⁰³ Besacier Hubert, «Performance, quelques éléments pour une définition problématique», dans Raphael Cuir et Éric Mangion (dir.), *La performance - vie de l'archive et actualité*, Dijon : Les presses du réel, 2013, p.49.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ Péquignot Bruno, *art. cit.*, p.15.

³⁰⁶ Ducros Françoise, «Performance», dans Gérard Durozoi (dir.), *op. cit.*, p.527.

³⁰⁷ Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, «Introduction», dans Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires, 2010, p.13.

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ Carlson Marvin, «What is performance ?», dans Henry Bial (dir.), *op. cit.*, p.73.

L'importance donnée au corps redéfinit aussi l'espace d'exposition. La performance bénéficie d'une certaine liberté de diffusion puisqu'elle peut avoir lieu «partout où se trouve son corps, trace vivante du processus créatif mis en œuvre»³¹⁰. Elle prend donc place autant dans les musées, les galeries, que dans des lieux moins institutionnels, tels que des lieux de vie, des lieux privés ou des espaces publics³¹¹. Le fait que la performance puisse se produire en dehors des institutions lui donne une certaine indépendance. De par sa relative autonomie, elle peut exercer une potentielle critique sur monde de l'art, déjà entamée par le caractère éphémère de sa production, et questionne notamment son côté capitaliste et institutionnel. Cette critique peut aussi avoir une portée plus générale et répondre à un certain contexte politique ou social. D'après Ausina :

«Faisant du corps l'élément central d'une expression qui favorise l'autonomie individuelle et la liberté, l'outil de création qu'est la performance est un débat contre la pensée dominante - pensée qui fait du corps et ses désirs un lieu cadré, intime et miné de tabous».³¹²

En adoptant une monstration publique de l'intime, certaines performances engagent une démarche militante. Le corps est mobilisé comme outil de lutte. Ainsi, le personnel et l'intime deviennent politiques, pour citer un des slogans les plus populaires de la deuxième vague féministe³¹³. D'ailleurs, la performance est l'un des médiums de prédilection³¹⁴ des «femmes-artistes»³¹⁵ depuis son émergence³¹⁶. Contrairement aux autres formes d'art depuis longtemps monopolisées³¹⁷ par les hommes, la performance est un médium récent. Les artistes femmes peuvent donc investir ce nouveau champ sans être tributaires de siècles d'histoire de l'art patriarcale³¹⁸. La performance leur permet aussi une certaine réappropriation de leurs corps,

³¹⁰ Péquignot Bruno, *art. cit.*, p.16.

³¹¹ Par exemple, VALIE EXPORT performe *Genital Panik* dans une salle de cinéma, Marina Abramović et Ulay parcourent une partie de la muraille de Chine pour *The Great Wall Walk*, Gina Pane performe *Je* accrochée à la balustrade d'une fenêtre, entre un lieu intime (l'appartement qu'elle observe) et un lieu public, c'est-à-dire la place aux œufs de Bruges qu'elle surplombe.

³¹² Ausina Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2 (« Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? »), 2014, p.83.

³¹³ «The personal / the private is political». Il s'agit aussi du titre de l'essai de Carol Hanisch *The Personal is Political* qui développe cette réflexion. Cependant, elle nie être à l'origine de cette expression.

³¹⁴ Gil Marie-Dominique, « Performances de femmes en cage dans les années 1970 : étude d'une stabilité formelle à l'aune des études de genre », *Les Chantiers de la Création* [en ligne], n° 12, 2020.

URL : <<https://journals.openedition.org/lcc/3149>>, (dernière consultation juin 2021)

³¹⁵ Je n'aime pas vraiment avoir recours à cette terminologie, puisqu'elle est binaire et peut potentiellement être essentialisante. Cependant, dans le contexte des années 60/70 et de la deuxième vague féministe, il est pertinent d'utiliser cette expression.

³¹⁶ Par exemple VALIE EXPORT, Yoko Ono, le collectif Rodeo Caldonia, ORLAN, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Gina Pane, Lorraine O'Grady, ...

³¹⁷ L'art et son histoire était produite par et pour les hommes jusqu'à très (très) récemment. Voir Nochlin Linda, *Why have there been no great women artists?*, New York : Thames & Hudson Inc, 1971.

³¹⁸ Voir Forte Jeanie, « Women's Performance Art : Feminism and Postmodernism », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 2, 1988, pp. 217-235.

une des revendications principales de la deuxième vague féministe notamment à travers la demande d'accès à la contraception, à l'avortement et à une sexualité plus libre. Le «corps féminin»³¹⁹ n'est plus représenté à travers le *male gaze* ; les performeuses décident de ce qu'elles veulent représenter³²⁰.

De ma réflexion sur les principales caractéristiques de la performance, je retiens qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes de façon éphémère. Cet art est protéiforme : il peut être représenté par une ou plusieurs personnes, avec ou sans public. Sa durée ainsi que son lieu de représentation sont extrêmement variables. Le corps est l'élément central de sa création qui participe à une meta-réflexion sur le domaine de l'art. Sa portée critique peut aussi s'étendre à d'autres sujets, ce qui fait que la performance peut avoir une visée militante et un contenu potentiellement subversif. L'accès aux performances passées se fait à travers les traces que celles-ci ont laissées, témoins de l'évènement³²¹.

Après avoir réfléchi sur la performance en tant que médium artistique, nous pouvons nous demander pourquoi la post-pornographie a un «recours privilégié à la forme de la performance»³²² selon Bourcier.

La centralité du corps lors de la création permet une réappropriation du discours : la performeur·euse·x choisit ce qu'iel montre de son intimité et comment iel le montre. Par cette monstration, qui peut être plus ou moins explicite, iel produit un nouveau discours sur les identités de genre, sur la sexualité, sur les normes de beauté ou de corporalité. Ce discours donne à voir des réalités qui ne sont pas représentées dans la pornographie moderne occidentale ou qui sont reproduites non pas du point de vue des personnes concernées, mais de manière objectifiante. Les films pornographiques représentant des personnes aux sexualités, aux identités et aux corps non-normatifs ou non-blancs sont souvent produits pour correspondre au *male gaze*. Les enjeux liés à ces identités ne sont donc pas réellement représentés et cette vision du point de vue dominant (socialement parlant) entraîne une fétichisation³²³ de ces sujets.

³¹⁹ Même remarque que pour le terme «femme-artiste».

³²⁰ Ausina Anne-Julie, *art. cit.*, p. 81.

³²¹ Pour une réflexion sur la notion de traces et d'archives voir «Archives (post-)pornographiques» : un oxymore ?»

³²² Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.380.

³²³ «Fétichiser, c'est attribuer des caractéristiques et qualités supposées et créant un attrait romantique et/ou sexuel spécifique pour un groupe sociologique. Ces présupposés sont souvent des préjugés réducteurs et peuvent être violents. La fétichisation détermine souvent dans la continuité de cette disposition mentale une volonté active d'expérience sexuelle avec des personnes faisant partie du groupe visé. Cette démarche réduit de fait des individus à un rôle purement physique et sexuel»
Lexie, *op. cit.*, p.276.

La performance post-porn permet donc aux personnes concernées de se représenter et de produire un autre savoir sur leur corps, leur(s) identité(s) et leur(s) sexualité(s), en rendant visibles des images différentes de celles habituellement véhiculées. Espace de création et d'expression, la performance post-porn est aussi un outil militant et/ou politique puisqu'elle permet une rediscussion des normes entretenues par la pornographie moderne occidentale. Selon Borghi, les corps non-normatifs «sont utilisés comme des instruments de renversement de l'ordre hégémonique, [ils] recèlent un potentiel de subversion des normes qui régissent l'espace public. Par la performance, il devient possible d'ouvrir des «brèches» et d'interagir dans l'espace de manière différente»³²⁴.

Parce que la ville a été faite «par et pour les hommes»³²⁵, les performances post-porn ayant lieu en public sont des espaces de tension avec l'extérieur autant que des espaces de libération de la «nature profondément normative et normalisante»³²⁶ de l'espace urbain. La réflexion peut aussi s'étendre à l'histoire de l'art occidental : les performances post-porn, comme d'autres œuvres auparavant, confrontent la vision normative véhiculée par les canons précédemment établis, sélectionnés et produits à nouveau selon le *male gaze*³²⁷.

Les caractéristiques de la performance sont en accord avec les réflexions développées par le post-porn. Son caractère éphémère rejoint la volonté anticapitaliste du post-porn, puisque qu'il permet aux personnes qui le souhaitent d'éviter (ou du moins de limiter) une récupération capitaliste de leurs œuvres qui sont plus difficilement incorporables au système marchand de l'art³²⁸.

La performance est aussi un espace d'expérimentation qui permet une circulation du savoir, l'œuvre d'art pouvant être vue «en tant que lieu d'une pensée, c'est-à-dire à la fois comme objet in-formé de la pensée de l'artiste et comme objet informant le monde d'une pensée propre»³²⁹.

³²⁴ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p.36.

³²⁵ Voir Raibaud Yves, *La ville, faite par et pour les hommes : dans l'espace urbain, une mixité en trompe-l'œil*, Paris : Belin, 2015.

³²⁶ Borghi Rachele, *art. cit.*, p.36.

³²⁷ Voir Pollock Griselda, *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*, London : Routledge, 1999.

³²⁸ Je pense notamment aux productions de collectifs militants, comme Go fist foundation, Quimera Rosa et Post-op qui se revendiquent ouvertement anticapitalistes. Sprinkle n'est plus exactement dans le même type de démarche. Si elle a aussi commencé dans une démarche plutôt militante (avec le Club 90) et Do It Yourself (en se produisant dans des théâtres peu connus, avec peu de moyen), elle jouit désormais d'une grande notoriété qui fait que même si son site internet est en accès gratuit, elle produit beaucoup de contenu payant (des vidéos, des formations, ...) et accepte des invitations d'institutions reconnues (comme la *Documenta 14*). En capitalisant sur sa célébrité grandissante, Sprinkle intègre le marché de l'art. Cependant, une autre partie de sa pratique reste plus indépendante, notamment lors de ses collaborations avec Quimera Rosa et Diana J. Torres.

³²⁹ Hersant Isabelle, « L'art comme savoir ? », *Marges*, n° 4, 2005, p.15.

Les savoirs post-pornographiques développés au sein de collectifs d'artistes et militant·e·x·s, dans différents écrits (Preciado, Borghi, Bourcier, Torres, Ziga, Egaña,...) se transmettent (au public mais aussi entre les participant·e·x·s) de façon plus tangible. Comme le souligne Egaña :

«Es quizás el post-porno uno de los lugares donde se intenta poner en práctica una serie de postulados teóricos del feminismo más contemporáneo (Butler, Haraway, entre otras) intentando establecer las formas en que éste puede ser visualizado, convertido en producción cultural»³³⁰

La performance permet d'*incarner* les réflexions post-porn, transféministe et queer, de les mettre en image; ce qui peut potentiellement les rendre plus accessibles. La performance peut être un espace qui permet une transmission de savoir plus horizontale, notamment au sein d'ateliers (que l'on pourrait considérer comme performance participative ou co-performée) où le public n'est plus seulement spectateur mais aussi participant et où «le processus de production artistique est étroitement lié aux modalités de transmission»³³¹ selon Borghi. La performance permet de donner corps aux théories post-porn mais elle permet aussi de les développer, remettant en cause la dichotomie entre théorie et pratique. Elle permet aux performeur·euse·x·s de produire des connaissances propres à partir de leurs corps, ce qui fait d'elle un moyen d'autodétermination³³².

De par le re-enactment, la performance permet de mettre en exergue la performativité de certaines actions et de les questionner. Dans le contexte du post-porn, le re-enactment est notamment utilisé pour questionner la notion de genre. La performance permet de souligner le fait que le genre n'est pas une vérité biologique mais qu'il s'agit d'une donnée culturellement située³³³, construite notamment par une répétition d'actes pré-appris, faisant directement écho aux recherches de Butler :

«In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time - an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. [...] Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief.»³³⁴

³³⁰ «Le post-porno est peut-être l'un des lieux où l'on tente de mettre en pratique une série de postulats théoriques du féminisme le plus contemporain (Butler, Haraway, entre autres) en essayant d'établir les manières dont il peut être visualisé, converti en production culturelle.» (Traduction de DeepL)

Egaña Rojas Lucía, *art. cit.*, [en ligne], 2009. (dernière consultation juin 2021)

³³¹ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p.35.

³³² Attwood Feona (dir.), *Mainstreaming Sex: The Sexualization of Western Culture*, New York : I.B. Tauris, 2009, p.17.

³³³ Lexie, *op. cit.*, p.19.

³³⁴ Butler Judith, «Performative acts and gender constitution» dans Henry Bial (dir.), *op. cit.*, p.187.

L'usage de prothèses ainsi que la centralité de l'anus mises en place dans la performance post-porn permettent non seulement un questionnement de la binarité des genres mais aussi une redistribution des zones érogènes. Cette redistribution questionne les scripts sexuels hétéronormés et par conséquent l'hétérosexualité comme norme. Le corps du post-porn devient «une surface expérimentale, un laboratoire, un espace de dé-génitalisation, c'est-à-dire de dislocation du sexe»³³⁵.

La réappropriation de certaines technologies permet aussi de mettre en évidence le fait qu'il existe une norme maintenue par le biopouvoir. Les technologies créent et entretiennent des corps normatifs, comme l'explique Dalibert :

«Les technologies n'agissent cependant pas sur tous les corps de la même façon. Traditionnellement associées à la masculinité, elles participent au façonnement des rapports sociaux de genre et du corps genré. [...] À cet égard, dans les sociétés occidentales contemporaines, la possession de compétences techniques et l'existence d'une certaine affinité avec les technologies sous-tendent la masculinité hégémonique»³³⁶

Cette réappropriation s'effectue dans une logique d'autodétermination et questionne les frontières entre «naturel» et «artificiel». Associée à l'usage de prothèses, cette démarche fait écho à la figure cyborg développée par Haraway³³⁷ qui, selon Gardey, «fait voler en éclats les étiquetages éprouvés du naturel, de l'humain et du construit - [et] est une ressource générative pour qualifier le réel et le transformer»³³⁸. La performance post-porn sème le doute sur ce qui est habituellement considéré comme inné.

Suite à nos observations, il est évident que le post-porn a un «recours privilégié à la forme de la performance»³³⁹ car il s'agit d'un des médiums les plus adaptés à sa réflexion. La performance permet une approche de l'art anticapitaliste et accessible. Elle questionne les catégories de «pratique» et «théorie», puisque c'est une forme d'expression qui peut combiner les deux. Elle est un espace d'expérimentation où une réappropriation technologique et une autodétermination sont possibles. Les corps, les sexualités et les identités non-normatives habitent cet espace et transmettent leurs savoirs, en leurs noms. Ce médium leur permet de montrer une autre forme d'intime et de corporalité que celle présente dans la pornographie moderne occidentale. La performance offre la possibilité d'une *incarnation* et de création du contre-discours qu'est le post-porn.

³³⁵ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p.34.

³³⁶ Dalibert Lucie, «Technologie» dans Juliette Rennes et Catherine Achin (dir.), *op. cit.*, p.628.

³³⁷ Voir Haraway Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris : Exils, 2007.

³³⁸ Gardey Delphine, «Cyborg» dans Juliette Rennes et Catherine Achin (dir.), *op. cit.*, p.197.

³³⁹ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.380.

Archives (post-)pornographiques» : un oxymore ?

Suite à ma réflexion sur la performance comme pratique post-pornographique, je vais analyser certaines productions considérées comme post-porn plus en particulier afin de voir si elles corroborent mes observations.

Cette analyse constitue la deuxième partie de ma recherche mais avant de la mener, je me dois de réfléchir à ma méthode d'approche. N'ayant pas assisté aux performances dont je vais parler, mon étude se fera à travers les traces de ces productions. Ma démarche nécessite donc une réflexion concernant la notion d'archive³⁴⁰, puisque comme le souligne Boulouch : « [...] le travail à partir de la documentation pose clairement la distinction entre deux positions non assimilables : celle du témoin oculaire et celle de l'historien»³⁴¹. Avant de poursuivre ma recherche, il faut que je me questionne sur la remédiatisation³⁴² qu'engendre ce type de document ainsi que sur les particularités des archives de la performance post-porn.

Parler d'archive de la performance semble antithétique, ou tout du moins imprécis : la performance étant une œuvre éphémère, elle ne peut être réellement archivée puisque comme le mentionne Boulouch «[...] un document ne saurait se substituer à l'actualité de l'événement réel»³⁴³. La performance subsiste partiellement à travers les traces de son existence qui peuvent prendre diverses formes : enregistrements visuels et/ou sonores, témoignages, objets, etc. Bénichou considère que «le statut des images de performance oscille entre la documentation, l'œuvre à part entière et la notation en vue d'éventuelles réactualisations»³⁴⁴, mais sa réflexion peut s'étendre à la quasi-totalité des formes de traces précédemment mentionnées.

Pour ma recherche, j'ai eu accès aux performances étudiées essentiellement à travers des enregistrements visuels³⁴⁵, que ce soit des photographies ou des films, ce pourquoi je me

³⁴⁰ «L'archive est ce qui reste au-delà de l'acte, pour en produire la continuité historique.»

Boulouch Nathalie et Zabunyan Elvan, «Introduction», dans Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan (dir.), *op. cit.*, p.14.

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² «La remédiatisation, ou transfert d'une œuvre d'un support médiatique à l'autre»

Baetens Jan, « Remédiatisation / Remediation », *Glossaire du RéNaF*, [En ligne], URL : <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/> (dernière consultation en avril 2021)

³⁴³ Boulouch Nathalie et Zabunyan Elvan, «Introduction», dans Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan (dir.), *op. cit.*, p.14.

³⁴⁴ Bénichou Anne, « Images de performance, performances des images / Performance Images, Image Performances », *Ciel variable*, n° 86, 2010, p.40.

³⁴⁵ Sur l'influence entre ces médias et l'art de la deuxième partie du 20ème siècle, notamment le lien entre médias et performance et le développement de l'art vidéo, l'installation vidéo et l'art digital, voir Rush Michael, *New media in late 20th-century art*, London : Thames & Hudson, 1999.

questionne sur les conséquences de la remédiatisation³⁴⁶, c'est-à-dire le «transfert d'une œuvre d'un support médiatique à l'autre»³⁴⁷. L'enregistrement visuel d'une performance ne se fait pas sans laisser de traces de son propre processus car, comme l'explique Delmas, «[...] une photographie n'est pas un document objectif. Le cadrage, les prises de vue et les angles choisis sont autant d'informations sur le regard du photographe»³⁴⁸. Son raisonnement s'applique aussi aux vidéos qui sont empreintes des choix esthétiques de leurs réalisateur·rice·x·s. Les enregistrements visuels que je considère comme archives ne sont donc pas de simples intermédiaires entre moi et mon objet d'étude, bien qu'ils en aient parfois l'air, mais le fruit d'une première lecture subjective (et donc d'une interprétation) de la performance étudiée³⁴⁹. Ce facteur, que je tenais à souligner afin de mener mon analyse de la façon la plus consciente possible, n'est pas invalidant pour ma recherche³⁵⁰. Dans son article "*Presence*" in *absentia: Experiencing performance as documentation*, Jones explique qu'aucune forme d'art n'est accessible sans être passée par une autre forme de médiation :

«It is my premise here, as it has been elsewhere, that there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art. Although I am respectful of the specificity of knowledges gained from participating in a live performance situation, I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to the documentary traces of such an event.»³⁵¹

L'étude de performances en présentiel et l'étude de performance au moyen d'archives sont deux types d'approches différentes qui développent chacune des connaissances propres. Aucune ne prévaut sur l'autre, tant que l'on a conscience des spécificités propres à chacune, car selon Jones «neither has a privileged relationship to the historical "truth" of the performance»³⁵².

³⁴⁶ Voir Bolter Jay David, *Remediation : understanding new media*, London : The MIT Press, 1999.

³⁴⁷ Baetens Jan, « Remédiatisation / Remediation », *Glossaire du RéNaF*, [En ligne], URL : <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediation-remediation/> (dernière consultation en avril 2021)

³⁴⁸ Delmas Virgile, «La photographie de la performance Fluxus au musée : de l'outil scientifique à l'image fantasmée», dans Raphael Cuir et Éric Mangion (dir.), *op. cit.*, p.71.

³⁴⁹ «[...]certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. [...] Mais en fait, chacun de ces messages développe d'une façon immédiate et évidente, outre le contenu analogique lui-même (scène, objet, paysage), un message supplémentaire, qui est ce qu'on appelle communément le style de la reproduction ; il s'agit là d'un sens second, dont le signifiant est un certain « traitement » de l'image sous l'action du créateur [...]

Barthes Roland, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 1961, p. 128.

³⁵⁰ Ce qui semble logique, étant donné le nombre d'historien·ne·x·s de l'art qui étudient la performance aux moyens d'archives.

³⁵¹ Jones Amelia, « "*Presence*" in *absentia: Experiencing performance as documentation* (Carolee Schneemann's "*Interior Scroll*", Yayoi Kusama's self-portrait photographs, and Annie Sprinkle's '*Post post porn modernist*') », *Art journal*, vol. 56, n° 4, 1997, p. 12.

³⁵² *Ibidem*, p. 11.

Dans le cadre de ma recherche, l'analyse au moyen d'archives s'est naturellement imposée, car je souhaitais travailler sur des performances ayant été produites antérieurement et que je n'avais pas vues. J'aurais aussi aimé assister à des performances produites actuellement pour pouvoir confronter ces deux méthodes d'approche³⁵³, mais la situation sanitaire ne m'en a pas donné l'occasion. Je mène donc ma recherche aux moyens d'archives, majoritairement des enregistrements visuels, en ayant conscience de la remédiatisation qu'elles engendrent. Afin de souligner l'existence de cette remédiatisation, je préciserai constamment, quand cela est possible, d'où est extraite mon archive et par qui elle a été produite. Cette recontextualisation permet déjà d'avoir une certaine conscience de ce processus de transfert de médias.

Dans le cadre de ma recherche, il ne s'agit pas seulement d'archives de la performance, mais d'archives de la performance post-porn. Pour comprendre quelles sont leurs spécificités, une réflexion concernant les archives de la pornographie³⁵⁴ est nécessaire. Si Kipnis considère que la pornographie est «une archive qui nous renseigne à la fois sur l'histoire collective (celle de notre société) et sur l'histoire individuelle (elle permet de retracer la formation du sujet)»³⁵⁵, quelles sont les archives relatives à celle-ci ?

L'archivage³⁵⁶ est le résultat d'un processus de sélection et de classification, suite à des choix qui ne sont pas neutres comme l'explique Dean «archival practices, far from innocent, are politically loaded»³⁵⁷. Les productions considérées comme culturellement légitimes³⁵⁸ ont donc généralement plus de chance d'être archivées, d'autant plus que l'archivage nécessite souvent des moyens financiers et logistiques conséquents³⁵⁹. Il n'est donc pas étonnant que les archives en lien avec la pornographie soient rares voire inexistantes, comme le constate Williams³⁶⁰ lorsqu'elle dresse un bilan du champ d'études des *porn studies* en 2014 :

³⁵³ Notamment pour corroborer, ou non, l'avis de Jones sur la question : «While the viewer of a live performance may seem to have certain advantages in understanding such a context, on a certain level she may find it more difficult to comprehend the histories/narratives/processes she is experiencing until later, when she too can look back and evaluate them with hindsight (the same might be said of the performer herself). As I know from my own experience of "the real" in general and, in particular, live performances in recent years, these often become more meaningful when reappraised in later years; it is hard to identify the patterns of history while one is embedded in them.»

Ibidem, p. 12.

³⁵⁴ J'utilise «la pornographie» au singulier, mais ce terme est à comprendre comme «l'ensemble des pornographies» puisqu'il existe une pluralité de pratiques et de productions comme nous l'avons vu précédemment.

³⁵⁵ Kipnis Laura, «Comment se saisir de la pornographie ?», dans Florian Vörös (dir.), *op. cit.*, p.33

³⁵⁶ Je parle ici d'archivage administratif et officiel, mis en place dans des endroits de savoirs légitimes comme des bibliothèques, des fonds d'archives nationaux ou de musées, etc.

³⁵⁷ Dean Tim, «Pornography, Technology, Archive», dans Tim Dean, Steven Ruszczycky et David Squires (dir.), *Porn archives*, Durham : Duke University Press, 2014, p.4.

³⁵⁸ *Ibidem*, p.10.

³⁵⁹ Concernant les liens entre archives et savoir/pouvoir voir Klein Anne, *Archive(s), mémoire, art : éléments pour une archivistique critique*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2019.

³⁶⁰ considérée comme l'une des premières chercheuses sur la pornographie ayant ouvert la voie aux *Porn Studies*, notamment avec *Hard core: power, pleasure, and the «frenzy of the visible»* (1989).

«Despite all I have just described and despite the place pornography occupies in the public imagination, there is (to my knowledge) no journal of porn studies, certainly no program or academic center for porn studies, and no learned society that promotes porn studies. [...] In the absence of scholarly societies, academic conferences, and archives, what we have in great profusion - albeit sometimes the haphazard profusion of weeds - are anthologies.»³⁶¹

Le fait que la pornographie ne soit pas reconnue comme une forme de culture légitime et valorisée participe au fait qu'il n'existe pas (ou peu) de fonds d'archives qui lui soit destinés, mais ce manque peut aussi s'expliquer par la nature même de ces archives. Selon Dean, la pornographie est par essence plutôt semi-secrète et non officielle, ce qui va à l'encontre de la notion d'archivage³⁶². Il existe donc une forme de tension dans la notion d'«archive de la pornographie», car l'archive a pour but de préserver le contenu pornographique que l'on cherche communément à cacher, voir à détruire³⁶³.

Si la notion d'«archive de la pornographie» contient une certaine tension, celle d'«archive post-porn» peut sembler antithétique. Comme évoqué précédemment, la post-pornographie renégocie les rapports de savoir/pouvoir et émet une certaine critique des institutions le produisant et le détenant. La réflexion post-porn encourage une circulation du savoir de manière horizontale, notamment par le biais d'ateliers participatifs et de performances, mais le processus d'archivage officiel n'est pas compatible avec cette volonté de redistribution des savoirs, parce qu'il opère une certaine censure et limite l'accessibilité de son contenu à ceux qui savent comment y accéder et qui en ont les droits.

Il existe tout de même des enregistrements visuels de productions post-porn qui peuvent être considérés comme des archives. Ils sont soit disponibles en libre accès sur des sites internet dans une démarche militante, soit intégrés à d'autres productions artistiques, comme des films. La gestion de ces sites et la production d'autres œuvres à partir de ces performances peuvent être considérées comme un processus d'archivage.

Les sites internet de certains collectifs (comme Zarra Bonheur, Go fist foundation, Post-op et Quimera Rosa) rassemblent et diffusent les traces de leurs performances. Pour ce faire, les collectifs ont recours à une grande variété de plateformes en ligne : Facebook, Tumblr, Vimeo, Blog, site internet,... Cette digitalisation leur permet de rendre leur travail accessible au plus

³⁶¹ Williams Linda, *art. cit.*, p.35.

³⁶² Dean Tim, *art. cit.*, p.1.

³⁶³ *Ibidem*, p.5.

grand nombre³⁶⁴ : toute personne étant munie d'un ordinateur et d'une connexion internet peut, théoriquement, avoir accès gratuitement au contenu. Ces plateformes permettent aussi une gestion collective du savoir, puisque chaque personne ayant les identifiants peut intervenir³⁶⁵. Elles deviennent par la même occasion des espaces d'archivage car elles recensent et documentent, entre autres, les performances ayant déjà eu lieu. Il ne s'agit donc pas d'un archivage officiel, mais il est tout de même pertinent d'utiliser le terme d'«archive» pour les désigner, car comme le mentionne Dean : «the term now encompasses private as well as public collections and, indeed, spans cultural dimensions, ranging from the most modest, disordered groupings of material to the macro level of discursive systems (à la Foucault)»³⁶⁶. Cependant, la mise en ligne de ces traces ne garantit pas un archivage pérenne ; par exemple, certaines plateformes deviennent obsolètes car elles ne sont plus actualisées ou les fichiers se font supprimer au vu de leur caractère sexuellement explicite.

Certaines productions artistiques intégrant des enregistrements de performances peuvent aussi être considérées comme sources d'archives, il faut cependant être conscient·e·x du fait qu'elles les intègrent au sein d'une autre création, ce qui accentue leur remédiatisation.

Par exemple, en 2009 Émilie Jouvét organise le *Queer X Show*. Cette tournée de performances pro-sexe à travers l'Europe a été pensée pour en faire un film conçu comme un roadmovie³⁶⁷ : *Too Much Pussy! (Feminist Sluts, A Queer X Show)* :

«On a réuni toutes les filles pour faire une tournée éphémère dans le but de la filmer, mais en fait c'était juste recréer ce qui se passait déjà dans nos vies depuis des années, mais en effet les filles ont été castées et la tournée a été organisée pour faire le film. En fait, y avait deux objectifs, c'était de faire une tournée, et d'en faire un film.»³⁶⁸

Les performances ayant été réalisées dans le but d'être filmées, la remédiatisation est à l'origine même du projet. La seule archive facilement accessible³⁶⁹ qui subsiste de cette série de performances est donc ce film, disponible à l'achat sur le site de Jouvét³⁷⁰. Elle gère un site internet qui présente ses travaux, mais contrairement aux sites de certains collectifs, sa plateforme ne donne pas libre-accès aux images et aux vidéos produites pendant / à partir des

³⁶⁴ Ion Jacques, *Militer aujourd'hui*, Paris : Autrement, 2005, p.56.

³⁶⁵ *Idem*.

³⁶⁶ Dean Tim, *art. cit.*, p.10.

³⁶⁷ Lavigne Julie, *art. cit.*, p.71.

³⁶⁸ [S. N.], « Too Much Pussy ! : dans les coulisses avec Émilie Jouvét », *Challenges*, [en ligne], 7 juillet 2011. URL : <https://www.challenges.fr/cinema/too-much-pussy-dans-les-coulisses-avec-emilie-jouvet_540616>, (dernière consultation juin 2021).

³⁶⁹ Il existe sûrement des enregistrements visuels pris par des spectateur·rice·x·s ou des performeur·euse·x·s mais je n'en ai pas trouvé lors de mes recherches.

³⁷⁰ Émilie Jouvét, <<https://www.emiliejouvet.com/>>, (dernière consultation juin 2021).

performances. Cette différence s'explique en partie par le fait que Jovet vit de ses productions car elle est réalisatrice. La circulation du savoir est ici moins horizontale que dans les collectifs espagnols évoqués auparavant, notamment car elle est monnayée et dirigée par une seule personne.

Si au cours de ma recherche je n'ai pas trouvé d'archives «officielles»³⁷¹ de performances post-pornographiques, au vu de mes précédentes observations je peux affirmer qu'il existe au minimum deux sources d'archives pour ce type de performance : les sites internet de collectifs et les productions artistiques intégrant certains enregistrements visuels de ces performances. Ces deux types de sources ont passablement influencé ma méthodologie de recherche. Pour obtenir des enregistrements visuels des collectifs étudiés, j'ai parcouru différentes plateformes en ligne, mais elles étaient parfois censurées ou obsolètes. Bien qu'accessible, ces plateformes ne garantissent pas un accès durable à mes sources.

Les productions artistiques sont des sources plus pérennes, pour autant qu'elles soient disponibles à la location ou à l'achat comme *Too Much Pussy! Feminist Sluts, A Queer X Show*. Si elles sont accessibles seulement lors de projection spécifique, comme les *Auto-porn box* d'Hocquemiller, l'accès à cette source est drastiquement restreint, d'autant plus en temps de Covid où les événements culturels ont été plusieurs fois reportés ou annulés.

³⁷¹ Par exemple dans des fonds d'archives, des catalogues raisonnés, des catalogues d'exposition, etc.

Approches post-porn franco-espagnoles : le Queer X Show, Post-op et Quimera Rosa

Préambule d'analyse : recontextualisation et méthodologie de sélection

Maintenant que j'ai explicité quels sont les enjeux principaux de la post-pornographie et quels sont ses liens avec la performance, je peux procéder à des analyses de productions post-porn en particulier. Comme expliqué précédemment³⁷², j'ai choisi de concentrer ma recherche sur la France et l'Espagne, car ce sont de là que proviennent la majeure partie des réflexions théoriques sur le post-porn en Europe. Pour la France, *Too Much Pussy! Feminist Sluts, A Queer X Show* d'Émilie Jovet est la référence la plus mentionnée par les critiques, mais sa catégorisation en tant que post-porn ne fait pas consensus. À l'inverse, les productions espagnoles de Quimera Rosa et de Post-op sont unanimement citées comme post-porn. À travers mes analyses, je souhaite montrer comment ces exemples interagissent avec la notion de post-pornographie et questionner leur catégorisation en tant que post-porn. Ces études de cas me permettront d'exemplifier et potentiellement de nuancer la réflexion théorique que j'ai faite précédemment concernant la performance comme pratique post-porn.

Les luttes féministes et LGBTQIA+ en France et en Espagne : un héritage potentiel pour le pornoactivisme

Avant de procéder à mes études de cas, je souhaite restituer en substance le contexte des luttes féministes et LGBTQIA+³⁷³ de chaque pays à partir de l'après-guerre, soit juste avant la deuxième vague féministe et le début de la libération gay. Leurs revendications ont participé aux changements des mentalités et des lois de leur pays concernant les personnes sexisées. Elles ont ainsi contribué à une modification de la biopolitique et de la *scientia sexualis* qui en découle. Le post-porn participe à une critique de la cishétéronorme et s'inscrit dans ces luttes queer et féministes, ce pourquoi cette recontextualisation historique me semble indispensable avant de débiter mon étude. Selon García del Castillo : «Postporno serán aquellas producciones

³⁷² Cf. *supra*, p.21.

³⁷³ Même si ces luttes se rencontrent souvent et se superposent parfois (surtout ces dernières années notamment avec la notion de luttes intersectionnelles, mais pas de manière unanime), j'ai choisi de les traiter séparément car c'est généralement comme cela qu'elles sont représentées historiquement, du moins jusqu'au début des années 2000.

audiovisuales nacidas como crítica y construcción de representaciones de sexualidades no dominantes, en una etapa avanzada de movimientos homosexuales, feministas pro-sexo y *queer*.»³⁷⁴

Ensuite, je ferai un bref point sur la législation et la réception de la pornographie dans chacun des pays, car les productions post-porn françaises et espagnoles se créent aussi en fonction de ce contexte-là. Comme nous l'avons vu précédemment³⁷⁵, c'est entre autres le contexte des *Sex Wars* et les diverses tentatives de prohibition de la pornographie qui ont participé à l'émergence du post-porn aux États-Unis, une dizaine d'années avant l'Europe.

Mouvements féministes et LGBTQIA+ en France métropolitaine

Luttes féministes : du MLF aux féminismes de la troisième vague

En France métropolitaine, les deux guerres mondiales ont une importance capitale sur l'approche de la sexualité³⁷⁶ : en 1920 passe une loi qui interdit la contraception et la propagande antinataliste afin d'encourager une repopulation du pays. La France³⁷⁷ connaît un *babyboom* en lien avec la deuxième guerre mondiale de 1942 à 1973 et c'est n'est que «dans un cadre démographique rassurant»³⁷⁸ que la contraception, notamment les inventions récentes que sont la pilule et le stérilet, est à nouveau réhabilitée par vote en 1967. Mai 68 marque l'avènement de la révolution sexuelle³⁷⁹ : «Jouissez sans entraves!»³⁸⁰ pourrait résumer cette période. Comme simultanément aux États-Unis, la parole concernant la sexualité «se libère» mais l'avortement reste illégal. Il est finalement accepté en 1975 pour une durée de 5 ans,

³⁷⁴ «Le postporn désigne les productions audiovisuelles nées comme une critique et une construction des représentations des sexualités non dominantes, dans une phase avancée des mouvements homosexuels, féministes pro-sexo et queer.» (Traduction DeepL)

García del Castillo Alberto, « Asalto al poder en el porno. Apropiación y empoderamiento en las narraciones postpornográficas », *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, vol. 9, n° 3, 2011, p.362.

³⁷⁵ Voir «Début de la réflexion post-porn : Annie Sprinkle et le contexte des *Sex Wars* aux États-Unis».

³⁷⁶ Pour plus d'informations concernant l'impact des deux guerres mondiales et de l'entre-deux guerres en France sur les questions féministes voir Riot-Sarcey Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris : La Découverte, 2015.

³⁷⁷ L'encouragement à la procréation ne concerne que la France métropolitaine. À l'inverse, dans les anciennes colonies départementalisées (Martinique, Guadeloupe, Guyane, Réunion), la France mène une politique antinataliste de peur qu'une augmentation démographique crée des soulèvements et des volontés d'indépendance. Cette politique passe par des avortements forcés, des injections contraceptives non-consenties et des «transferts» de plus de 2000 enfants de la Réunion dans le Massif central (appelé «Les Enfants de la Creuse»).

Bard Christine, «Le XXème- début du XXIème siècle», dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.374.

³⁷⁸ *Idem*.

³⁷⁹ Bien que le début de cette réflexion date du début du XXème siècle, voir Bard Christine, «Chapitre 1 : La révolution sexuelle comme prisme», dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.349-366.

³⁸⁰ Il s'agit du slogan d'un graffiti de Mai 68 devenu par la suite célèbre. *Ibidem*, p.350.

notamment grâce à Simone Veil et une forte mobilisation qui prend le nom de Mouvement de libération de l'avortement et de la contraception (MLAC)³⁸¹, puis pérennisé en 1979.

Même s'il n'existe pas un consensus au sein du mouvement, le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) fondé suite à mai 68 prend part au MLAC. Mouvement le plus visible de la deuxième vague féministe française³⁸², le MLF apporte un nouveau mode d'action encore peu présent en France :

«Ce mouvement de réflexion et de pratique de femmes [...] renvoie [...] à une prise de parole collective des femmes, qui explosa tel un cri hors des cadres institutionnels et organisationnels que s'était jusqu'alors, donné le féminisme. [...] Ce féminisme révolutionnaire, caractérisé par la non-mixité des pratiques, a décliné toute sorte d'actions protestataires contre les institutions et le pouvoir patriarcal»³⁸³

Le MLF voit bientôt plusieurs tendances se dessiner en son sein, dont trois groupes majoritaires : les Féministes révolutionnaires, «Psychanalyse et Politique» fondé par Fouque³⁸⁴ et une approche par la «lutte des classes»³⁸⁵, par exemple le *Cercle Dimitriev*. Ces trois tendances sont le reflet de différentes conceptions du féminisme³⁸⁶ radical dans les années 70 : le féminisme «de la différence»³⁸⁷, qualifiée de «naturaliste» ou «essentialiste», s'oppose au féminisme «égalitariste», notamment issu de la pensée de Beauvoir³⁸⁸. Au départ, ces différentes forces cohabitent et s'unissent pour des causes communes mais les oppositions deviennent de plus en plus fortes et des sous-groupes se créent. Comme le décrit Picq, «Chacune d'entre elles est agitée de soubresauts, de controverses : lutte de femmes ou lutte des classes, réforme ou révolution, ligne juste ou dissidence. Le temps n'est plus au dialectique

³⁸¹ «[...] fédération d'associations regroupant le Planning familial, le MLF [...], le Groupe Information Santé, des représentants des syndicats, du Parti Socialiste, du PSU, des partis d'extrême gauche, des mutuelles.»
Ibidem, p.374.

³⁸² Selon Bard, il est le plus visible parce que : « le féminisme le plus visible est celui qui revendique son autonomie, dans des associations qui se proclament indépendantes. Mais il ne s'agit que de la partie émergée de l'iceberg – ou du volcan ».

Bard Christine (dir.), « Les féministes de la deuxième vague », Rennes : PUR, 2012, p.13

Il est par conséquent celui le plus cité lorsque l'on parle de la deuxième vague féministe française et notre recherche, faute de temps, ne déroge pas à la règle. Cependant, l'histoire des «années mouvement» commence à être nuancée et à se diversifier, mettant en évidence de nombreux autres groupes à portée féministes. Voir par exemple : «Féminisme = MLF.» dans Bard Christine, *Féminismes : 150 ans d'idées reçues*, Paris : Le Cavalier bleu, 2020, pp. 83-93.

³⁸³ Crettiez Xavier et Sommier Isabelle (dir.) *La France rebelle : tous les foyers, mouvements et acteurs de la contestation*, Paris : Michalon, 2002, p.423-424.

³⁸⁴ Plus communément appelé «Psychépo», «parce que sa fondatrice, Antoinette Fouque, combinait avec force psychanalyse lacanienne et critique sociale pour penser les termes politiques, économiques et symboliques de la «forclusion» des femmes par la société».

Ibidem, p.424.

³⁸⁵ Picq Françoise, *Libération des femmes : les années-mouvement*, Paris : Seuil, 1993, p.190.

³⁸⁶ Ce pourquoi on préfère normalement l'appellation «les féminismes».

³⁸⁷ Au sein du MLF, il s'agit de l'approche du groupe «Psychépo».

³⁸⁸ Crettiez Xavier et Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p.424.

subtile»³⁸⁹. Le point de non-retour est atteint en novembre 1979, quand la marque et le sigle MLF sont déposés par Antoinette Fouque, Marie-Claude Grumbach et Sylvina Boissonas à l'Institut national de la Propriété industrielle³⁹⁰. Les différents groupes qui s'étaient formés sous l'impulsion du MLF continuent d'exister et parfois même de revendiquer ce nom, mais leur volonté d'union sous un même mouvement est définitivement terminée³⁹¹.

Un point de scission est aussi à relever entre les féministes hétérosexuelles et homosexuelles au sein du MLF³⁹², comme le relève Chauvin : «Les féministes hétérosexuelles, accusées de l'extérieur d'être « toutes lesbiennes » et « mal baisées », craignent en effet que le fait de mettre plus en avant les revendications homosexuelles ne « discrédite » le mouvement.»³⁹³ Cette invisibilisation³⁹⁴ des lesbiennes pousse Wittig, qui théorise l'hétérosexualité comme régime politique (réflexion de laquelle découle sa fameuse citation «les lesbiennes ne sont pas des femmes»³⁹⁵), à quitter le MLF dont elle avait pourtant co-initié la création³⁹⁶. Elle rejoint Les Gouines Rouges un certain temps pour finalement s'installer aux États-Unis. Selon Perreau, «La façon dont ses travaux remettent en cause le système épistémologique *straight* a été vécue comme une trahison de l'universalisme à la française (dont son exil serait la preuve)»³⁹⁷.

À partir de la seconde moitié des années 80, la deuxième vague³⁹⁸ féministe s'essouffle. Les françaises subissent aussi un backlash comme théorisé par Faludi pour les États-Unis³⁹⁹.

³⁸⁹ Picq Françoise, *op. cit.*, p.197.

³⁹⁰ Fouque explique cette décision comme ceci : «Le mouvement risquait l'émiettement, l'autodestruction, la stérilisation; c'était le moment de le relier.», malgré le fait qu'il ne semble pas y avoir eu une concertation du MLF dans son ensemble. «Le mouvement risquait l'émiettement, l'autodestruction, la stérilisation; c'était le moment de le relier.» *Ibidem*, p.190.

³⁹¹ Pour en savoir plus sur la «dissolution» et les suites du MLF voir «Le temps des contradictions : à qui appartient le MLF?» dans Picq Françoise, *op. cit.*, p.292-311.

³⁹² Pour les liens et oppositions entre le lesbianisme et le féminisme en France dès les années 70, voir Bard Christine, «Le lesbianisme comme construction politique» dans Gubin Éliane (*et al.*), « Le siècle des féminismes », Paris : Les Éditions de l'Atelier, 2004, p.111-123.

³⁹³ Chauvin Sébastien, « Les aventures d'une «alliance objective». Quelques moments de la relation entre mouvements homosexuels et mouvements féministes au XX^e siècle », *L'Homme & la Société*, n° 158 (« Féminismes. Théories, mouvements, conflits »), 2005, p.120.

³⁹⁴ «Il y a des archives de Monique Wittig conservées à l'université américain de Yale, où elle explique que son expérience au sein du MLF a été très dure, qu'elle a été forcée au silence par les militantes féministes, qui empêchaient les lesbiennes d'être visibles en tant que lesbiennes. Et donc, qui l'ont sans cesse empêchée de politiser et de revendiquer cette identité lesbienne au sein du MLF.»

Ilana Eloit, chercheuse au CNRS citée par Marty Barbara, « Monique Wittig, lesbienne révolutionnaire » [podcast et notice], *France Culture*, [en ligne], 15 juillet 2020. URL : <<https://www.franceculture.fr/litterature/monique-wittig-lesbienne-revolutionnaire>>, (dernière consultation avril 2021)

³⁹⁵ Wittig Monique, *La pensée straight*, Paris : Amsterdam, 2018, p.77.

³⁹⁶ «co-création» désigne ici le fait que Wittig était aux premières réunions qui ont lancé le MLF et qu'elle a pris une part active aux mouvements dès ses débuts. Un mouvement de luttes aussi grand que le MLF n'est «créé» par personne, il peut être lancé suite à une impulsion commune de quelques individus mais sa «création» n'appartient à personne.

³⁹⁷ Perreau Bruno, *Qui a peur de la théorie queer ?*, Paris : Presses de Sciences Po, 2018, p.142.

³⁹⁸ Voir Pavard Bibia, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires* [en ligne], n°2 (« Féminismes quatrième génération »), 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/itineraires/3787>>, (dernière consultation avril 2021)

³⁹⁹ Voir Faludi Susan, *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, Lise-Eliane Pommier (trad.), Paris : Des Femmes Antoinette Fouque, 1993.

L’(apparente) unicité du féminisme de la deuxième vague vole en éclat, notamment quand il rencontre les réflexions post-modernes et adopte une réflexion post-coloniale, post-structuraliste et queer. Les groupes marginalisés⁴⁰⁰ lors de la deuxième vague qui concevait le sujet «femme» de façon monolithique voir essentialisante⁴⁰¹ revendiquent un féminisme qui prenne en compte leurs spécificités. Comme l’explique Oprea, «l’accent se déplace de la lutte politique sous-tendue par une idéologie de l’oppression commune de toutes les femmes aux différences d’ordre matériel et culturel des femmes»⁴⁰², et c’est ce déplacement-là qui crée ce qu’on l’on considère comme la troisième vague féministe. En France, elle englobe plusieurs féminismes dont les idées sont parfois opposées. La religion⁴⁰³, le sexe tarifé⁴⁰⁴ et la transidentité sont entre autres les sujets qui divisent ces mouvements. Le terme «féminisme» est revendiqué tant par les partis de droite que les partis de gauche, même s’il incarne des positionnements et des actions sensiblement différentes⁴⁰⁵. D’après Bard :

«Dans les années 2010, le terme «intersectionnel» s’impose en France comme un mot-clé du féminisme contemporain, ce qui ne va pas sans poser de problème au pays de l’universalisme abstrait. [...] La controverse traverse le mouvement féministe [...] le féminisme intersectionnel dévoile un «féminisme blanc», «hégémonique» et s’ignorant comme tel.»⁴⁰⁶

Le féminisme intersectionnel se heurte aux féminismes universalistes⁴⁰⁷ mais aussi différentialistes⁴⁰⁸ car ces mouvements ont plutôt tendance à voir la femme comme une entité homogène alors que selon le féminisme intersectionnel, le sujet du féminisme est pluriel⁴⁰⁹. Le féminisme intersectionnel reprend la théorie développée par Kimberlé Crenshaw⁴¹⁰ en 1989.

⁴⁰⁰ Entre autres les femmes noires, lesbiennes, migrantes, autochtones, transgenres, en situation de handicap, ...

⁴⁰¹ Pavard Bibia, *art. cit.*, [en ligne], (dernière consultation avril 2021)

⁴⁰² Oprea Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2 (« Le féminisme : une question de valeur(s) »), 2008, p.9.

⁴⁰³ Et plus précisément la question du voile.

⁴⁰⁴ Prostitution et pornographie.

⁴⁰⁵ Voir «Le féminisme est de gauche» dans Bard Christine, *op. cit.*, 2020, p.181-188.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.253.

⁴⁰⁷ «c’est l’antonyme de différentialiste, soit un courant de pensée qui estime que les femmes sont des hommes comme les autres : des individus sujets de droit. Le combat féministe dans cette perspective consiste à demander l’égalité des sexes, ce qui implique automatiquement une réduction de la différence des sexes (du genre). Le sens a glissé depuis peu avec l’émergence d’un féminisme postcolonial qui reproche à l’universalisme républicain d’écraser les différences culturelles et d’imposer une vision hégémonique du genre à l’occidentale (ou à la française, laïque)» Aussi appelé féminisme égalitariste ou anti-différentialiste.

Ibidem, p.300.

⁴⁰⁸ «courant du féminisme qui se fonde sur la différence des sexes (naturelle ou culturelle) et fait l’éloge de la féminité/féminité, alternative à une virilité mortifère et dominatrice. [...] Pour la deuxième vague, il s’agit plutôt d’essentialisme - de prêter à l’un ou l’autre des sexes des qualités particulières».

Ibidem, p.293.

⁴⁰⁹ Pour des exemples de différents groupes féministes actuels en France voir Crettiez Xavier et Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p.427-439.

⁴¹⁰ Initialement dans cet article : Crenshaw Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 8, 1989, pp. 139-167.

Voir aussi : Crenshaw Kimberlé, *On intersectionality : essential writings*, New York : New Press, 2020.

Initialement sa réflexion portait sur les femmes noires, mais le terme est actuellement utilisé pour qualifier un féminisme qui a conscience que différentes oppressions peuvent toucher un même individu, que ces oppressions sont spécifiques mais qu'elles peuvent s'entre influencer et qu'elles sont donc à prendre en compte dans une réflexion commune. Le féminisme intersectionnel inclut donc les réflexions sur le racisme, le validisme, les LGBTQIA+phobies, l'antisémitisme, la putophobie, l'écologie⁴¹¹ etc. En France, je peux citer les réflexions décoloniales de François Vergès⁴¹², anti-carcérales de Gwénola Ricordeau⁴¹³, queer d'Alice Coffin⁴¹⁴, contre l'Islamophobie de Zahra Ali⁴¹⁵, ... Des syndicats et des groupes militants se sont formés pour porter ces revendications, comme le Syndicat du travail sexuel (STRASS)⁴¹⁶, Gras politique contre la grossophobie⁴¹⁷, l'Association Nationale Transgenre (ANT), Les Nanas Beurs pour les femmes issues de l'immigration maghrébine⁴¹⁸, etc.

Luttes LGBTQIA+ : le FHAR, Act Up, Le Zoo et le Queer en France

Si en France comme ailleurs en Europe, le début de siècle et l'entre-deux guerres ont pu favoriser l'émergence de mouvements homosexuels⁴¹⁹, le contexte des années 50 est particulièrement hostile aux causes LGBTQIA+. Après les déportations et les exterminations de masse menées par les nazis⁴²⁰, la France des années 60 n'est toujours pas un espace *safe* pour la communauté LGBTQIA+ puisque l'homosexualité est classée comme «fléau social» au même titre que la tuberculose ou l'alcoolisme suite à l'amendement du député Paul Mirguet⁴²¹. En 1968, la France suit les recommandations de l'OMS et classe l'homosexualité parmi les troubles mentaux⁴²². En 1971, RTL diffuse une émission : «l'homosexualité, ce douloureux problème». Dans le public, quelques membres d'Arcadie⁴²³ et du MLF, dont Monique Wittig, Christine Delphy et Françoise d'Eaubonne⁴²⁴ perturbent l'émission avec leurs

⁴¹¹ Mais tout féminisme qui prend en compte l'une ou l'autre de ces thématiques n'a pas forcément une démarche intersectionnelle.

⁴¹² Vergès Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris : La Fabrique, 2019.

⁴¹³ Ricordeau Gwénola, *Pour elles toutes : femmes contre la prison*, Montréal Québec : LUX, 2019.

⁴¹⁴ Coffin Alice, *Le génie lesbien*, Paris : Grasset, 2020.

⁴¹⁵ Ali Zahra, *Féminismes islamiques*, Paris : La Fabrique, 2020.

⁴¹⁶ Pour une réflexion contre la putophobie et plus d'informations sur le STRASS voir Schaffauser Thierry, *Les luttes des putes*, Paris : La Fabrique, 2014.

⁴¹⁷ Gras Politique, <<https://graspolitique.wordpress.com/>>, (dernière consultation avril 2021)

⁴¹⁸ Châabane Nadia « Diversité des mouvements de « femmes dans l'immigration » », *Les cahiers du CEDREF* [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/cedref/601> (dernière consultation juin 2021).

⁴¹⁹ Crettiez Xavier et Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p.441.

⁴²⁰ Voir Settingerton Ken, *Marqués par le triangle rose*, Daoud Najm (trad.), Québec : Éditions du Septentrion, 2018.

⁴²¹ Bard Christine, «Le XXème- début du XXIème siècle», dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.405.

⁴²² Cette classification ne sera définitivement retirée qu'en 1990.

⁴²³ Cercle intellectuel homophile fondé en 1954 par André Aubry.

⁴²⁴ Elle était aussi militante au MLF et y animait le groupe «écologie et féminisme», ce qui fait qu'elle est vue comme l'une des précurseuses de l'écoféminisme en France.

slogans et finissent par envahir le plateau⁴²⁵ : «Vous dites que la société doit intégrer les homosexuels, moi je dis que les homosexuels doivent désintégrer la société»⁴²⁶. Suite à cette intervention, le Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR) se constitue. Contrairement à Arcadie qui était surtout une association permettant des échanges et des rencontres entre-soi, le FHAR a une réelle volonté militante⁴²⁷.

Les femmes, d'abord majoritaires au sein du FHAR, quittent l'association lorsqu'elle devient majoritairement masculine, fondent Les Gouines rouges en 1971 et sont en lien avec le MLF. Une année après, des militant·e·x·s transgenres fondent Les Gazolines⁴²⁸. En 1977 a lieu la première manifestation autonome contre l'homophobie et en 1981, la première marche à l'initiative du Comité urgence anti-répression homosexuelle. La même année, les premiers cas de Sida sont déclarés en France. Le Sida est un électrochoc pour la communauté LGBTQIA+⁴²⁹, AIDES est fondé en 1984, Act Up en 1989.

Actuellement, de nombreuses associations et groupes militants LGBTQIA+ existent en France⁴³⁰, comme l'expliquent Crettiez et Sommier :

«À partir de la moitié des années 1990, le mouvement homosexuel connaît une phase d'intense développement à travers la multiplication et la spécialisation d'associations qui émergent et prennent la forme d'une mosaïque. [...] La fragmentation du mouvement en association qui se constituent autour de traits spécifiques se prête difficilement à l'analyse, d'une part parce qu'elle est récente, d'autre part parce qu'elle est mouvante et polymorphe. Il est cependant possible de la comprendre comme le fruit d'un double processus qui vise sur un plan à faire apparaître des sous-divisions au sein des catégories socio-sexuelles les mieux identifiées (homosexuel/hétérosexuel), et sur un autre à fédérer et faire reconnaître les homosexuels au sein d'espaces sociaux spécifiques. [...]»⁴³¹

Une partie de ces militant·e·x·s utilisent le terme «queer» pour se désigner, selon Perreau «moins [en] référence à la théorie queer qu'à un activisme anti-normatif revendiquant la multiplicité des cultures, pratiques et identités sexuelles»⁴³². En ce sens, le terme queer permet

⁴²⁵ Crettiez Xavier et Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p.443.

⁴²⁶ Françoise d'Eaubonne citée par Bard Christine, «Le XXème- début du XXIème siècle», dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.406.

⁴²⁷ Pour plus d'informations concernant les mouvements de libération gay en France voir : Sibalis Michael, «The Gay Liberation Movement in France», dans Gert Hekma et Alain Giami (dir.), *Sexual revolutions*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014, p.188-202.

⁴²⁸ Le MLF ne juge pas vraiment favorablement Les Gazolines : «ces folles incontrôlables que les féministes considéraient comme des caricatures sexistes des opprimées». Servois Julien, *Le cinéma pornographique : un genre dans tous ses états*, Paris : Libr. J. Vrin, 2009, p.106.

⁴²⁹ Voir notamment Lebovici Elisabeth, *Ce que le sida m'a fait : art et activisme à la fin du XXe siècle*, Zürich : JRP-Ringier, 2017.

⁴³⁰ Par exemple, les Panthères roses, groupe queer radical, l'Action révolutionnaire LGBT à l'intersection des luttes LGBT et de la lutte des classe, ACCEPTESS-T qui lutte pour les droits des personnes transgenres, Le collectif Les Tordues s'oppose au pink-washing, etc.

⁴³¹ Crettiez Xavier et Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p.451.

⁴³² Perreau Bruno, *op. cit.*, p.118.

de signifier qu'ils se soustraient à la norme cishétérosexuelle, mais sans devoir se désigner au moyen de catégories spécifiques.

Les théories queer et le concept de genre arrivent en France dans la seconde moitié des années 90⁴³³, notamment avec la création d'un séminaire par Éric Fassin sur les questions de genre et de sexualités aux États-Unis à l'École normale supérieure (ENS) en 1994. En 1996, Le Zoo, groupe de chercheur·euse·x·s et militant·e·x·s queer fondé par le sociologue des médias Sam Bourcier, organise leur premier séminaire : «À quand des études gaies & lesbiennes ou queer en France?»⁴³⁴. Le Zoo met toutefois en garde :

«L'objectif du Zoo n'est pas de transposer le mouvement queer en France où les visibilitées ne passent pas par les mêmes visibilitées. Ce qui peut être perçu comme queer ici ne l'est déjà plus aux États-Unis et parfois ne l'a jamais été. Le queer est avant tout l'art de ne jamais être là où l'on vous attend, l'art de la résistance aux normes sexuelles.»⁴³⁵

Le Zoo s'inscrit contre une dépolitisation des questions LGBTQIA+, passant par une assimilation aux principes de l'hétéronormativité⁴³⁶ et opère une relecture de certains auteur·rice·x·s français·e·x·s qui ont inspiré les théoricien·ne·x·s de la pensée queer aux États-Unis⁴³⁷, comme Foucault⁴³⁸. En 1997, Didier Eribon organise un colloque sur «Les études gay et lesbiennes»⁴³⁹ au Centre Georges Pompidou qui sera décrit par la presse comme «un dangereux agent de l'américanisation des universités»⁴⁴⁰ et dénoncé par certain·e·x·s comme une «menace [...] sur la culture française»⁴⁴¹. Encore aujourd'hui, les théories queer comme développées aux États-Unis n'ont pas trouvé d'équivalent en France. Pour Lestrade, il y a un «manque de structures universitaires et de relais dans l'édition pour alimenter cette réflexion»⁴⁴². Le terme *queer* en lui-même n'a pas trouvé d'équivalent francophone et a souvent

⁴³³ Concernant la réception de la théorie Queer en France Voir «Pratique de la théorie» dans Perreau Bruno, *op. cit.*, p.109-164.

⁴³⁴ Bourcier Marie-Hélène [Sam], (dir.), *Q comme queer : les séminaires Q du Zoo (1996-1997)*, Lille : Gai Kitsch Camp, 1998, p.7.

⁴³⁵ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *op. cit.*, p.56.

⁴³⁶ Voir Bourcier Sam, *Homo incorporated : le triangle et la licorne qui pète*, Paris : Cambourakis, 2017.

Voir aussi Naze Alain, *Manifeste contre la normalisation gay*, Paris : la Fabrique éditions, 2017.

⁴³⁷ À noter que le développement de la théorie Queer aux USA n'aurait pas été possible sans les apports du *black feminism* ainsi que les luttes des travailleur·euse·x·s du sexe et des personnes transgenres, par exemple les émeutes de Stonewall. La reprise des textes d'auteur·rice·x·s français·e·x·s ne constitue donc qu'une partie de son développement.

⁴³⁸ Ils ont aussi traduits des textes fondateurs des queer studies, par exemple ceux de Teresa de Lauretis. Aujourd'hui le Zoo n'est plus, mais plusieurs de ses chercheur·euse·x·s sont encore actif·ve·s en France et mènent des recherches en lien avec les questions queer.

⁴³⁹ Voir textes réunis par Didier Eribon, « Les études gay et lesbiennes : Colloque du Centre Georges Pompidou, 23 et 27 juin 1997 », Paris : Centre Georges Pompidou, 1998.

⁴⁴⁰ Perreau Bruno, *op. cit.*, p.127.

⁴⁴¹ *Idem.*

⁴⁴² Lestrade Didier cité dans *Idem.*

été utilisé pour des contextes sensiblement différents⁴⁴³. Cette polysémie a entraîné une extension de l'utilisation du terme (et occasionnellement sa dépolitisation⁴⁴⁴) ne se rapportant plus seulement à sa théorisation initiale.

Mouvements féministes et LGBTQIA+ en Espagne

Luttes LGBTQIA+ : un activisme radical après la dictature franquiste

Durant la dictature franquiste (1939-1975), la communauté LGBTQIA+, en particulier les homosexuels et les personnes transgenres, est discriminée et persécutée. Les orientations sexuelles et les identités de genre non-cishétéronormatives sont vues comme des menaces pour la dictature, comme l'expliquent Mas Grau et Jubany :

«En plus des préceptes catholiques qui condamnent toute sexualité non hétérosexuelle et reproductive, le régime est également nourri par un corpus soi-disant scientifique qui lie l'homosexualité non seulement à la perversion individuelle, mais aussi à la dégénérescence de la patrie et à la perte de la virilité collective.»⁴⁴⁵

À la mort du dictateur, le pays se redirige vers une démocratie notamment en abrogeant les lois franquistes précédemment établies, ce qui dépénalise progressivement la communauté LGBTQIA+. Les grandes villes telles que Barcelone, Madrid, Séville et Bilbao sont les centres des premiers fronts révolutionnaires homosexuels dès le milieu des années 70. Le Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) mène la création du Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español (COFLHEE), ce qui permet un mouvement de libération gay en Espagne, malgré des avis parfois divergents. Comme l'explique Calvo : «The urgency of collective problems (the legalization of homosexuality) and also a robust and widely shared ideological framework helped activists remain united during the transition towards democracy.»⁴⁴⁶. La première marche des fiertés a lieu à Barcelone le 28 juin 1977 alors que l'homosexualité est encore illégale. L'homosexualité est légalisée en 1978, ce qui entraîne une forte démobilisation dans les mouvements LGBTQIA+ d'Espagne ainsi qu'une désunification⁴⁴⁷. Les fronts révolutionnaires homosexuels s'étaient jusqu'alors développés en lien avec une réflexion sur la lutte des classes, dans une logique profondément anticapitaliste et selon Mas Grau et Jubany, en «asp[ir]ant à détruire les structures sociales, culturelles et

⁴⁴³ *Ibidem*, p.120-121.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.123.

⁴⁴⁵ Mas Grau Jordi et Jubany Olga, « De la révolution sexuelle à l'inclusion sociale des expressions LGBT+. Le processus d'obtention des droits LGBT en Espagne », *Droit et cultures*, n° 77 (« La vie des personnes LGBT en dehors des grandes villes. Situer les expériences, les discriminations et les intersections »), 2019, p.56.

⁴⁴⁶ Calvo Kerman, dans David Paternotte et Manon Tremblay (dir.), *The Lesbian and Gay Movement and the State Comparative Insights into a Transformed Relationship*, London : Routledge, 2011, p.169.

⁴⁴⁷ *Idem*.

sexuelles de la bourgeoisie»⁴⁴⁸. Ils défendaient alors une conception de l'homosexualité qui remettaient profondément en cause le modèle cishétéronormatif. Après la légalisation de 1978, les avis divergent; d'après Mas Grau et Jubany :

« Avec la mise en place du régime démocratique, la légalisation des organisations homosexuelles, la décriminalisation de l'homosexualité et la prolifération d'espaces de loisirs homosexuels dans les grandes villes, il est considéré que la limite des demandes a été atteinte. Par conséquent, de nombreux homosexuels préfèrent jouir des libertés acquises plutôt que de s'engager politiquement .»⁴⁴⁹

Après la forte démobilitation de la fin des années 80, une nouvelle génération d'activistes se forme en Espagne avec l'arrivée du SIDA. Selon Calvo, c'est de là que naît l'activisme queer espagnole «born out of the rage and frustration felt by those who cared about AIDS (and lamented the timid response of health bureaucracies and the general public)»⁴⁵⁰.

Moins révolutionnaire que ces groupes queer, la majeure partie de la communauté LGBTQIA+ souhaite une acceptation et une reconnaissance sociale⁴⁵¹. Elle collabore ainsi avec le gouvernement et différents groupes politiques pour obtenir de nouveaux droits⁴⁵². En 2005, le mariage entre personne de même sexe et l'adoption sont approuvés. En 2007, la «loi d'identité de genre» est votée et permet aux personnes transgenres de changer de prénom et de genre dans leurs documents officiels. En votant cette loi, l'Espagne est en avance sur beaucoup d'autres pays européens, ce qui peut s'expliquer par le fait que beaucoup d'activistes transgenres sont politisés et engagés dans des mouvements de gauche⁴⁵³. La votation de cette loi crée une scission dans la communauté trans. En effet, le changement de nom et de genre ne peut se faire sans un processus médical et psychiatrique⁴⁵⁴, ce qui continue de perpétuer une pathologisation des personnes transgenres. De nouveau groupe d'action queer et féministe se forment pour dénoncer ces processus normatifs et pathologisants, comme par exemple Guerrilla Travolaka qui se définit comme «un groupe de lutte contre les pressions de genre qui limitent et censurent

⁴⁴⁸ Mas Grau Jordi et Jubany Olga, *art. cit.*, p. 57.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁵⁰ Calvo Kerman et Trujillo Gracia, « Fighting for love rights : Claims and strategies of the LGBT movement in Spain », *Sexualities*, vol. 14, n° 5, 2011, p.568.

⁴⁵¹ «From 1997 onwards, the largest groups have focused on marriage and adoption.»
Ibidem, p. 564.

⁴⁵² Les groupes queer à l'optique révolutionnaire sont aussi en faveur de l'obtention de ces droits, mais leur réflexion vise une réelle remise en cause de la norme cis-hétérosexuel et pas une «simple» intégration à cette norme. Sur cette question voir : Mas Grau Jordi et Jubany Olga, *art. cit.*, p. 53-68.

⁴⁵³ Dorlin Elsa, «Espagne : état des mobilisations trans' : Entretien avec la Guerrilla Travolaka», *Mouvements*, 2007, [En ligne], URL : <https://mouvements.info/espagne-etat-des-mobilisations-trans/>, (dernière consultation avril 2021)

⁴⁵⁴ La personne doit présenter un document attestant d'une prise d'hormones de plus de deux ans ou d'une opération chirurgicale et doit fournir un certificat de dysphorie de genre.
«La dysphorie de genre est généralement décrite comme l'état de décalage entre le genre assigné à la naissance et l'identité de genre dite «vécue» par une personne trans.»
Lexie, *op. cit.*, p.275.

nos identités et nos pratiques sexuelles»⁴⁵⁵. Ces groupes sont en contact entre eux, mais aussi internationalement avec d'autres groupes ayant une approche radicale, comme Les Panthères Roses de Paris. En 2007, une première Assemblée Trans Internationale est organisée à Barcelone, notamment par la Guerrilla Travolaka.

Même si, comme nous venons de le voir, les mouvements LGBTQIA+ en France et en Espagne ont tendance à se diriger vers une déradicalisation de leurs revendications pour pouvoir obtenir des droits ainsi qu'une certaine acceptation au sein de la société cishétéropatriarcale, il semblerait qu'en Espagne il ne cesse jamais de se former de nouveaux groupes militants refusant une dépolitisation de leurs luttes. Comme le soulignent Mas Grau et Jubany :

«Dans le cas de l'Espagne, l'une des principales singularités est la présence constante d'organisations et de discours radicaux. L'activisme critique LGBT+, en relation étroite avec le féminisme anti-essentialiste, n'a jamais abandonné la remise en cause des normes et catégories sexo-génériques, en soulignant que la volonté d'intégration facilite la consolidation du système sexe/genre.»⁴⁵⁶

Luttes féministes espagnoles : une pluralité de mouvements dès 1975

En Espagne, les femmes obtiennent le droit de vote et de divorce en 1931, suite notamment à l'engagement du mouvement féministe des années 20⁴⁵⁷. Lors de la Guerre d'Espagne (1936-1939), des milliers de femmes sont actives dans la lutte antifasciste et de nombreuses organisations féminines se créent, ce qui engendre une politisation des femmes qui vient modifier leur rôle social traditionnel⁴⁵⁸. À la suite de l'accession de Franco au pouvoir, elles perdent leurs droits précédemment acquis⁴⁵⁹ et sont assignées au foyer et à la maternité pour garantir le bon fonctionnement de la patrie. Selon Barrachina, «la participation politique des femmes dans les instances officielles en Espagne a été le monopole de la Section Féminine de la Phalange»⁴⁶⁰ jusqu'en 1975. La Phalange était le parti unique de l'État franquiste et ne défendait pas des intérêts féministes. Les mouvements de gauche, notamment le parti

⁴⁵⁵ Dorlin Elsa, «Espagne : état des mobilisations trans' : Entretien avec la Guerrilla Travollaka», *Mouvements*, [en ligne], 2007. URL : <<https://mouvements.info/espagne-etat-des-mobilisations-trans/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁴⁵⁶ Mas Grau Jordi et Jubany Olga, *art. cit.*, p. 54.

⁴⁵⁷ Moreno-Seco Mónica, « Parti communiste et féminisme. De l'antifascisme à la transition démocratique en Espagne », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 126 (« Femmes, genre et communismes »), 2015, p.134.

⁴⁵⁸ Nash Mary, «L'action des femmes dans la guerre d'Espagne», dans Fauré Christine (dir.), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris : Les Belles Lettres, 2010, p.378.

⁴⁵⁹ Le droit de vote leurs est retiré en 1939.

⁴⁶⁰ Barrachina Marie-Aline, «*Vindicación Feminista* : aboutissement d'un processus, constitution d'un réseau» dans Danièle Bussy (dir), *Les Espagnoles dans l'histoire : une sociabilité démocratique, (XIXe-XXe siècles)*, Saint-Denis : PUV, 2002, p.188.

communiste espagnol (PCE), se concentrent essentiellement sur la lutte contre la dictature, mais dès 1960, le PCE s'ouvre aux questions féministes et de nouvelles militantes rejoignent les rangs, influencées notamment par leurs contacts avec le MLF. Le Movimiento Democrático de Mujeres (MDM, Mouvement démocratique des femmes) est fondé clandestinement en 1965 par des militantes communistes, notamment Dulcinea Bellido et Mercedes Comabella⁴⁶¹. Les premières Journées de la Libération de la Femme se tiennent à Madrid en 1975, peu après la mort de Franco. Il s'agit d'un renouveau pour le féminisme espagnol, comme l'explique Barrachina :

«à la suite de ces journées pour la Libération de la Femme, on observe que les groupes foisonnent en Espagne (plus de 100 entre 1975 et 1977) et reflètent, par delà le féminisme, toutes les tendances politiques nées de l'après franquisme : radicalisme révolutionnaire, autonomisme régional, adhésion plus ou moins voilée à la ligne de tel ou tel parti. Une telle diversité atteste la vitalité d'un mouvement qui ne craint pas les divergences, voire les affrontements [...]»⁴⁶²

Cette diversité peut être mise en lien direct avec le processus de transition démocratique⁴⁶³ et la création des Communautés Autonomes, comme nous avons pu l'observer auparavant avec la pluralité de fronts révolutionnaires homosexuels. D'ailleurs, si les lesbiennes prennent part aux fronts de libération homosexuelle dès leurs créations, elles se séparent rapidement de leurs pairs pour rejoindre les mouvements féministes. Selon Calvo et Trujillo, «the rupture with their male peers was justified on the grounds that 'lesbian oppression is ultimately grounded on our condition as women'»⁴⁶⁴, elles se revendiquent donc *mujeres antes que nada*⁴⁶⁵, priorisant leur identité de genre sur leur orientation sexuelle. D'après Trujillo, les lesbiennes arrivent à intégrer et sensibiliser les mouvements féministes plus imposants et majoritairement hétérosexuels, mais elles ne sont pas toujours soutenues par leurs camarades de lutte et la mobilisation pour leurs droits prend du retard⁴⁶⁶.

La lutte des groupes féministes espagnoles permet qu'en 1979, l'égalité homme-femme soit reconnue par la Constitution et les articles de loi discriminants instaurés sous Franco soient abolis. Le divorce, la contraception, le concubinage et l'adultère sont progressivement

⁴⁶¹ Moreno-Seco Mónica, *art. cit.*, p. 141.

⁴⁶² Barrachina Marie-Aline, *art. cit.*, p.195-196.

⁴⁶³ Les femmes participent à la transition démocratique mais de manière indirecte, c'est à dire que les groupes féministes (hors et dans les partis politiques) influencent les décisions mais que les femmes sont très peu nombreuses à vraiment occuper des positions de pouvoir au sein de l'échiquier politique.

Voir Astelarra Judith, «La transition vers la démocratie en Espagne» dans Cohen Yolande (dir.), *Femmes et contre-pouvoirs*, Montréal : Boréal, 1987, p.43-55.

⁴⁶⁴ Calvo Kerman et Trujillo Gracia, *art. cit.*, p. 567.

⁴⁶⁵ «Femmes avant tout» (Traduction de DeepL)

⁴⁶⁶ Calvo Kerman et Trujillo Gracia, *art. cit.*, p. 567.

dépénalisés⁴⁶⁷. L'avortement est à nouveau légal dès 1985, mais sous certaines conditions (viol, malformation du fœtus, risques psychologiques ou physiques pour la personne enceinte sous attestation médicale)⁴⁶⁸. Ce n'est qu'en 2000 que l'avortement devient accessible sans aucune justification⁴⁶⁹.

Le féminisme actuel en Espagne comprend de nombreux groupes aux positionnements divers et parfois opposés, notamment concernant la prostitution et la gestation pour autrui⁴⁷⁰. Tout comme en France, l'idée d'une seule et unique dynamique d'oppression envers les femmes ne convainc plus. Selon Bergès :

« En Espagne, c'est au cours des Journées féministes de Madrid de 1993 que la crise du sujet du féminisme se fait jour. Lors de ces rencontres, l'identité-femme ou le sujet hégémonique du féminisme fut remise en question sous l'influence de jeunes collectifs, des féministes lesbiennes et de [personnes] trans[genres] rejetant «un sujet-femme unitaire pour dénoncer la situation de domination»⁴⁷¹

D'après La Guerrilla Travolaka, il existe une forte séparation entre les mouvements LGBTQIA+ et les mouvements féministes espagnols, ces derniers étant encore très essentialistes et séparatistes⁴⁷². Dès 2010, le transféminisme gagne en visibilité avec les Journées transféministes de Barcelone et la rédaction du «Manifeste pour la révolution transféministe» de Diana J.Torres⁴⁷³, signé notamment par Paul B. Preciado et Itziar Ziga⁴⁷⁴. Les écrits de Preciado, reconnus comme centraux pour les réflexions concernant la transidentité, participent aussi à la visibilisation de ce sujet en Espagne (et une fois traduit, ailleurs en Europe).

⁴⁶⁷ Moreno Sardà Amparo, «Sociabilidad femenina y feminista en la implantación de la sociedad de consumo (los años sesenta y setenta)» dans Bussy Danièle (dir), *Les Espagnoles dans l'histoire : une sociabilité démocratique, (XIXe-XXe siècles)*, Saint-Denis : PUV, 2002, p.237.

⁴⁶⁸ Bergès Karine, *art. cit.*, 2016, p.124.

⁴⁶⁹ Mais en 2013 un projet de loi souhaitant interdire l'IVG, sauf selon les conditions évoquées pour la dépénalisation de 1985, est proposé puis finalement retiré en 2014 faute de consensus. Le droit à l'avortement est un sujet assez controversé en Espagne, de par l'influence encore très forte du catholicisme.

⁴⁷⁰ Montagnon Marie, « « Sans nous, le monde s'arrête » : la première grève générale féministe en Espagne », n° 96 (« La battle du rap : genre, classe, race »), 2018, p.157.

⁴⁷¹ Bergès Karine, *art. cit.*, 2016, p.113.

⁴⁷² Dorlin Elsa, *art. cit.*, 2007, [en ligne], (dernière consultation avril 2021)

⁴⁷³ Selon Bergès, le manifeste a été écrit par Torres sur son blog, mais l'accès au blog cité comme source est privé, je n'ai donc pas pu confirmer. Cependant, j'ai trouvé un manifeste du même nom, visiblement le même, sur d'autres blogs et il est à chaque fois co-signé par de nombreux·se·x·s auteur·rice·x·s, dont Torres (sans aucune revendication de rédaction de sa part). Manifesto Para La Insurrección Transfeminista, [en ligne], URL : http://estrangulaelvacio.blogspot.com/2009/12/manifiesto-para-la-insurreccion_31.html (dernière consultation avril 2021)

⁴⁷⁴ Bergès Karine, *art. cit.*, 2016, p.116.

Comparaison entre les luttes françaises et espagnoles : quelques différences significatives

Ces recontextualisations des luttes féministes et LGBTQIA+ en France et en Espagne permettent de comprendre quel(s) héritage(s) ont les groupes (militants) queer et féministes actuels et comment les normes légales et morales maintenues par le biopouvoir ont progressivement évolué. Avant de m'intéresser à la question de la législation de la pornographie, il me semble pertinent d'effectuer une brève comparaison entre ces deux contextes afin d'en relever les principaux points de divergence.

Tout d'abord, les mouvements féministes et LGBTQIA+ ne se sont pas formés de la même manière dans chaque pays. En France, le MLF, perçu comme le mouvement féministe «principal» de la deuxième vague, se compose de plusieurs fractions réparties dans tout le pays. Le Groupe de Libération Homosexuel (GHL) qui succède au FHAR fonctionne sur le même modèle. Ces deux mouvements voient le jour à Paris, puis s'exportent rapidement dans d'autres villes. En Espagne, la création des Communautés autonomes lors de la transition démocratique d'après Franco a favorisé la formation de groupes militants LGBTQIA+ et féministes décentralisés. Malgré leur autonomie, ils se sont développés en réseau pour communiquer et agir ensemble.

Les mouvements féministes français et espagnols de la deuxième vague ne sont pas non plus nés dans les mêmes circonstances. Le MLF français se crée suite à Mai 68, en partie d'après l'initiative d'un cercle intellectuel et artistique⁴⁷⁵, alors que la deuxième vague espagnole est véritablement lancée suite à l'année internationale de la femme en 1975⁴⁷⁶.

Concernant les collectifs LGBTQIA+, une certaine tendance à la dé-radicalisation s'observe dans chacun des deux pays, au fur et à mesure que des droits (mariage, procréation, ...) sont acquis, ce qui crée certaines tensions à l'intérieur de la communauté. Cependant, selon Calvo et Trujillo, l'Espagne conserve des groupes plus radicaux⁴⁷⁷ qu'ailleurs en Europe de l'ouest⁴⁷⁸. Bard pose la même analyse concernant la troisième vague féministe espagnole, au sujet de la sexualité : «Quant à la liberté sexuelle, la troisième vague, en France, ne va pas aussi loin que

⁴⁷⁵ Fougeyrollas-Schwebel Dominique, «Le féminisme des années 1970» dans Fauré Christine (dir.), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris : Les Belles Lettres, 2010, p.926.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p.934.

⁴⁷⁷ C'est à dire opposé à une optique réformiste.

⁴⁷⁸ Calvo Kerman et Trujillo Gracia, *art. cit.*, p. 565.

les Espagnoles qui organisent des stages pour se débarrasser de l'idéologie de l'amour romantique et de la dépendance amoureuse»⁴⁷⁹.

En Espagne comme en France, les lesbiennes ne sont pas toujours soutenues par leurs camarades hétérosexuelles au sein des collectifs féministes que l'on accuse elles aussi d'être des «gouines». Contrairement au contexte français où l'exemple de Wittig semble démontrer un désaccord plus profond, Calvo et Trujillo ne relèvent qu'un certain «manque de courage politique»⁴⁸⁰ des féministes espagnoles et Mas Grau et Jubany soulignent «l'insertion précoce des femmes lesbiennes dans l'activisme féministe [espagnole]»⁴⁸¹. Elles relèvent aussi «l'implication du féminisme inclusif et anti-essentialiste dans la lutte transgenre pour la dépathologisation»⁴⁸² comme une des particularité significative des mouvements espagnols, critère qui semble moins se retrouver en France. De manière générale, les mouvements féministes liés aux questions sur la transidentité semblent être plus intersectionnels en Espagne qu'en France, où la question est encore très marginalisée et généralement abordée par des groupes spécifiques. Comme l'explique Bergès : «Le transféminisme en France semble encore être plutôt le «féminisme des trans» alors que le transféminisme, dans les pays hispanophones, se fonde plus sur une approche intersectionnelle des luttes : par exemple, alliance avec les femmes qui portent le voile et sont, à ce titre, discriminées et/ou les immigrées exploitées»⁴⁸³.

Législation actuelle de la pornographie en France et Espagne

En France et en Espagne, les discours abolitionnistes sont très présents. Cela peut s'expliquer entre autres par le fait que ces deux pays ont une tradition catholique encore très présente⁴⁸⁴ et par le fait que pour un nombre significatif de mouvements féministes, le travail du sexe⁴⁸⁵ est

⁴⁷⁹ Bard Christine, *op. cit.*, 2020, p.228.

⁴⁸⁰ «While straight feminists collaborated with their lesbian peers in political events and marches, they often lacked the political courage to confront the idea of 'all feminists are lesbians', a derogatory statement used by counter-movements and sectors of the media and society to bring ridicule to the women's movement. Just as activists did for defending other women by carrying publicly a banner saying 'I have also done an abortion' or 'I am an adulterous too' (Palau, 1988) they could have done a similar thing for lesbians: 'I am lesbian'. Unfortunately, they did not dare.»

Calvo Kerman et Trujillo Gracia, *art. cit.*, p. 567.

⁴⁸¹ Mas Grau Jordi et Jubany Olga, *art. cit.*, p.67.

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ Bergès Karine, *art. cit.*, 2016, p.116.

⁴⁸⁴ Par exemple, c'est l'association Promouvoir, ayant pour but de «promouvoir les valeurs judéo-chrétiennes» et de la famille» qui avait demandé d'interdire *Baise-moi* à l'écran.

⁴⁸⁵ Je précise ici que la dénomination «travail du sexe» est souvent utilisé pour parler de prostitution et de pornographie, mais que la pornographie peut être aussi non rémunérée selon Ovidie «La pornographie n'a pas en elle-même de but lucratif. Son intérêt peut être ludique ou artistique et demeurer dans la sphère du non-monnayable». Ovidie, *Porno manifesto*, Paris : Flammarion, 2002, p.56.

perçu comme une forme de violence patriarcale⁴⁸⁶. Comme l'explique Courbet : «[Ils] ne peuvent envisager le libre consentement d'une femme à vendre son corps ou l'image de celui-ci sans qu'elle ne soit aliénée, forcée et/ou manipulée»⁴⁸⁷.

En France, la catégorie «X» est créée en 1975 pour qualifier les films pornographiques qui devront être diffusés dans des salles spécialisées. Avec les avancées technologiques, la pornographie entre dans les foyers avec les cassettes VHS puis les chaînes télévisées privées comme Canal+⁴⁸⁸. En 1985, La France est le premier pays autorisant la diffusion de films pornographiques à la télévision. Pourtant, elle est actuellement plus restrictive que ses pays voisins, dont l'Espagne, concernant la diffusion de matériel pornographique⁴⁸⁹. Le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) impose un double cryptage, des horaires strictes et une demande d'un code parental auprès de la chaîne diffusant le contenu X. En plus de cela, pour être diffusé le film doit respecter une «charte des pratiques», dont Juvet résume les principaux points :

«L'éjaculation féminine est bannie car elle est considérée comme une pratique urologique, les pénétrations à plus de trois doigts, des pratiques comme le fisting ou l'utilisation de sex toys ou tout autre objet sont interdits. Les seules choses permises sont les pénétrations de sexe masculin dans un sexe féminin où il est là par contre possible de montrer des doubles-pénétrations et autres situations «hardcore»»⁴⁹⁰

Par conséquent, les productions queer et/ou alternatives ont très peu de chance d'être diffusée sur des chaînes comme Canal +. Depuis les années 2000, l'arrivée d'Internet a drastiquement modifié les codes de consommation de la pornographie⁴⁹¹. Elle est maintenant accessible facilement et en tout temps. Il est aussi aisé de trouver du contenu gratuit. Actuellement, des collectifs⁴⁹² luttent ouvertement contre la pornographie en l'assimilant souvent à de la prostitution, dont des groupes féministes comme Osez le féminisme!⁴⁹³, Les Chiennes de garde

⁴⁸⁶ Et cela dès le début de la démocratisation de la pornographie en France. Une partie du MLF, voir une majorité du mouvement, était abolitionniste. Voir «Troisième partie : la pornographie» dans Zelensky-Tristan Anne, *Histoires du M.L.F.*, Paris : Calmann-Lévy, 1977, p.177-191.

⁴⁸⁷ Courbet David, *op. cit.*, Paris : La Musardine, 2017, p.23.

⁴⁸⁸ Bard Christine, «Le XXème- début du XXIème siècle», dans Sylvie Steinberg (dir.), *op. cit.*, p.442.

⁴⁸⁹ Courbet David, *op. cit.*, p.185.

⁴⁹⁰ «Annexe 6 - Entretien avec Émilie Juvet» dans Courbet David, *op. cit.*, p.257.

⁴⁹¹ «Il existe aujourd'hui plusieurs centaines de millions de sites commerciaux, contre 22'000 en 1997, et il s'en crée 200 chaque jour. Si Internet n'a pas créé le désir de pornographie, il en facilite la diffusion. Cette activité est passée à l'étape de la consommation de masse, dans l'espace privé»

Cattan Nadine, *Atlas mondial des sexualités : libertés, plaisirs et interdits*, Paris : Ed. Autrement, 2016, p.61.

⁴⁹² par exemple le Collectif Abolition Porno et Prostitution (CAPP)

⁴⁹³ Osez le féminisme!, « «Pornographie» l'alibi de la haine, de la torture et du crime organisé», *Le Monde*, 2020, [en ligne], URL: <https://osezlefeminisme.fr/pornographie-lalibi-de-la-haine-de-la-torture-et-du-crime-organise/>, (dernière consultation avril 2021)

ou encore Fédération Nationale solidarité femmes⁴⁹⁴. La politique de la France concernant le travail du sexe est aussi abolitionniste, comme le montrent la loi du 13 avril 2016 dite de pénalisation du client «visant à renforcer la lutte contre le système prostitutionnel et à accompagner les personnes prostituées»⁴⁹⁵.

En Espagne, la pornographie est illégale durant la dictature franquiste. Dès 1977, l'interdiction est levée et les films classés «S», c'est-à-dire «soft porn» pour leurs scènes érotiques, attirent un énorme public⁴⁹⁶. En 1983, la classification «X» remplace la catégorie «S» ; elle est plus permissive mais aussi plus marginalisée⁴⁹⁷. Actuellement, Pedro Sánchez, président du gouvernement d'Espagne et son parti, le parti socialiste espagnol, sont ouvertement abolitionnistes⁴⁹⁸. Andrea Fernández, la plus jeune députée socialiste au parlement espagnol, souhaite introduire des lois au niveau international :

«Es necesaria una ley contra la trata y el tráfico de seres humanos. Y, sobre todo, hay que actuar contra la pornografía, porque es un ámbito sobre el que apenas se ha trabajado y es lo que está educando manadas.»⁴⁹⁹

L'état français et l'état espagnol ont la même approche restrictive concernant le travail du sexe. La pornographie est majoritairement évoquée pour les conséquences néfastes qu'elle peut avoir et la prostitution est limitée par une politique abolitionniste. Les performances post-porn que nous allons analyser émergent dans et réagissent à ce contexte-là.

⁴⁹⁴ Parmi de nombreuses associations signataires du communiqué de presse «N'abrogez pas!» concernant la loi du 13 avril 2016 qui interdit l'achat d'un acte sexuel, disponible en ligne. Communiqué de Presse «n'abrogez pas!», [en ligne], URL : <https://www.solidaritefemmes.org/upload/CP-nabrogezpas.pdf>, (dernière consultation avril 2021) Pour écouter le point de vue de travailleur·euse·x·s du sexe sur la question, je conseille le podcast d'Océan «La politique des putes» produit par Nouvelles Écoutes.

⁴⁹⁵ [S.N.], «Lutte contre le système prostitutionnel et accompagnement des personnes prostituées», *Ministère chargé de l'égalité entre les hommes et les femmes* [en ligne]. URL : <https://www.egalite-femmes-hommes.gouv.fr/dossiers/lutte-contre-les-violences/lutte-contre-le-systeme-prostitutionnel-et-accompagnement-des-personnes-prostituees/>, (dernière consultation juin 2021)

⁴⁹⁶ Voir Faulkner Sally, « Middlebrow Erotic: Didactic Cinema in the Transition to Democracy », dans Santiago Fouz-Hernandez (dir.), *Spanish Erotic Cinema*, Edinburgh University Press, 2017, p. 110.

⁴⁹⁷ Barker Jesse, «Spain's sexual awakening: How a soft porn epidemic helped the country fly» *The New European*, [en ligne], URL: <https://www.theneweuropean.co.uk/brexit-news/how-erotic-film-boom-helped-spain-fly-29170>, (dernière consultation avril 2021)

⁴⁹⁸ Morel Sandrine, « En Espagne, la création d'un syndicat de prostituées ouvre un débat », *Le Monde*, [en ligne], 21 septembre 2018. URL : https://www.lemonde.fr/europe/article/2018/09/21/en-espagne-la-creation-d-un-syndicat-de-prostituees-ouvre-un-debat_5358011_3214.html, (dernière consultation avril 2021)

⁴⁹⁹ «Nous avons besoin d'une loi contre le trafic et la contrebande d'êtres humains. Et, surtout, il faut agir contre la pornographie, parce que c'est un domaine qui n'a pratiquement pas été travaillé et c'est ce qui éduque les foules.» (Traduction DeepL)

Basteiro Daniel et Fernández Andrea, « Entrevista : La diputada más joven del PSOE : «Hay que regular la pornografía, ahí se educan las manadas» », *El Español* [en ligne], 3 juin 2019. URL : https://www.lespanol.com/espana/20190603/diputada-joven-psoe-regular-pornografia-educan-manadas/403210207_0.html, (dernière consultation avril 2021).

Présentation de ma méthodologie de sélection pour les études de cas

Ne disposant pas d'un corpus précédemment légitimé par des ouvrages ou des recherches en histoire de l'art et par conséquent n'ayant pas d'œuvres «de référence» autour desquelles débiter mes analyses, j'ai procédé à une récolte de données à partir des textes centraux de la réflexion post-porn⁵⁰⁰ afin d'en obtenir.

Pour l'Espagne, une fois que j'ai eu quelques noms de collectifs, j'ai rapidement trouvé d'autres acteur·rice·x·s de la scène post-porn espagnole, car iels travaillent très souvent en collaboration les un·e·x·s avec les autres. J'ai notamment parcouru les pages web⁵⁰¹ de Go fist foundation⁵⁰², Girlswholikeporno⁵⁰³ (composé de Águeda Bañón et María Llopis), l'Atelier PornoLab (organisé dans l'espace Off Limits (Madrid) géré par L'Association culturelle Maelström)⁵⁰⁴, Quimera Rosa⁵⁰⁵ et Post-op⁵⁰⁶.

Parmi ceux-là, j'ai sélectionné les collectifs Post-op et Quimera Rosa, car ils collaborent souvent entre eux et sont aussi en lien direct avec d'autres acteur·rice·x·s de la scène post-porn espagnole tel·le·x·s que Itziar Ziga⁵⁰⁷, Paul B. Preciado⁵⁰⁸ et Diana J. Torres⁵⁰⁹. Le fait que ces collectifs soient toujours actifs a aussi été un facteur décisif. Cela m'a permis de voir une plus grande variété de leur travail (première performance en 2004 pour Post-op et création de Quimera Rosa en 2008) ainsi que d'avoir accès à des plateformes mises à jour et bien documentées. Après avoir présenté ces collectifs, j'étudierai certaines de leurs performances pour voir comment elles s'inscrivent dans une réflexion post-porn.

Pour la France, mes recherches ont été sensiblement différentes. Si les chercheur·euse·x·s s'accordent pour dire que le post-porn s'est aussi développé de façon importante en France⁵¹⁰,

⁵⁰⁰ C'est-à-dire ceux de Bourcier, Borghi, Preciado, Lavigne et d'autres chercheur·euse·x·s mentionné·e·x·s précédemment dans mon état de la recherche.

Cf. *supra*, pp.16-19.

⁵⁰¹ Tumblr, Site Internet, Facebook, etc.

⁵⁰² Go fist foundation, <<https://gofistfoundation.pimienta.org/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁰³ Girlswholikeporno [2007], <https://girlswholikeporno.com/>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁰⁴ Medialdea Sarag, «La concejal de Las Artes subvenciona «Pornolab», un taller sobre pornografía», *ABC Madrid*, [en ligne], 2006. URL : https://www.abc.es/espana/madrid/abci-concejal-artes-subvenciona-pornolab-taller-sobre-pornografia-200606110300-1421962586774_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁰⁵ Quimera Rosa, <<https://quimerarosa.net/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁰⁶ Post-op, <<https://postop-postporno.tumblr.com/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁰⁷ Itziar Ziga a fait partie occasionnellement de Post-op.

⁵⁰⁸ Post-op s'est formé suite au Marathon Post-porn organisé par Preciado en 2003 au MACBA. Post-op et Quimera Rosa se basent beaucoup sur les réflexions de Preciado, notamment celles de son *Manifeste contra-sexuel*.

⁵⁰⁹ Post-op performe à plusieurs reprises avec Diana J. Torres.

⁵¹⁰ Lavigne Julie, *art. cit.*, p. 74.

aucun·e·x artiste ou collectif n'est cité·e·x unanimement comme référence, contrairement au contexte espagnol.

J'ai retenu le film *Too Much Pussy! (Feminist Sluts In the Queer X Show)* d'Émilie Jovet car c'est la production la plus citée dans le contexte du post-porn français⁵¹¹, malgré le fait que Jovet ne revendique pas réellement une production post-porn et que sa démarche soit controversée par certaines critiques. Le débat autour de la qualification de sa production soulève sûrement des points intéressants concernant la définition de la post-pornographie, ce pourquoi j'ai choisi d'intégrer cette production à ma recherche. J'analyserai certaines performances du *Queer X Show* et questionnerai leur appartenance à la production post-porn en lien avec les réflexions existant déjà autour du travail de Jovet.

Je n'analyserai pas les autres productions post-porn françaises mentionnées auparavant⁵¹² pour cause de manque d'accessibilité. Les *Auto-porn box* d'Hocquemiller ne sont pas diffusées hors festival⁵¹³ et le site de Zarra Bonheur, qui donne accès à certaines archives de leurs performances, ne charge que très rarement sur mon serveur («404 not found»). Quant au travail de Panik Qulture, il s'agit majoritairement de films qui ne sont pas non plus disponibles sur le net. Cependant, je pense que dans le cadre d'un travail plus conséquent (et peut-être avec plus de moyens) il serait vraiment intéressant de se pencher sur ces productions, d'autant plus que les productions françaises se revendiquant post-porn sont assez rares, comme nous l'avons vu auparavant.

Mes analyses porteront donc sur deux types de productions distinctes : des performances qualifiées comme post-porn par les collectifs qui les réalisent et les performances issues d'un film/documentaire dont ni la réalisatrice, ni les personnes filmées ne revendiquent l'aspect post-pornographique mais que de nombreux critiques qualifient comme tel. Le fait de confronter ces deux types de productions me permettra de questionner à quel point le concept de post-pornographie peut qualifier des approches et des productions diverses.

Je précise aussi que les images illustrant ces performances sont de faible qualité car, n'ayant trouvé que peu de photos relatives à ces productions, il s'agit majoritairement de captures d'écran de vidéos.

⁵¹¹ Notamment par Preciado, García del Castillo, Jovet, Rees-Robert, etc.

⁵¹² Cf, *supra*, pp.48-49.

⁵¹³ J'ai cependant trouvé une analyse d'une chercheuse ayant assisté à ces performances : Lisa Cogniaux, «Post-pornographie et mélange de genres : l'exemple des *Auto-porn box*», *Horizons/Théâtre*, 2017, n.10-11, pp. 136-150.

Quelle(s) «mise(s) en pratique» pour la post-pornographie?

Du post-porn en France ? Les performances du *Queer X Show*

Notre analyse des performances du *Queer X Show* se base sur les extraits disponibles dans le film issu de la tournée *Too Much Pussy ! Feminists Sluts in the Queer X Show*, ce qui veut dire que l'enregistrement a été monté et donc coupé et modifié pour intégrer au mieux le film. (ill. 13)

Le *Queer X Show* désigne la troupe éphémère composée de Wendy Delorme, Judy Minx, DJ Metzgeri, Mad Kate, Sadie Lune et Madison Young ainsi que leur tournée éponyme. Ces performeur·euse·x·s se décrivent tou·x·te·s comme des féministes pro-sexes et queer, fort de leurs expériences personnelles ainsi que de leur parcours professionnel en lien avec le travail du sexe⁵¹⁴. Sadie Lune définit le *Queer X Show* comme «un gang-bang presque normal d'artistes de Berlin, de Paris et de San Francisco»⁵¹⁵, mettant en avant les différentes origines des performeur·euse·x·s⁵¹⁶. Même si le *Queer X Show* est formé de performeur·se·x·s qui ne sont pas exclusivement français·e·x·s et que leur tournée se déroule plus en Europe qu'en France même⁵¹⁷, je l'analyse comme une production française car il a été créé et organisé sous l'impulsion de Jouvét, photographe, réalisatrice et productrice française, et de Delorme, doctorante et enseignante en sciences humaines et sociales, comédienne burlesque, performeuse X et autrice française⁵¹⁸. Le film est aussi considéré comme français par les critiques qui le citent.

Jouvét organise le *Queer X Show* «afin de tourner son deuxième long-métrage *Too Much Pussy! Feminist Sluts in the Queer X Show*»⁵¹⁹. Cette tournée est donc créée dans le but

⁵¹⁴ Judy Minx et Madison Young sont actrice·x·s porno, Mad Kate a travaillé en tant que stripteaseuse, Sadie Lune se définit comme travailleuse du sexe, etc.

⁵¹⁵ Sadie Lune dans *Too much pussy ! : feminist sluts in the queer X show*, Émilie Jouvét, 2011, 9m17s.

⁵¹⁶ Wendy Delorme et Judy Minx sont françaises, Sadie Lune et Madison Young viennent des États-Unis, Mad Kate aussi mais iel habit(ait) Berlin et DJ Metzgeri vient d'Allemagne.

⁵¹⁷ Plus précisément dans ces lieux : «« Metro Annessens », Bruxelles ; « Le Tango », Paris ; « Chez Régine », Paris ; « Les Souffleurs », Paris ; « Tsunami Club », Cologne ; « L.U.X. Club », « Barbie Deinhoffs », « BKA Theater », « Monster Ronsons », « Schwarzer Kanal » à Berlin ; « Salt Club » et « Art Rebels Gallery » de Copenhague ; «D'NYE », Malmö ; «Ko-lingsborg », Stockholm.»

⁵¹⁸ «En fait j'étais en train de faire un tournage à Berlin, j'étais avec Wendy Delorme qui elle était en train de faire des shows à Berlin aussi, et ça a été une semaine vraiment géniale, elle a rencontré plein de performeuses, plein d'autres femmes artistes qui étaient en voyage aussi, qui créaient des choses, et ça nous a donné envie d'en faire un film pour faire partager tout ce qu'on vivait depuis des années quoi, elle en tant que performeuse, moi en tant que réalisatrice, et d'autres femmes qui sont chanteuses, danseuses, etc... »

[S. N.], « Too Much Pussy ! : dans les coulisses avec Émilie Jouvét », *Challenges*, [en ligne], 7 juillet 2011. URL : <https://www.challenges.fr/cinema/too-much-pussy-dans-les-coulisses-avec-emilie-jouvet_540616>, (dernière consultation juin 2021).

⁵¹⁹ Émilie Jouvét, <<https://www.emiliejouvet.com/too-much-pussy-film-jouvet>>, (dernière consultation juin 2021).

de réaliser un film et non pas dans le but unique de performer, ce qui signifie que la remédiatisation est au cœur même du projet. En définitive, le *Queer X Show* donnera lieu à deux films : *Too Much Pussy ! Feminists Sluts in the Queer X Show* écrit par Jouvét et Delorme et sa version non-censurée *Much More Pussy*. La réalisation de cette version X du documentaire fait écho à un autre film de Jouvét sorti en 2006 *One Night Stand*, qu'elle décrit comme «le premier long métrage queer lesbien et transgenre français»⁵²⁰.

Dans le cadre de ma recherche, je ne mobiliserai pas directement *Too Much Pussy ! Feminists Sluts in the Queer X Show* en tant qu'objet d'étude, mais en tant que source qui me permet d'avoir accès à certaines performances du *Queer X Show*. Je ne procéderai donc pas à des analyses de séquences à proprement parler, j'étudierai directement les performances filmées pour voir si elles développent certaines réflexions spécifiques à la post-pornographie et peuvent ainsi potentiellement s'inscrire dans cette démarche.

Je m'intéresserai spécifiquement aux performances du *Queer X Show* qui s'inspirent de différentes formes de récits comme les scénarios pornographiques, les mythes, les contes, les récits bibliques, etc. Ces récits étant majoritairement conçus selon les normes visuelles et discursives dominantes, ils sont des vecteurs du discours normatif occidental⁵²¹ concernant la représentation du genre, de la sexualité ou de la beauté. Notre analyse a pour but de questionner deux points : la reperformance des scénarios ou des figures issus de ces récits est-elle un moyen de critique efficace de l'effet normativisant de ce type de discours ? Et si cette critique existe, est-elle réellement post-porn ?

Renversement du scénario pornographique : l'examen médical inversé

Une performance de Delorme, Judy Minx et Sadie Lune (tout au début) reproduit un des scénarios typiques des films pornographiques produits du point de vue dominant⁵²² : celui du médecin ayant un rapport sexuel avec sa patiente⁵²³. Delorme, habillée en doctoresse,

⁵²⁰ Émilie Jouvét, <<https://www.emiliejouvet.com/one-night-stand>>, (dernière consultation juin 2021).

Cette qualification a été reprise (et donc validée?) par plusieurs sources dont David Courbet.

⁵²¹ C'est-à-dire cis-hétéronormé, blanc et valide

⁵²² Pour plus d'informations concernant les scripts pornographiques voir «Scripts pornographiques et érotisation des rapports sociaux» dans Trachman Mathieu Trachman, *Le travail pornographique : enquête sur la production de fantasmes*, Paris : La Découverte, 2013, pp. 78-84.

⁵²³ Williams dans *Hard core: power, pleasure, and the « frenzy of the visible »* parle de « the familiar figure of the doctor/teacher/sexologist to show her the way to either power or pleasure ».

Williams Linda, *Hard core: power, pleasure, and the « frenzy of the visible »*, Berkeley : University of California Press, 1989, p.178.

Rappelons aussi que *Deep Throat*, connu comme l'un des premiers films pornographiques à scénario, met en scène une

inspecte deux autres performeur·euse·x·s. (ill. 14, ill. 15) Cependant, la suite de la scène ne suit pas la représentation habituelle : Judy Minx prend Delorme par les épaules, la déshabille et l'assied. Elle sort du lubrifiant de la blouse de Delorme (ill. 16), en met sur sa main gantée et lui écarte les cuisses. Elle introduit ses doigts dans le vagin de Delorme, en extrait un tampon qu'elle brandit vers l'audience (ill. 17) et jette sur la scène, puis masturbe sa partenaire.

Delorme et Judy Minx se réapproprient le scénario en lui donnant volontairement une issue déceptive, dans le sens où il ne se produit pas ce qui est communément attendu. Habituellement, c'est le médecin qui devrait profiter de l'examen de sa patient·e·x pour avoir un échange sexuel avec elle. Comme l'explique Cousin :

«L'uniforme joue donc un double rôle dans le SM. Il fixe clairement la place de chacun (dominant ou dominé [...]) et simplifie la règle du jeu. Le porteur d'uniforme agit comme la personne dont il a endossé la tenue. La domination médicale s'exerce en blouse d'infirmière [...]»⁵²⁴

Ici, c'est Judy Minx, initialement «patient·e», qui procède à l'examen. La position de domination de Delorme, de par son autorité médicale, est annulée. Au cours de l'examen, Judy Minx met l'accent sur des éléments qui sont habituellement absents d'une représentation pornographique classique : le lubrifiant, les protections contre les maladies sexuellement transmissibles (ici le gant en latex) et les menstruations⁵²⁵ (représentée par le tampon usagé). De plus, Delorme et Judy Minx exagèrent leur réaction de surprise lors de l'extraction du tampon, comme s'il s'agissait d'une découverte (ill. 18). Elles tournent donc en dérision le scénario médical.

Ainsi, cette performance, bien qu'elle se base sur un scénario «connu» rompt avec la représentation stéréotypée de ce genre d'échanges. Le hacking de ce script permet de mettre en évidence le côté performatif et potentiellement normatif de la pornographie produite du point de vue dominant. Comme l'explique Servois :

«Face au normativisme hétérosexuel de la représentation pornographique [...] la seconde voie [d'une post-pornographie possible] consiste en un *travail* de négation, c'est à dire une prise de conscience de son fonctionnement concret et en un détournement de ses codes, ce détournement étant destiné à rendre visible ce que la norme occulte [...]»⁵²⁶

En subvertissant les codes d'un scénario pornographique classique, Delorme et Judy Minx montrent qu'elles ont conscience qu'ils existent et que, si elles le veulent, elles peuvent s'en

femme qui consulte un médecin car elle n'arrive pas à avoir d'orgasmes. Celui-ci trouve finalement que son clitoris est localisé au fond de sa gorge.

⁵²⁴ Cousin Philippe (dir.), *L'encyclopédie du sadomasochisme*, Paris : La Musardine, 2000, p.374.

⁵²⁵ Il existe du «period porn», mais les règles sont représentées par des litres de sang. Ce sang est soit prétexte à l'humiliation du partenaire, soit à l'humiliation de la personne menstruée. Les règles ne sont pas représentées comme pouvant intégrer normalement une sexualité.

Voir Emmanuelle Camille, *Sang Tabou : essai intime, social et culturel sur les règles*, Paris : La Musardine, 2017, p.151-155.

⁵²⁶ Servois Julien, *op. cit.*, p.121.

distancier et en émettre une critique. En performant, elles se réapproprient le processus qui habituellement les objectifie, ce qui crée un trouble dans la qualification de la représentation comme l'explique Schneider : «When the whore attempts to cross the border as artist versus artist's object, the sacred divide between porn and art is thrown immediately into relief.»⁵²⁷ Cette mise en évidence de la «maîtrise» des codes du porno permet aussi aux performeuses d'affirmer que pour elles⁵²⁸, le travail du sexe est un choix conscient. Comme l'explique Judy Minx :

«Je choisis de me définir comme actrice porno, de dire que je SUIS actrice porno et pas simplement que je FAIS du porno : je choisis de m'identifier à ce job. Ce choix de faire de ce job mon identité, c'est un choix politique. Parce que justement je ne suis pas ce que les gens ont à l'esprit lorsqu'ils parlent d'une actrice porno. Parce que faire du porno n'est pas considéré comme un choix valide pour "une jolie jeune fille comme moi". Une jolie jeune fille comme moi qui pourrait très bien faire autre chose puisqu'elle fait des études, a une vie plutôt privilégiée, à l'abri du besoin, ne peut pas avoir vraiment choisi de faire ça. Et si vraiment j'ai choisi, ça ne peut pas être un choix éclairé, je dois être idiote, naïve, inconsciente des conséquences, et, un jour ou l'autre, je le regretterai. »⁵²⁹

Face aux discours abolitionnistes selon lesquels personne ne choisirait consciemment d'être travailleur·euse·x du sexe, montrer que l'on connaît les codes de l'industrie du porno permet de souligner le fait que c'est un choix effectué en connaissance de cause.

Un contre-discours au récit biblique sur le travail du sexe : Marie-Madeleine empouvoirée

Une autre performance menée par Sadie Lune, avec Judy Minx, Wendy Delorme, Mad Kate et Dj Metzgeri aborde la question du travail du sexe au prisme de la religion chrétienne, en faisant référence à Marie-Madeleine. Dans les textes sacrés du christianisme, rien n'indique que Marie-Madeleine était une prostituée⁵³⁰ mais elle est maintenant considérée comme telle, étant même désignée comme leur Sainte patronne. Comme le souligne Di Scipio : «The power of popular

⁵²⁷ Schneider Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London : Routledge, 1997, p.29.

⁵²⁸ Je me permets ce parallèle car comme nous l'avons vu avant, la performeur·euse·x n'est pas acteur·rice·x, iel utilise son soi pour performer. De plus, comme l'affirme Judy Minx, sa démarche est politique.

⁵²⁹ Loret Eric, «Judy Minx, Cervix compris», *Libération* [en ligne], 9 juillet 2011. URL : <https://www.liberation.fr/cinema/2011/07/09/judy-minx-cervix-compris_748171/>, (dernière consultation juin 2021).

⁵³⁰ Initialement, Marie-Madeleine est décrite comme assistant à la crucifixion de Jésus, mais au fil des siècles, sa figure est associée à celle d'autres personnes s'appelant Marie ainsi qu'à la femme pécheresse dans l'évangile de Luc (Luc 7.36-8.3).

Pour l'évolution complexe de sa représentation, voir : Di Scipio Giuseppe, « Mary Magdalene », dans Malti-Douglas Fedwa (dir.), *Encyclopedia of Sex and Gender*, Detroit : Macmillan, 2007, vol. 3, p. 959-961.

beliefs and the iconography of the repentant woman implanted and exploited over the centuries made it impossible to dissociate the figure of Mary from the penitent whore»⁵³¹.

Sadie Lune est en sous-vêtement sur scène. Sa tenue mêle des accessoires connotés comme érotique (culotte fendue qui laisse entrevoir sa vulve, menottes au poignet, fourrure, bas résille et botte en cuire) et d'autres accessoires qui n'ont aucun lien (bonnet sur les cheveux, chaussure dépareillée, moustache en paillettes). Par cette incarnation extravagante, voire humoristique (les pinces des porte-jarretelles sont utilisées pour suspendre des préservatifs), Sadie Lune évoque la figure de la prostituée (ill. 19). Elle danse en faisant des mouvements de doigts qui peuvent évoquer la pénétration digitale⁵³².

Pendant que Sadie Lune effectue cette danse presque rituelle, Judy Minx se déplace à quatre pattes sur scène, nue. Elle se prosterne devant Sadie Lune et écrit «Put» sur son bras gauche au rouge à lèvres. Sadie Lune prend Judy Minx dans ses bras, la relève et embrasse son front. (ill. 20, ill. 21) Cette scène rappelle celle de la confession chrétienne, lors de laquelle le croyant·e·x confie ses péchés et s'agenouille pour montrer sa prise de conscience et son respect face au Seigneur. Cependant, le péché que Judy Minx confesse ne semble pas vraiment en être un, car son inscription donne de la force à Sadie Lune qui le célèbre en dansant. Après l'étreinte, Judy Minx s'assied calmement à côté de Sadie Lune et l'observe en état de béatitude.

Les actes de «confession» se poursuivent avec Delorme, Mad Kate et Dj Metzgeri, qui inscrivent respectivement «Pute», «Whore» et «Hure» sur le corps de Sadie Lune. (ill. 22, ill. 23) Un fois tout le monde «confessé», les performeur·euse·x·s entourent Sadie Lune, en recueillement.

Sadie Lune, le corps recouvert du mot «prostituée» en plusieurs langues, bouge de manière de plus en plus intense. L'état de bien-être qui se lit sur son visage peut évoquer celui de L'Extase de Sainte-Thérèse, souvent comparé à un moment d'extase sexuelle (ill. 24). Elle entre dans une transe et garde une main sur sa vulve. En poussant un cri, elle expulse un œuf de son vagin et le montre à la foule (ill. 25, ill. 26). Elle le brise sur sa poitrine et le pèle, avant d'en déposer un bout directement dans la bouche de chacun·e·x des performeur·euse·x·s, comme lors d'une communion (ill. 27). Elle envoie le reste de l'œuf en morceau sur le public, ce qui rappelle la bénédiction de la foule avec l'eau bénite par exemple lors de l'aspersion dominicale.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 961.

⁵³² Elle effectue des mouvements d'aller-retour avec son index et son majeur collés ensemble.

Dans cette performance, Sadie Lune se réapproprie certains gestes présents dans le culte chrétien, comme la confession et la communion. Elle les reproduit non seulement en tant que personne assignée femme à la naissance, ce qui en soit est déjà iconoclaste étant donné que l'église catholique ne les autorise pas à officier, mais aussi en tant que prostituée comme semblent l'indiquer les inscriptions sur son corps. En invoquant certains codes de la religion chrétienne et la figure de la prostituée, la performance de Sadie Lune fait directement référence à Marie-Madeleine. Elle invite à repenser la place de la Sainte qui, selon certaines hypothèses, aurait joué un rôle beaucoup plus important, étouffé ensuite par le Clergé. Selon Di Scipio :

«This text [*the Gnostic Gospel of Mary Magdalene*, discovered in Egypt in 1896] establishes Mary Magdalene as a true disciple of Jesus and the one to whom the Risen Christ appeared and imparted things unknown to the others. Thus, Mary becomes, as Ann Graham Brock (2003) states, the “apostle of the apostles,” and her figure is a direct challenge to the doctrine of the Catholic Church with respect to the ordination of women in the priesthood.»⁵³³

L'office de Sadie Lune permet aussi un retournement du stigmate par la réappropriation de l'injure. Le fait de revendiquer et de célébrer le statut de prostituée entre personnes concernées en empruntant certains gestes typiques des cultes chrétiens va à l'encontre de l'image victimisante et culpabilisante habituellement véhiculée. Le potentiel blasphématoire de cette performance questionne le péché que représente le travail du sexe dans la religion chrétienne et plus globalement le discours normatif (et potentiellement moralisateur) du christianisme sur la sexualité.

Contre la beauté normativisée des contes et des mythes : la beauté *fatale* de la sirène et de Cléopâtre

Plusieurs performances du *Queer X Show* mettent en scène des figures ou des scénarios issus de la mythologie ou de contes⁵³⁴. Nous allons nous intéresser à une performance solo de Mad Kate dans laquelle iel se réapproprie différents caractères

Mad Kate apparaît habillé d'un ensemble vert aux reflets dorés constitué d'un body nude auquel sont accrochés un soutien-gorge coquillage orné de perles et une jupe recouverte d'écailles en tissu. Les bords et le fond de la jupe imitent des nageoires, comme le tissu accroché

⁵³³ Di Scipio Giuseppe, *art. cit.*, p. 960-961.

⁵³⁴ Dans une autre performance, Mad Kate, vétus d'une cape noire, de gants noirs et d'un masque, tétanise Delorme, habillée en princesse rose. Mad Kate déshabille Delorme, puis se met à nux. L'impression de crainte de la princesse passée, iels s'embrassent langoureusement, mais un flot de sang s'échappe de leur baiser. Sans effectuer une analyse poussée, Mad Kate et Delorme semble ici réactiver certains contes mettant en scène une princesse et une bête terrifiante, tel que *La Belle et la Bête*.

à ses gants opéra (ill. 28). Si son costume fait clairement référence à la figure de la sirène⁵³⁵, son maquillage évoque plutôt celui de Cléopâtre⁵³⁶. Les sourcils très noirs et fins, le fard à paupières bleu et le double trait d'eye-liner rappelle Elizabeth Taylor dans *Cleopatra* en 1963. (ill. 29, ill. 30)

Ces deux figures sont réputées pour leur caractère séducteur que Mad Kate reproduit sur scène : «la sirène (et ses cousines germanes, les nymphes, lorelei et ondines) est devenue résolument belle»⁵³⁷ et Cléopâtre est «connue pour sa beauté, son pouvoir de séduction et ses prestigieux amants»⁵³⁸. Iel se meut lentement en faisant virevolter le tissu accroché à ses gants sur une douce musique de fond. Iel s'arrête, retire ses gants, puis son soutien-gorge qui dévoile une autre paire de coquillage, cette fois fermement accrochés à sa poitrine. Iel descend peu à peu sa robe : le tissu laisse progressivement apparaître une culotte en dentelle recouverte de strass, puis ses jambes. Mad Kate se déleste de sa tenue, s'assied, fait bouger ses jambes en les observant (ill. 31). Iel se relève, détache le fil qui maintient les coquillages sur sa poitrine et se déhanche sur des bruits de fonds marins (ill. 32). Mad Kate adopte une gestuelle propre à la représentation de la sirène par ses poses lascives et reproduit la métamorphose de sa queue de poisson en jambes, comme dans le célèbre conte d'Andersen.

Une fois l'illusion créée, la musique change et Mad Kate arrache son haut sur *Bitch* de Noblesse Oblige : «I'm a bitch, bitch, bitch, I'm a rabbit on hit ...». Iel abandonne son attitude langoureuse pour une démarche assurée, presque agressive et lip-sing les paroles. Iel arrache sa perruque, ce qui révèle sa «réelle» coupe de cheveux : une crête bicolore sur son crâne rasé. Iel se torsionne, occupe tout l'espace de la scène et entre en contact avec le public. Iel arrache ses cache-tétons pailletés et retire sa culotte avec un couteau qu'iel a auparavant pris en bouche (ill. 33).

⁵³⁵ De la sirène comme représentée contemporanément : «Plus généralement, le cinéma « grand public » fait par moments de la sirène un personnage quasi érotique.» Dziub Nikol «Les sirènes, d'Homère à Harry Potter» dans Fabien Bièvre-Perrin et Élise Pampanay, *Antiquipop: La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, [en ligne], 2018. URL: <https://books.openedition.org/momeditions/3380>, (dernière consultation juin 2021)

⁵³⁶ De sa représentation contemporaine. «Dès la naissance de leur nation, les Américains se sont appropriés les mythes et les codes visuels antiques. Leur interprétation donne lieu à une resémantisation de l'Antiquité qui, aujourd'hui et depuis plus d'un siècle, est la version dominante.»

Bièvre-Perrin Fabien, «Divas pop, reines et déesses antiques : la référence à l'Antiquité dans la pop music des années 2000», dans Bièvre-Perrin Fabien et Pampanay Élise, *Antiquipop: La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* [en ligne], 2008. URL: <http://books.openedition.org/momeditions/335>, (dernière consultation juin 2021)

⁵³⁷ Rétif Françoise, « Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes », *Germanica*, n° 37 (« Beauté et laideur dans la littérature, la philosophie et l'art allemand et autrichien au XX^e siècle »), 2005, p.81.

⁵³⁸ Minois Georges, «Cléopâtre l'ensorceleuse », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, n° 49 (« Ces pionnières qui ont fait l'histoire »), 2017, p. 5.

Le strip-tease que Mad Kate effectue peut être vu comme une tentative de pousser à l'extrême le caractère de séductrice et de tentatrice que l'on prête habituellement aux sirènes⁵³⁹ et à Cléopâtre⁵⁴⁰. Comme l'explique Servois : «la dénonciation des caractères magique et naturel de la féminité s'accompagne de la réappropriation subversive des codes de cette féminité»⁵⁴¹. En procédant au dénuement de ces figures, Mad Kate les désagrège simultanément puisqu'il ne subsiste plus aucun attribut qui pourrait leurs faire référence. Ainsi, iel met en exergue le côté artificiel de la représentation⁵⁴² et par la même occasion questionne les codes de beauté considérés comme «féminins». Sa démarche rappelle celle des drag queens «personnages à la féminité souvent hyperbolique joués par des personnes assignées «hommes » à la naissance»⁵⁴³.

Après ce strip-tease, il ne reste que la performeuse à l'attitude nerveuse, presque menaçante, le couteau à la main (ill. 34). Mad Kate rampe sur scène et fait de grands mouvements, très proche du public. Iel grimpe sur le bar (ill. 35), traverse la foule et revient sur scène où iel s'enduit le visage et le torse de peinture rouge sang (ill.36). Iel convulse sur le sol et se met une cagoule sur la tête, beige avec des points de couture visible, qui rappelle le masque en toile de jute d'un épouvantail (ill. 37). Le (faux) sang et la dissimulation de la tête évoquent aussi la figure de la pendue après son exécution. Mad Kate se relève, aveuglé, ce qui ne l'empêche pas de continuer à bouger dans tous les sens, comme désarticulé. Iel retire la cagoule, révélant un visage (ayant l'air) totalement ensanglanté, avant de sauter dans la foule.

L'apparence et la gestuelle terrifiante de Mad Kate semble être à l'opposé de la beauté mythique représentée initialement. Pourtant ces deux notions sont intrinsèquement liées dans les figures incarnées précédemment, précisément parce que leur beauté est une beauté *fatale*. La sirène, décrite dans certaines sources comme monstrueuse, prend l'apparence d'une femme séduisante

⁵³⁹ «La sirène est une vieille femme répugnante, monstrueuse, qui prend les traits d'une charmante jeune femme, et qui séduirait Dante si une sainte créature ne venait à son secours.»

Dziub Nikol, *art. cit.*, [en ligne], (dernière consultation juin 2021).

⁵⁴⁰ «La seconde figure [...] celle de la *femme-à-homme* qui maîtrise également sa sexualité. [...] Évidemment, Cléopâtre, envoûtante et tentatrice, [...] correspond là encore parfaitement à ce prototype.»

Boyer Philippe, «Cléopâtre ou les vertus de l'infortune» dans Ritschard Claude Ritschard et Mieke Bal (dir.), *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental : Musée Rath, Genève, du 25 mars au 1er août 2004*, Genève/Milan : Musées d'art et d'histoire/5 Continents, 2004, p.34.

⁵⁴¹ Servois Julien, *op. cit.*, p.124.

⁵⁴² Ce côté artificiel était déjà palpable dans la réalisation même de son costume. Ressemblant presque à un déguisement acheté en grande surface, il peine à imiter l'aura que l'on prête habituellement aux sirènes. La perruque noire ébouriffée avec les accessoires argentés (des fils-chenilles ?) dans ses cheveux ne reproduit pas non plus fidèlement la coiffure que l'on prête habituellement à Cléopâtre. Ces choix esthétiques ne sont pas un hasard et illustrent déjà un certain recul critique de la part de Mad Kate.

⁵⁴³ Greco Luca et Kunert Stéphanie, « Drag et performance », dans Juliette Rennes et Catherine Achin, *op. cit.*, p. 222.

pour détourner les hommes du droit chemin (et potentiellement les conduire à la mort)⁵⁴⁴. Selon Dziub :

« La « sirène » est multiples fois une sirène : parce qu'elle est séductrice, parce qu'elle est destructrice, parce qu'elle cèle un secret mortel. La sirène, dès lors, apparaît comme une « madone perverse », « mortifère et castratrice » ».⁵⁴⁵

Cléopâtre est, elle, représentée comme une séductrice qui sera finalement contrainte de se donner la mort. Selon Boyer :

«Ce sont eux qui vont dans leurs œuvres évoquer la figure de Cléopâtre et en figer la plupart des traits. L'imagerie poétique d'Horace, de Propertius et d'Ovide développe et amplifie les éléments de propagande [en faveur d'Octavien] : luxe, sexe, débauche, perfidie et trahison, mais aussi amour tragique, sanctification par la mort»⁵⁴⁶

Si la performeuse change drastiquement d'apparence et d'attitude, elle représente pourtant la même entité car la fin mortifère de la performance était déjà présente (en puissance) dans le début de celle-ci. La deuxième figure apparaît donc comme le double de la première. Selon Coulombe : «Le double serait étrangement inquiétant et terrifiant, car il incarnerait cette mort qui rôde et guette le vivant. Une mort qui s'esquisserait dans les interstices de la ressemblance et du visible»⁵⁴⁷. Une hypothèse serait que, en choisissant de performer cette inquiétante étrangeté⁵⁴⁸, Mad Kate fasse écho à la réappropriation du terme «queer» qui initialement signifie bizarre, étrange⁵⁴⁹ et était utilisé comme une insulte avant que la communauté LGBTQIA+ ne le détourne de son sens premier et le revendique comme identité.

Une autre piste d'interprétation serait que Mad Kate utilise la forme de la monstruosité pour exemplifier le fait qu'elle se trouve en dehors de la «norme» cis-hétérosexuelle, désignée comme légitime par le biopouvoir. Comme l'explique Lambert «le monstre, à la manière du genre, est le fruit d'une fabrication culturelle et discursive»⁵⁵⁰. Cette image est parfois utilisée par les sujets queer pour montrer le processus d'exclusion qu'ils peuvent subir, comme par exemple Preciado dans *Je suis un monstre qui vous parle*⁵⁵¹ : «Je suis le monstre qui vous parle. Le monstre que vous avez construit avec vos discours et vos pratiques cliniques. Je suis le monstre

⁵⁴⁴ Dziub Nikol, *art. cit.*, [en ligne], (dernière consultation juin 2021).

⁵⁴⁵ *Idem.*

⁵⁴⁶ Boyer Philippe, *art. cit.*, p.27.

⁵⁴⁷ Coulombe Maxime, *Petite philosophie du zombie*, Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France, 2012, p.79.

⁵⁴⁸ En référence à *das Unheimliche* de Freud.

⁵⁴⁹ Foerster Maxime, «Queer», dans Philippe Di Folco (dir.), *op. cit.*, p.397.

⁵⁵⁰ Lambert Kevin, « Frontières de l'humain et technologies de genre monstrueux », *GLAD!*, [en ligne], n° 7, 2019. URL : <<http://journals.openedition.org/glad/1691>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁵¹ Il s'agit du texte retranscrit du discours qu'il avait préparé pour une conférence au Palais des congrès de Paris devant 35000 psychologues

Preciado Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle : rapport pour une académie de psychologues*, Paris : Grasset, 2020.

qui se lève du divan et prend la parole, non en tant que patient, mais en tant que citoyen, en tant que votre égal monstrueux»⁵⁵². Performer une certaine monstruosité permet en quelque sorte de se réapproprier cette exclusion et de mettre en évidence la norme qui en est à l'origine, ce que confirme l'étymologie du mot «monstre» qui vient du même étymon que le verbe «montrer»⁵⁵³. Comme le souligne Dorlin «les *praxis* trans féministes ont fait de cette position d'abjection imposée un lieu de contestation radicale»⁵⁵⁴.

Dans cette performance, Mad Kate questionne la dichotomie souvent très marquée entre le beau et le monstrueux, entre le «normal» et le «bizarre». Ces deux aspects étant incarnés par la même entité, leur habituelle opposition apparaît comme artificielle. Le fait d'incarner des figures issues de mythes ou de contes permet de questionner leur représentation ainsi que les rôles qui leurs sont attribués. Étant donné que ces récits font partie intégrante de notre culture et qu'ils nous sont transmis dès notre plus jeune âge, les messages qu'ils véhiculent ne sont pas anodins et façonnent en partie notre perception du monde⁵⁵⁵.

Bilan de l'analyse des performances du *Queer X Show* : des éléments post-porn mais une qualification contestable

Concernant l'ensemble des performances du *Queer X Show* étudiées, mon analyse a montré que la reperformance de scénarios ou de figures issues de la pornographie, de récits bibliques, de contes et de mythes, permet la réappropriation de ces différents discours. Dans les exemples étudiés, le jeu de rôles doctoresse / patiente de Wendy Delorme et Judy Minx permet de proposer une issue différente au script pornographique habituel. Cette renégociation met en évidence le caractère normativisant de la pornographie. La performance de Sadie Lune, réunissant la figure de la travailleuse du sexe et des gestes faisant référence aux cultes chrétiens, permet d'incarner une Marie-Madeleine puissante et fière à l'opposé de la pécheresse repentie décrite par l'église. Dans son solo, Mad Kate, à la fois sirène et Cléopâtre, opère une métamorphose radicale qui vient questionner les normes de beauté, et plus généralement, de représentations existantes dans les contes et les mythes qui nous sont narrés depuis l'enfance. Les performances sélectionnées produisent donc un discours critique sur les scripts sexuels véhiculés par la pornographie produite du point de vue dominant, sur la vision pathologisante

⁵⁵² *Ibidem*, p.17

⁵⁵³ Lambert Kevin, *art. cit.*, [en ligne], (dernière consultation juin 2021).

⁵⁵⁴ Dorlin Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris : PUF, 2008, p.152.

⁵⁵⁵ Voir : Blouin Corinne et Landel Christine, « L'importance du conte dans une situation pédagogique », *Empan*, n° 100 (« Travail social : le moment de transmettre »), 2015, pp. 183-188.

des travailleur·euse·x·s du sexe et sur les normes de beauté. Cette démarche correspond à celle de la réflexion post-pornographique qui émet une critique du discours dominant sur les sexualités, les genres et les corps en Occident.

Dans chacun de ces exemples, la critique passe par la réappropriation et la réincarnation de ces discours et selon García del Castillo, il s'agit d'une des pratiques centrales de la réflexion post-porn :

«puede contemplarse como ciertos personajes ponen en escena dentro la narración prácticas de empoderamiento y apropiación; éstos explicitan así de qué manera el empoderamiento es un eje crucial en la comprensión del post-porno»⁵⁵⁶

De manière plus générale, le *Queer X Show* possède d'autres caractéristiques communes à la réflexion post-porn. Ses performances montrent de la nudité (corps nus, striptease, col de l'utérus), des pratiques sexuelles (jeux de rôle, SM, masturbation, baisers⁵⁵⁷) et certains tabous en lien avec la sexualité (menstruation⁵⁵⁸, lubrifiant, masturbation féminine⁵⁵⁹). Elles ne correspondent pas aux représentations sexuellement explicites habituelles que l'on peut trouver dans la pornographie.

Le projet du *Queer X Show* rappelle aussi celui du *Post-porn Modernist Show*. Les performeur·euse·x·s ont tou·x·te·s un lien avec le travail du sexe et utilisent librement leurs corps et leur nudité pour produire un discours sur le genre, la sexualité ou les corps dégageant la même aisance que Sprinkle. Sadie Lune re-performe *The Cervix Announcement* et selon Jouvét «Annie Sprinkle qui connaît bien Sadie Lune lui a transmis le flambeau pour qu'elle continue à faire cette performance»⁵⁶⁰. Il existe donc un lien direct entre le *Queer X Show* et la pionnière du post-porn aux États-Unis. Une interview de Judy Minx dans *Too Much Pussy!*

⁵⁵⁶ «On peut voir comment certains personnages mettent en scène des pratiques d'autonomisation et d'appropriation au sein de la narration, ce qui rend explicite la façon dont l'autonomisation est un axe crucial dans la compréhension du post-porno» (Traduction DeepL)

García del Castillo Alberto, « Asalto al poder en el porno. Apropiación y empoderamiento en las narraciones postpornográficas », *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, vol. 9, n° 3, 2011, p.363.

⁵⁵⁷ Du point de vue européen et contemporain, le baiser n'ayant pas une signification universelle.

⁵⁵⁸ «La multiplication actuelle des produits censés prémunir les femmes des « odeurs » du sang menstruel masque mal la permanence d'un regard négatif, sous couvert d'un discours hygiénique, sur un écoulement à dissimuler à tout prix.» Hanafi Nahema et Polle Caroline, «Fluides corporels», dans Juliette Rennes et Catherine Achin (dir.), *op. cit.*, p.301.

⁵⁵⁹ «Pour beaucoup de femmes en couple (45 %), la masturbation reste un sujet tabou, sans doute parce qu'elles craignent que cette pratique soit interprétée comme le signe de l'incapacité de leur partenaire à satisfaire leurs besoins.» Kraus François, « La pratique de la masturbation chez les femmes : la fin d'un tabou ? », *Sexologies : European Journal of Sexology*, vol. 26, n° 4, 2017, p.191.

⁵⁶⁰ [S. N.], « Too Much Pussy ! : dans les coulisses avec Émilie Jouvét », *Challenges*, [en ligne], 7 juillet 2011. URL : <https://www.challenges.fr/cinema/too-much-pussy-dans-les-coulisses-avec-emilie-jouvet_540616>, (dernière consultation juin 2021).

Feminist Sluts in the Queer X Show confirme cette influence : «Nous nous sommes beaucoup inspirées d'Annie Sprinkle dans ce spectacle»⁵⁶¹.

Ces différentes observations permettent de comprendre pourquoi la tournée du *Queer X Show* et les films qui en découlent sont souvent qualifiés de productions post-pornographiques.

Pourtant, même si les performeur·euse·x·s citent le travail de Sprinkle comme principale référence, aucun·e·x d'elles ne revendique une réflexion post-pornographique. Ils décrivent leur réflexion comme sex-positive. Selon Sadie Lune :

«Le mouvement «sex-positif» veut dire que nous partons du principe que la sexualité n'est ni sale, ni honteuse ou quelque chose dont on doit se sentir coupable, ou certaines pratiques sont normales et d'autres pas [...]»⁵⁶²

Ils ne souhaitent pas que le *Queer X Show* soit associé à la post-pornographie, comme Judy Minx qui se distancie très clairement de cette réflexion :

«Les choses que j'ai vues, qui correspondaient au terme de post-porn, par exemple des images d'une terrible violence juxtaposées avec des images de sexe ou quelque chose de très artistique sur laquelle tu ne peux pas te masturber. Le post-porn n'est pas du porno, c'est pour ça que je n'aime pas trop ça. Ou peut-être que certaines personnes appellent post-porn des trucs sur lesquels tu peux te masturber et je pense qu'ils devraient l'appeler porno, puisque c'est de ça dont il s'agit»⁵⁶³

Ce constat soulève un premier questionnement : faut-il privilégier le discours des performeur·euse·x·s qui refusent cette appellation ou faut-il donner la priorité aux analyses qui montrent certains points de convergence avec la réflexion post-porn ? Dans le cadre de mes études en histoire de l'art, je me suis régulièrement entendu dire que l'historien·ne·x de l'art ne devait pas subordonner son discours à celui des artiste·x·s. Cependant, pour mon analyse, il est primordial de le prendre en compte, notamment car l'autodétermination est un élément central dans les réflexions queer et féministes. Imposer une catégorisation ne me semble pas justifiable si les principaux·le·x·s concerné·e·x·s refusent d'y être apparenté·e·x·s même si mes observations ont montré des liens importants avec la réflexion post-porn.

S'il est clair que les performeur·euse·x·s du *Queer X Show* refusent cette appellation, Juvet a des propos contradictoires concernant la qualification du film issu de la tournée. Sur son site officiel, *Too Much Pussy! Feminist Sluts in the Queer X Show* est présenté comme «un road-

⁵⁶¹ Judy Minx dans *Too much pussy! : feminist sluts in the queer X show*, Emilie Juvet, 2011, 1h22min

⁵⁶² Sous-titres traduits en français de Sadie Lune dans *Too much pussy! : feminist sluts in the queer X show*, Emilie Juvet, 2011, 18min

⁵⁶³ Judy Minx *Too much pussy! : feminist sluts in the queer X show*, Emilie Juvet, 2011, 1h28min.

movie jouissif et truculent sur la post-pornographie et le mouvement féministe sex-positif»⁵⁶⁴ alors que lors d'un entretien entre Duverger et la réalisatrice, cité ici par Lavigne, elle réfute cette appellation :

«Émilie Jovet est souvent considérée comme une féministe « post-porn », mais elle-même désavoue cette affiliation. Ce que l'on dénomme le « post-porn » lui semble « comporter souvent des choses assez négatives envers la sexualité ». Elle se qualifie donc elle-même de « post-queer lesbienne » et de « féministe sex-positive » ou pro-sexe.»⁵⁶⁵

Les chercheur·euse·x·s n'arrivent pas non plus à catégoriser de manière unanime la démarche de Jovet. Certain·e·x·s la mentionnent comme spécifiquement «post-porn», tel·le·x·s que Lavigne : «par les discours émis dans le film, par les images fictionnelles comme par les performances du *Queer X Show*, le film *Too Much Pussy* met en scène une politique et une esthétique post-pornographique»⁵⁶⁶ et García del Castillo : «Emilie Jovet, una reconocida realizadora francesa de postpornografía»⁵⁶⁷. Preciado cite aussi Jovet lors d'une énumération de production post-porn dans une de ses tribunes pour *El Mundo* (Espagne) en 2015⁵⁶⁸. Ausina observe une approche «*sex positiv*»⁵⁶⁹, mais ne mentionne pas le terme de post-pornographie, pourtant présent dans son article.

À l'opposé, Bourcier dénonce la qualification de Jovet comme réalisatrice de films «queer» et «féministe». Il parle plus précisément de *One Night Stand*, mais ses critiques portent sur la démarche générale de Jovet :

«Mais qu'une partie de la jeune génération qui se dit féministe, pro-sexe ou *queer* fasse passer sa carrière d'artiste ou de starlette médiatique avant tout le reste et devant ses acteurs et actrices, sans que les films ne peuvent exister, laisse rêveur et renseigne assez sur l'engoncement moderniste de la France»⁵⁷⁰

Bourcier reproche à Jovet un tournage *unsafe*, puisqu'il évoque l'invitation sur le tournage et le soutien d'un artiste ayant eu des comportements violents (notamment sexuellement)⁵⁷¹. Il

⁵⁶⁴Émilie Jovet, <<https://www.emiliejovet.com/too-much-pussy-film-jovet/>>, (dernière consultation juin 2021).

⁵⁶⁵ Duverger citée dans Lavigne Julie, *art. cit.*, p.70.

⁵⁶⁶ Lavigne Julie, *art. cit.*, p.74.

⁵⁶⁷«Emilie Jovet, célèbre réalisatrice française de films post-pornographiques.» (Traduction DeepL)

García del Castillo Alberto, *art. cit.*, p.374.

⁵⁶⁸ Preciado Paul B., «Activismo postporno», *El Mundo*, 2015, [En ligne], URL: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁶⁹ Ausina Anne-Julie, *art. cit.*, p.88.

⁵⁷⁰ Bourcier Sam, *op. cit.*, 2018, p.574.

⁵⁷¹ «Le film met également en scène un *bad boy* dont les actes de violences sur d'autres *fem* et singulièrement des gouines ne seront jamais évoqués lors de la promotion du film par sa réalisatrice. Wendy Delorme également actrice dans *One Night Stand* réaffirmera sans ambages sa solidarité avec le beau *bad boy* en question parce qu'il est un grand artiste.»

Ibidem, p.574-575.

mentionne aussi une sous-rémunération⁵⁷² des acteur·ice·x·s. Malgré mes recherches, je n'ai pas trouvé de réaction de la part de Jovet suite aux propos de Bourcier alors qu'habituellement elle rend facilement son avis personnel public⁵⁷³. Vu la portée des écrits de Bourcier dans le milieu queer français, il est peu probable que la réalisatrice n'ait pas eu connaissance de cette critique. Je comprends donc cette absence de réponse comme un silence volontaire.

Cette synthèse des critiques mentionnant la démarche de Jovet montre une certaine tension concernant sa classification. Si les faits avancés par Bourcier sont avérés⁵⁷⁴, les films de Jovet ne peuvent être considérés comme post-porn (ni même comme queer et féministes). Il est impossible de produire une œuvre queer et féministe si l'intégrité de ses acteur·rice·x·s n'est pas respectée. Cette observation soulève des questionnements concernant la tournée du *Queer X Show* : Jovet a-t-elle garanti un contexte de production le plus *safe* possible ? Si ce n'est pas le cas, je n'ai aucun moyen de savoir si les performances étudiées ont été réalisées et filmées dans le respect de chacun·e·x, élément indispensable à toute production post-porn. Au vu de cet élément et du refus catégorique des performeur·euse·x·s de catégoriser leur travail comme post-porn, il me semble difficilement envisageable de reconnaître ces performances comme telles même si, au vu de mes analyses précédentes, je comprends pourquoi de nombreux critiques ont considéré *Too Much Pussy! Feminist Sluts in the Queer X Show* (et donc son contenu) comme post-porn⁵⁷⁵.

Quand le post-porn fait collectif : Post-op et Quimera Rosa

Pour les productions espagnoles, je vais me concentrer sur certaines performances de Post-op et Quimera Rosa⁵⁷⁶. Je présenterai d'abord ces collectifs puis je m'intéresserai aux processus

⁵⁷² «[...] le montant des droits des contrats de certaines actrices – à un euro – sont à faire pâlir d'envie le plus rapia des entrepreneurs pornos de l'industrie du sexe traditionnelle [...]»

Ibidem, p.574.

⁵⁷³ Notamment sur son compte Twitter, son compte Facebook et sa page d'artiste Facebook. Cependant, la première version de la critique de Bourcier est parue en 2010, dans la revue *Multitudes*. À cette époque, Jovet n'avait peut-être pas de comptes Twitter ou Facebook, cependant elle avait un blog myspace, qui a depuis été supprimé. Le site officiel de *One Night Stand* n'est plus accessible non plus, je ne peux donc pas savoir ce qui avait été publié sur ces plateformes, mais je pense que si Jovet avait donné une réponse, Lavigne (qui mentionne la critique de Bourcier relative à Jovet) aurait traité de cet échange ou Bourcier lui-même l'aurait analysée ou au moins citée.

⁵⁷⁴ Je n'ai pas trouvé d'autres informations à ce sujet, mais j'ai du mal à imaginer Bourcier inventer ce genre de propos, c'est un sociologue pas un journaliste de presse à scandale.

⁵⁷⁵ Peut-être aussi n'avaient-ils pas toutes les informations concernant le tournage et les avis des performeur·euse·x·s précités.

⁵⁷⁶ Pour savoir pourquoi et comment j'ai procédé voir «Présentation de ma méthodologie de sélection pour les études de cas»

de *hacking*⁵⁷⁷ mis en place par ces collectifs qui leurs permettent, à travers leurs performances, une réappropriation de l'espace (semi-)public⁵⁷⁸ (celui de la rue, d'un centre culturel ou d'une université) ou des technologies comme production du sexe, du genre et de la sexualité⁵⁷⁹. J'ai eu accès à ces performances grâce aux enregistrements vidéo disponibles sur les sites respectifs des collectifs. Quand cela est possible, j'indiquerai en notes de bas de pages qui sont les personnes qui ont réalisé l'enregistrement, le montage et la performance.

Présentations de Post-op et Quimera Rosa

Post op

Post-op se définit comme ceci sur ses différentes plateformes (Site Internet, Facebook et Blogspot) :

«Grupo de artistas que investigan sobre género y post-pornografía. Proyecto que apuesta por la resexualización del espacio y la esfera pública, con la relectura crítica del discurso normativo. Seres vivos creativos se unen para generar un espacio de trabajo híbrido que aborda sexualidad y género desde la noción de cuerpo y performance. Cuerpos, roles y morfologías aparecen como entes en tránsito que cuestionan el orden legitimador y proponen prácticas sexuales y géneros no esencializantes.»⁵⁸⁰

Post-op revendique le terme de «post-pornographie» et relève l'importance de la performance dans leur processus de réflexion, soulignant la volonté de performer dans l'espace public, afin de le re-sexualiser et de questionner sa normativité. Post-op se définit en tant que «groupe d'artistes», ce qui indique une pratique de l'art indissociable du militantisme⁵⁸¹. Dans cette

⁵⁷⁷ Le terme de *hacking* concerne initialement le domaine de l'informatique. Nous l'utiliserons ici dans un sens plus large, pour définir des actions qui viennent volontairement parasiter un fonctionnement prédéfini à petite ou large échelle, que ce soit le déroulement d'un événement ou l'autorité établie par un système (par exemple le biopouvoir).

⁵⁷⁸ Le terme d'espace public est un terme polysémique, qui peut faire référence à un espace métaphorique comme un espace matériel. Nous l'utilisons ici pour faire référence aux «espaces géographiques ouverts au public». Je considère les espaces institutionnels comme les universités ou les musées dits «publics» (c'est-à-dire étant gérés par l'état et donc théoriquement accessibles à tous) comme des espaces semi-publics car il n'est pas toujours possible d'y accéder sans certains pré-requis (billet d'entrée, inscription, ...).

Fleury Antoine, «Espace public», *Hypergéô*, [En ligne], URL : <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article482>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁷⁹ Preciado Beatriz [Paul B.], « Gender and Sex Copyleft », dans Volcano Del LaGrace, *Sex works : 1978-2005*, Tübingen : Konkursbuch, 2006, p.152.

⁵⁸⁰ «Groupe d'artistes qui font des recherches sur le genre et la post-pornographie. Projet qui mise sur la resexualisation de l'espace et de la sphère publique, avec une relecture critique du discours normatif. Des êtres vivants créatifs se réunissent pour générer un espace de travail hybride qui aborde la sexualité et le genre à partir de la notion de corps et de performance. Les corps, les rôles et les morphologies apparaissent comme des entités en transit qui remettent en question l'ordre de légitimation et proposent des pratiques sexuelles et des genres non essentialisants» (Traduction DeepL)

Post-op, <<https://postop-postporno.tumblr.com/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁸¹ Voir Salzbrunn Monika, « Artivisme » sur *Anthropen*, dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain, Université Laval, [en ligne], URL : <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/30581>, (dernière consultation juin 2021).

démarche, la notion de collectivité est très importante, ce pourquoi les descriptions de Post-op ne mentionnent pas les membres qui en font partie. Le nom des artistes est toutefois présent sous les vidéos des performances qu'ils ont réalisées et le site de la BP.15 par l'UNA à Buenos Aires⁵⁸² affirme que le collectif a été formé par Elena/Urko et Majo Pulido⁵⁸³. Le nom de Elena/Urko est aussi omniprésent sur la page Facebook du collectif, car c'est ellui qui l'administre.

Selon Aliaga, Post-op s'est formé suite au *maratona post-porn* organisé par Preciado en 2003 au MACBA⁵⁸⁴. La pensée de Preciado est omniprésente dans les performances du collectif qui utilise beaucoup ses réflexions sur la contra-sexualité⁵⁸⁵ développées notamment dans son *Manifiesto contra-sexuel*. Iels travaillent aussi sur la normativité du corps dans les échanges sexuels, notamment concernant les personnes en situation de handicap⁵⁸⁶. En s'inspirant des pratiques d'inversion contra-sexuelles de Preciado⁵⁸⁷, iels organisent des workshops pour élaborer des prothèses et sex-toys adaptés à chacun·e⁵⁸⁸. Iels ont aussi créé *Nexos*⁵⁸⁹, un projet de films post-porn avec des artistes transféministes en situation de handicap tels que Antonio Centeno, Sabrina Lux, Patricia Carmona, Veronika Arauzo, Juan De, Karmen Tep et Dany Varó.

Quimera Rosa

Sur son site, Quimera Rosa se décrit comme «laboratoire artistique de recherche et d'expérimentation sur [les] identités, [les] corps et [les] technologie»⁵⁹⁰. Cette appellation était censée décrire leur groupe comme «más que proyecto o colectivo» selon leur ancien blogspot⁵⁹¹, mais cette explication a disparu sur leurs plateformes plus récentes, surtout qu'ils

⁵⁸² Première Biennale de Performance organisée à Buenos Aires.

⁵⁸³ [S. N.], «Grupo POST-OP: Elena Urko y Majo Pulido» dans TARTAGLIA, Landro (et al.), *BP.15. Primera Bienal de Performance: Area Académica*, [en ligne], Buenos Aires : Universidad Nacional de Las Artes, 2017.

URL : https://bp15.una.edu.ar/grupo-post-op-elena-urko-y-majo-pulido_a42, (dernière consultation juin 2021).

⁵⁸⁴ Aliaga Juan Vicente «And the altar strated to moan and groan! Transfeminist artistic practices in Spain, a taxonomy» dans Amelia Jones [dir.], *Otherwise : imagining queer feminist art histories*, Manchester University Press, 2016, p.244.

⁵⁸⁵ Cf. *supra*, p.114.

⁵⁸⁶ Voir l'onglet «Pornortopedia» de leur site internet.

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/Pornortopedia/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁸⁷ Preciado Beatriz [Paul B.], *op. cit.*, 2000, p.41-55.

⁵⁸⁸ [S. N.], «Hacia nuevos imaginarios y prácticas pornortopédicas», *MACBA*, 27 octobre 2020, [en ligne]. URL : <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/hacia-nuevos-imaginarios-practicas-pornortopedicas?fbclid=IwAR2mM2Nhk6RMzygRPxJocOVmLyxAJwcM1-Yx4nzhZIR5JEV47vMs6DSIC94>, (dernière consultation juin 2021).

⁵⁸⁹ Voir l'onglet «Nexos» de leur site internet.

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/nexos/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁹⁰ Quimera Rosa, <<https://quimerarosa.net/>>, (dernière consultation juin 2021) (Le site de Quimera Rosa propose une traduction en français pour certaines parties de son site, ce qui explique pourquoi ici je n'ai pas de traduction à indiquer).

⁵⁹¹ «plus qu'un projet ou un collectif» (Traduction DeepL)

Quimera Rosa, «Prestación», *Blog de Quimera Rosa* [en ligne], 10 février 2008. URL : <http://laquimerarosa.blogspot.com/2008/02/presentacin-versin10.html>, (dernière consultation juin 2021)

se désignent finalement comme «collectif» sur leur page Facebook⁵⁹². Lemoine et Ouardi considèrent le laboratoire comme une forme de collectif qu’iels décrivent comme ceci :

«Dans les laboratoires se formalisent clairement tout ce que le collectif apporte à l’artivisme au-delà d’une mise en acte des valeurs de partage et d’anonymat. Ce sont des «communautés de résistance» qui protègent leurs membres derrière le nom collectif. Des lieux d’invention, et de réinvention constante ; ce qui est nécessaire dans la mesure où l’art activiste est condamné à surprendre»⁵⁹³

Cette définition correspond bien au fonctionnement de Quimera Rosa. Aucun nom d’artiste n’est mentionné directement sur leurs différentes plateformes ce qui fait que la Quimera Rosa n’est identifiable qu’en tant que collectif et non pas à travers ses membres. Toutefois, selon Aliaga, le collectif a été fondé par Cecilia Puglia et Yan Rey⁵⁹⁴. Leur production est aussi multiple : des workshops, des performances, des textes, des résidences, des projets de curation, etc.

Quimera Rosa cite Sprinkle comme leur «mamá post-porno»⁵⁹⁵ et revendique «une perspective transféministe et post-identitaire»⁵⁹⁶ en faisant directement référence à la notion de cyborg définie par Haraway. Dans sa présentation, Quimera Rosa explique avoir une approche de la sexualité et du corps comme une «création artistique et technologique»⁵⁹⁷ et spécifie que ses recherches se concentrent essentiellement sur l’«élaboration de dispositifs électroniques qui fonctionnent avec l’activité corporelle, et d’expérimentations de bio-hacking»⁵⁹⁸. Comme Post-op, Quimera Rosa spécifie utiliser la performance comme moyen de redéfinir la dichotomie public/privé.

Quimera Rosa a été formé en 2008 à Barcelone et depuis 2014, iels définissent leur pratique comme nomade, car iels performant partout en Europe et leurs déplacements sont mis en avant au moyen de publications sur leur page Facebook qui retracent leur itinéraire.

La performance dans l’espace (semi-)public : *Ramblas, Oh-Kaña et Miércoles de placer*

La première performance dans l’espace public de Post-op a eu lieu en 2004, à la Rambla de las Flores à Barcelone⁵⁹⁹. Iels étaient quatre performeur·euse·x·s, chacun·e·x représentant un

⁵⁹² Quimera Rosa [19 juin 2012]. @quimerarosax. *Page Facebook* [en ligne]. URL : <<https://www.facebook.com/quimerarosax>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁹³ Lemoine Stéphanie et Ouardi Samira, *op. cit.*, p.172.

⁵⁹⁴ Aliaga Juan Vicente, *art. cit.*, 2016, p.249.

⁵⁹⁵ Quimera Rosa, «Prestación», *Blog de Quimera Rosa* [en ligne], 10 février 2008. URL : <http://laquimerarosa.blogspot.com/2008/02/presentacin-versin10.html>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁹⁶ Quimera Rosa, <<https://quimerarosa.net/about/francais/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁵⁹⁷ *Idem.*

⁵⁹⁸ *Idem.*

⁵⁹⁹ Disponible sur le site de Post-op.

personnage rappelant le monde du X : une poupée gonflable⁶⁰⁰, un lapin, un policier et une femme au foyer.

Lae performeur·euse·x qui incarne la poupée gonflable débute la performance le visage couvert d'un masque blanc et habillé·e·x d'une robe noire boutonnée sur l'avant que le lapin dégrafe. Iel se déshabille et porte maintenant une robe moulante en cuir brun qui dévoile une poitrine énorme gonflée d'air. Son masque blanc a été retiré mais son visage est toujours couvert par un autre masque de type SM. Il l'anonymise et rappelle le visage lisse des poupées gonflables dont la seule caractéristique est l'immense trou qui représente leur bouche.

La suite de la performance propose une autre issue que celle pour laquelle une poupée gonflable est habituellement utilisée puisqu'elle n'est pas pénétrée. Inversement, elle poursuit les autres performeur·euse·x·s avec un gode dans la bouche (ill. 38). Selon Post-op, c'est «una muñeca hinchable que cobra vida y se dedica a penetrar en vez de a ser penetrada »⁶⁰¹. La démarche robotique de lae performeur·se·x qui se déplace par mouvements saccadés semble confirmer cette hypothèse. Le scénario de la poupée qui prend vie et qui se retourne contre saon créateur·rice·x peut potentiellement rappeler certains films d'horreur comme *Chucky* ou *Annabelle* ou encore l'histoire de Frankenstein⁶⁰², ce qui est loin de correspondre au côté érotique de la poupée gonflable.

Le lapin fait référence aux Bunny Girls de Playboy. Les oreilles et la queue permettent d'identifier le personnage, mais le reste de son habillement se distancie de son modèle d'origine habituellement en body justaucorps et corset, puisque le bunny porte ici une robe verte avec un harnais blanc et un voile de tulle est attaché à sa queue comme la traîne d'une mariée. Iel se rend au marché avec les autres performeur·euse·x·s pour acheter des carottes ce qui rend son incarnation de «lapine sexy» humoristique. Lae performeur·euse·x utilise ces carottes en les épiluchant au-dessus de la poupée gonflable, la recouvrant progressivement de pelures. Ce jet

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021). Il s'agit de la première vidéo nommée *Ramblas*. Performeur·euse·x·s : Elena Urko, Desiré Rodrigo, Joan Pujol, Leticia Cabeza. Film et montage : Majo Pulido.

⁶⁰⁰ «Sorte de jouet sexuel, simulacre du corps humain, qui permettrait de réaliser seul des relations sexuelles.»

Source : Wiktionnaire. [En ligne]. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/poup%C3%A9_gonflable, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁰¹ «une poupée gonflable qui prend vie et qui est destinée à pénétrer au lieu d'être pénétrée» (Traduction DeepL).

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021).

⁶⁰² Dans *Fantasia Postnuclear* (2006), une vidéo de Post-op, lae performeur·se·x incarne à nouveau cette poupée gonflable. Iel gonfle une autre poupée, qui est placée sur une sorte de plateforme en béton, proche d'un compteur électrique. Lae performeur·se·x appuie sur les boutons du compteur en observant la poupée gonflable, comme pour voir si elle prend vie. Cette scène rappelle l'histoire de Frankenstein.

de pelures peut rappeler un jet d'urine et fait ainsi référence à la pratique de la *golden shower*⁶⁰³, comme l'évoque Post-op (ill. 39).

Lae performeur·euse·x qui représente, selon Post-op, «una ama de casa»⁶⁰⁴ porte des gants en caoutchouc rose, un tablier léopard à chaîne sur une robe rouge et des bigoudis dans ses cheveux. Au bout d'une chaîne, la femme au foyer tient un policier. Il est reconnaissable grâce à son casque blanc à visière, ses lunettes de soleil, sa matraque et ses rangers noirs. Il est torse-nu, porte un harnais et des bandes de scotchs noirs sur sa poitrine ce qui rappelle certains uniformes de policier utilisés pour des jeux de rôles sexuels. Le policier se met à quatre pattes et mange la demi-pastèque qui est sur les genoux de la femme au foyer, ce qui peut potentiellement rappeler la pratique du cunnilingus. Elle remonte la pastèque à la hauteur de sa poitrine, le policier plante ses doigts dans le fruit et se caresse le torse avec ses mains couvertes de jus. Les deux performeur·euse·x·s vident la demi-pastèque de sa chair. Iels se donnent mutuellement à manger, écrasent de la pastèque sur leur peau et creusent dans le fruit. Leur interaction, notamment par leurs gestes énergiques et leurs expressions faciales, dégage la même énergie qu'une scène de sexe, ce qui amène Post-op à parler du «fisting»⁶⁰⁵ de la pastèque⁶⁰⁶ (ill. 40). Dans leur échange, le policier est soumis à la femme au foyer, alors qu'habituellement c'est lui qui représente l'autorité. Ce retournement de situation peut être vu comme un questionnement des rapports de domination que la pratique du SM aide à mettre en exergue. Comme l'explique Preciado :

«Les pratiques SM ainsi que la création de pactes contractuels qui réglementent les rôles de soumission et de domination ont rendu manifestes les structures érotiques de pouvoir sous-jacentes au contrat que l'hétérosexualité a imposé comme nature. Par exemple, si le rôle de la femme à la maison, mariée et soumise est constamment réinterprété dans le contrat SM, c'est parce que c'est un degré extrême de soumission, un esclavage à temps complet pour toute la vie»⁶⁰⁷

Comme nous l'avons vu auparavant avec la performance de Delorme et Judy Minx dans le Queer X Show, le fait de reprendre les personnages ou les scénarios typiques des

⁶⁰³ Ou «douche dorée» en français. «Acte sexuel où une personne urine sur son partenaire.»
Source : Wiktionnaire. [En ligne]. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/douche_dor%C3%A9e, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁰⁴ «Femme au foyer» (Traduction DeepL)

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021).

⁶⁰⁵ Le fisting ou fist-fucking est consisté en une «pénétration anale du poing. Cette pratique d'importation californienne est née dans les milieux gays-cuir au milieu des années soixante et elle a gagné les milieux SM où elle se pratique sur les deux sexes»

Cousin Philippe (dir.), *op. cit.*, p.169.

⁶⁰⁶ «Una ama de casa y un policia leather haciendo un fisting a una sandi».

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021).

⁶⁰⁷ Preciado Beatriz [Paul B.], *op. cit.*, 2000, p.28-29.

représentations pornographiques et de se les réapproprier en leur faisant performer quelque chose d'inattendu est déjà, en soi, une certaine critique du discours véhiculé par ce type de pornographie. Le fait de créer un scénario déceptif, c'est-à-dire ne suivant pas le déroulement auquel le public s'attend en voyant ces figures stéréotypées, permet de questionner le pouvoir normatif de la pornographie dominante.

Dans la performance de Post-op, les performeur·euse·x·s incarnent chacun·e·x un personnage avec un univers référentiel bien distinct ce qui crée une certaine polyphonie, voire une cacophonie. Il est en effet peu probable que tous ces personnages se rencontrent simultanément lors d'un scénario pornographique type. Leur rencontre concomitante serait plus probable lors d'un événement déguisé. Leurs costumes qui reproduisent inexactement et avec humour les personnages stéréotypés de la pornographie ainsi que leur déplacement en groupe dans la rue et le marché de la Rambla de las Flores peuvent évoquer une procession de carnaval. Cette comparaison fait sens car, comme théorisé par Bakhtine,

«Le carnaval (répétons-le, dans l'acceptation la plus large du terme) affranchissait la conscience de l'emprise de la conception officielle, permettait de jeter un regard neuf sur le monde; un regard dénué de peur, de pitié, parfaitement critique [...]»⁶⁰⁸

Même si l'analyse de Bakhtine sur le carnavalesque concerne spécifiquement les romans de Rabelais et le cadre de société du Moyen-âge et de la Renaissance⁶⁰⁹, le parallèle avec la performance de Post-op reste pertinent car en déambulant dans la Rambla les performeur·euse·x·s proposent un regard neuf et critique sur les normes véhiculées par la *scientia sexualis* en montrant d'autres pratiques que celles communément («officiellement») représentées. Salzbrunn reconnaît les processions de type carnavalesque comme l'une des formes d'artivisme : «carnival and carnivalesque parades are obviously performances, planned or disruptive, and always carrying a potential for surprises, disturbance, unexpected developments»⁶¹⁰. La performance de Post-op crée effectivement un effet de surprise, voire une tension, dans l'espace public par son contenu considéré comme subversif. Certaines séquences de la vidéo d'archive disponible sur le site de Post-op montrent spécifiquement les réactions des passant·e·x·s, qui vont de l'amusement à la désapprobation, en passant par la consternation

⁶⁰⁸Bakhtine Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1978, p.273.

⁶⁰⁹ Vaillant Alain, *L'histoire littéraire*, Paris : Armand Colin, 2017, p.174-175.

⁶¹⁰ Salzbrunn Monika, «Researching Artivism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism», *Conessioni Remote*, vol. 2, n° 2, 2021, pp.175-188, p.181.

(ill. 41). Post-op ne choisit pas par hasard la Rambla⁶¹¹ de Barcelone comme endroit pour performer, puisque selon Aliaga «few spaces are more public than Las Ramblas in Barcelona, a tourism epicenter in the city with the highest media profile in Spain»⁶¹². Post-op performe donc consciemment dans un endroit bondé et surveillé, afin que son œuvre ait un impact maximum dans la matrice cishétéronormative de l'espace public.

Si la performance de Post-op suscite autant de réactions, c'est qu'elle visibilise des pratiques qui n'ont habituellement pas leur place dans l'espace public cishétéronormé. Post-op revendique le terme de «pratiques contra-sexuelles» en reprenant la réflexion de Preciado. Ce dernier définit la contra-sexualité comme «une analyse critique de la différence de genre et de sexe, produit du contrat social hétérocentré dont les performances normatives ont été inscrite dans les corps comme vérités biologiques»⁶¹³. Il cite notamment «l'utilisation de godes, l'érotisation de l'anus et l'établissement de relations SM contractuelles, entre autre exemples»⁶¹⁴ comme pratiques contra-sexuelles car elles permettent justement de questionner la réduction du corps à certaines zones érogènes ainsi que la répartition de certains rôles instaurant des dynamiques de pouvoir.

La pastèque et la carotte utilisées par les performeur·euse·x·s peuvent être vues comme des prothèses, des «variations syntaxiques du gode»⁶¹⁵. Elles permettent aux performeur·euse·x·s de reproduire certains gestes considérés comme des pratiques sexuelles (fisting, cunnilingus, golden shower) sans pour autant utiliser les zones de leurs corps qui ont précédemment été décrites comme érogènes⁶¹⁶. Pour autant, les prothèses ne sont pas utilisées comme des substituts remplaçant un membre manquant (ou non), mais servent à «une subversion parodique : l'imitation détruit l'idée de modèle»⁶¹⁷.

Simultanément à l'utilisation de ces prothèses, les performeur·euse·x·s ont des expressions faciales qui évoquent la jouissance, ce que la bande-son du film vient confirmer⁶¹⁸. Ces

⁶¹¹ À noter que la Rambla relie la place de Catalogne au Port Vell où se trouve une statue de Christophe Colomb, exemple notoire du colonialisme européen.

⁶¹² Aliaga Juan Vicente, *art. cit.*, 2016, p.244.

⁶¹³ Preciado Beatriz [Paul B.], *op. cit.*, 2000, p.20.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p.27.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p.34.

⁶¹⁶ Dans le powerpoint présenté lors de la performance *Cooperativa disputa*, Post-op écrivait : « Me gusta jugar con frutas, verduras y demás artículos comestibles. Puedo follarte con ellos et podemos follarnoslos juntas y después, preparar una estupenda cena. sandias, calabacines, huevos, ... podemos pasar primero por el mercado para ir calentándonos» // «J'aime jouer avec les fruits, les légumes et autres objets comestibles. Je peux te baiser avec eux et nous pouvons les baiser ensemble et ensuite, préparer un grand dîner. pastèques, courgettes, œufs, ... nous pouvons aller au marché d'abord pour nous mettre en chaleur.» (Traduction DeepL).

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021).

⁶¹⁷ Servois Julien, *op. cit.*, p.126.

⁶¹⁸ La bande son est un mix entre de la musique électronique et des gémissements, hurlements de plaisir.

réactions servent aussi à brouiller la cartographie pré-établie concernant les zones de plaisir du corps. Dans son manifeste, Preciado invite à «parodier et simuler de manière systématique les effets habituellement associés à l'orgasme, de manière à subvertir et transformer une réaction naturelle idéologiquement construite»⁶¹⁹. En plus de l'utilisation de prothèses, les performeur·euse·x mettent en scène des pratiques SM (soumission, fist-fucking, goldenshower) qui sont aussi des pratiques contra-sexuelles car elles permettent de questionner les relations de pouvoir dans le sexe. Comme l'explique Bourcier :

«Le SM en tant que pratique symbolique particulière a permis de se confronter directement au pouvoir, de se jouer de lui notamment en re-figurant les configurations politico-sexuelles telles que actif/passif, dominé/dominant, objet/sujet, regardé/regardant.»⁶²⁰

En ayant recours à ces pratiques contra-sexuelles dans sa performance public, Post-op crée ce que Borghi nomme un espace éphémère de contre-pouvoir⁶²¹. Traversée par la performance de Post-op, la Rambla de las Flores n'obéit plus totalement à la logique cishétéronormative de la ville, mais est aussi éphémèrement un lieu du post-porn puisque «le déplacement urbain est aussi une manière d'interpréter l'espace, sinon de le requalifier»⁶²². La rue devient un lieu de pratique et de représentation de sexualités autres, un lieu de résistance au discours normatif de la biopolitique.

Post-op ne crée pas seulement ces espaces de contre-pouvoir dans l'espace public, mais aussi dans des lieux institutionnels comme des musées ou des universités. Je vais m'intéresser plus particulièrement à deux de leurs interventions qui ont provoqué une remise en cause directe de l'autorité à laquelle Post-op était (censé être) soumis : *Oh-Kaña* performé avec Quimera Rosa en 2010 à La Virreina, Centre de la Imatge à Barcelone, et *Miércoles de placer* en 2015 à la Faculté des Sciences sociales de l'université de Buenos Aires (UBA).

En 2010, La Virreina, Centre de la Imatge à Barcelone, invite Post-op, Quimera Rosa, Mistress Liar et Dj Doroti Perras à réaliser une performance dans le cadre de leur exposition en hommage à José Pérez Ocaña, peintre naïf, anarchiste et militant LGBTQIA+. Iels acceptent de performer mais leur production ne suit pas réellement les attentes de l'institution. Selon Post-op :

⁶¹⁹ Preciado Beatriz [Paul B.], *op. cit.*, 2000, p.34.

⁶²⁰ Bourcier Sam, *op. cit.*, 2018, p.95.

⁶²¹ Borghi Rachele, ««L'espace-corps comme laboratoire : le pornoactivisme, ou the body strikes back» [En ligne], s. d., article non publié et sans pagination.

URL :

<https://www.academia.edu/39215043/Lespace_corps_comme_laboratoire_le_pornoactivisme_ou_the_body_strikes_back>, (dernière consultation juin 2021)

⁶²² Lemoine Stéphanie et Ouardi Samira, *op. cit.*, p.101.

«El centro esperaba un homenaje al artista valiéndose de algunas de las herramientas que esta utilizaba, como el travestismo y la parodia, realmente transgresoras en la época del autor pero descafeinadas en el contexto actual.

Nosotros decidimos aprovechar el evento para mostrar nuestro trabajo y explotar como una granada en la cara del espectador»⁶²³

Post-op, Quimera Rosa, Mistress Liar et Dj Doroti Perras réalisent donc *Oh-Kaña*, qui met en scène une dominatrice tenant en laisse quatre performeur·euse·x·s⁶²⁴. Iels sont de réelles «chiennes mutantes» et «cyborgs» selon Post-op⁶²⁵, avec leur masque de cheval, masque à gaze, gode sur la tête, fouet, tuyaux néon, ventouse, harnais, laisse, etc. Tous ces accessoires, véritables prolongements de leurs êtres, leurs permettent d'avoir des pratiques contra-sexuelles : succion avec la ventouse, soumission, fellation sur gode, baisers entre masques, cutting, fisting, flagellation, etc. (ill. 42)

Initialement prévue à l'intérieur de la cour du Palau de la Virreina, la performance se poursuit dans les Ramblas de Barcelone et le Mercado de la Boqueria. Selon Bourcier, Ocaña, «se promenait nu et bien folle dans les rues de Madrid pour braver la dictature de Franco»⁶²⁶ ; il se réappropriait l'espace public contrôlé par la dictature. Comme lui, Post-op, Quimera Rosa, Mistress Liar et Dj Doroti Perras utilisent ce qui est habituellement considéré comme «intime» dans le but de produire un discours politique et s'emparent de la rue pour dénoncer et perturber sa normativité. Comme l'explique Borghi :

«De cette façon, la performance permet de transformer les corps stigmatisés, invisibilisés, rendus faibles, en outil de réaction à l'ordre urbain. C'est ainsi que le corps, symbole d'une mise à l'écart sociale, d'une situation de marginalisation, devient un point de force pour la réaffirmation de sa propre existence. Il est donc possible de jouer avec les identités fixées pour les transgresser à travers leur mise en scène. À travers l'ironie et le mépris, on assiste à un renversement symbolique du corps social qui résiste à la volonté de définition normative.»⁶²⁷

⁶²³ «Le centre attendait un hommage à l'artiste en utilisant certains des outils qu'elle utilisait, comme le travestissement et la parodie, réellement transgressifs à l'époque de l'auteur mais décaféinés dans le contexte actuel. Nous avons décidé de profiter de l'événement pour montrer notre travail et exploser comme une grenade au visage du spectateur.» (Traduction DeepL)

Post-op cité dans Aliaga Juan Vicente, «El cuerpo sin amarras. Una década de transfeminismos y sus manifestaciones artísticas en la España del siglo XXI», dans Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao et Emilia Valenza (dir.), *Archetipi del femminile: rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi*, Milan : Mimesis, 2017, p.169.

Il est intéressant de voir qu'iels refusent ici la parodie comme procédé subversif alors qu'iels en faisaient usage auparavant lors de leur performance de la Rambla.

⁶²⁴ Disponible sur le site de Post-op.

Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021). Il s'agit de la vidéo nommée *Oh-Kaña !*. Performeur·euse·x·s : Post-op, Quimera Rosa, Mistress Liar, Dj Doroti Perras . Édition : Quimera Rosa.

⁶²⁵ Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021).

⁶²⁶ Bourcier Sam, *op. cit.*, 2017, p.111.

(La différence d'accord entre «nu» et «folle» est voulue par Bourcier)

⁶²⁷ Borghi Rachele, « De l'espace genré à l'espace «queerisé». Quelques réflexions sur le concept de performance et son usage en géographie », *Travaux et documents de ESO*, n° 33, 2012, p. 114.

C'est là que se trouve l'hommage des performeur·euse·x·s à Ocaña : non pas dans le mimétisme de ses pratiques comme commandité par La Virreina, mais dans la reproduction de l'acte subversif face à l'autorité. Si les performeur·euse·x·s de *Oh-Kaña* choisissent de se rendre au Mercado de la Boqueria et dans les Ramblas adjacentes, c'est parce qu'il s'agit d'un lieu historique de la prostitution de rue. Iels s'y produisent dans le but de dénoncer la politique restrictive de Barcelone concernant le travail du sexe. Selon Post-op :

«Atravesamos las lindes de La Virreina hasta llegar al centro de Barcelona , donde ejecutamos nuestras prácticas postpornográficas disidentes en las calles colindantes con el Mercado de la Boquería y Las Ramblas [...] Así, resexualizábamos y politizábamos esta zona maltratada por la ordenanza municipal .»⁶²⁸

En ayant des pratiques contra-sexuelles dans un lieu spécifiquement surveillé pour cause de prostitution, les performeur·euse·x·s se jouent de l'autorité. Leur performance apparaît comme un acte de résistance face au contrôle des travailleur·euse·x·s du sexe et c'est pour cela qu'elle peut être perçue comme un espace de contre-pouvoir.

Oh-Kaña est aussi acte de résistance face à La Virreina, car les performeur·euse·x·s défient par deux fois à l'autorité de leur «commanditaire». Iels proposent leur propre interprétation de l'hommage à Ocaña qui est très loin de ce qui était initialement demandé. Les performeur·euse·x·s se soustraient de l'encadrement qui a habituellement lieu concernant les représentations (ici artistiques) de la sexualité. Ensuite, iels ne réalisent pas l'entier de la performance dans les murs de l'institution. Le fait de quitter la Virreina pour performer dans la rue participe à une sorte de décloisonnement : l'art peut être partout et n'est pas forcément détenu par un ordre culturel légitime. *Oh-Kaña* peut donc aussi être compris comme un espace de contre-pouvoir au sein du système culturel.

Si, à ma connaissance, Post-op, Quimera Rosa et les autres performeur·euse·x·s n'ont pas eu d'ennuis juridiques suite à cette performance (par exemple pour «atteinte à la pudeur»), cela n'est pas le cas d'un autre de leur hacking institutionnel. En 2015, Post-op a performé *Miércoles de placer* à la Faculté des Sciences sociales de l'Université de Buenos Aires (UBA) qu'iels décrivent comme «una propuesta para ampliar el imaginario pornográfico y experimentar otras

⁶²⁸ «Nous avons traversé les frontières de La Virreina jusqu'à atteindre le centre de Barcelone, où nous avons mené nos pratiques post-pornographiques dissidentes dans les rues adjacentes au marché Boqueria et à Las Ramblas. [...] Ainsi, nous avons resexualisé et politisé cette zone maltraitée par l'ordonnance municipale.» (Traduction DeepL) Post-op cité dans Aliaga Juan Vicente, *art. cit.*, 2017, p.170.

formas sexualizadas al habitar el espacio universitario»⁶²⁹. Iels ont notamment performé des actes sexuels explicites dans un couloir très fréquenté par les étudiant·e·x·s (ill. 43). Suite à leur performance Elena/Urko et Majo Pulido ont eu affaire à la justice argentine :

«Si las españolas fuesen declaradas culpables y se estableciera que actuaron contratadas y sin saber que había testigos involuntarios recibirían multas de entre 1.000 y 15.000 pesos (100 a 1.500 euros). Pero si se demuestra que actuaron por vocación podrían caerles hasta cuatro años de prisión.»⁶³⁰

Cette (potentielle) condamnation montre que le choc créé par ce type de performance dans des espaces (semi-)publics est parfois trop conséquent pour ne pas susciter de répression. Échappant à tout contrôle normalisant, ce genre de productions se voient sanctionnées légalement. La réaction de l'UBA confirme cette analyse :

«A través de un comunicado, las autoridades de la UBA sostuvieron que no fueron informadas acerca del contenido de la polémica actividad sexual que se realizó en las instalaciones y tampoco había una autorización para realizarla en los espacios de libre circulación. Y aclararon que ese tipo de actividades suelen realizarse en espacios controlados, a los cuales se asiste con pleno conocimiento de los contenidos de la actividad.»⁶³¹

Dans sa déclaration, l'UBA insiste très clairement sur la différence entre espace de libre circulation et espace contrôlé ainsi que sur l'importance d'obtenir une autorisation pour performer dans un lieu de libre passage. Cependant, la performance de Post-op ne peut être soumise à une demande d'autorisation ou restreinte à un lieu clos, sans quoi elle perd une grande partie de sa portée critique. «El PosPorno llega a Sociales y se pasea por los pasillos de la facultad y va sexualizando todo a su alrededor»⁶³² annonçait Post-op : *Miércoles de placer* est

⁶²⁹ «une proposition d'élargir l'imaginaire pornographique et d'expérimenter d'autres manières sexualisées d'habiter l'espace universitaire» (Traduction DeepL)

Post-op cité dans [S. N.], «Performance con sexo explícito en Universidad de Buenos Aires desata polémica», *La Nación*, 2 juillet 2015, [en ligne]. URL : <https://www.nacion.com/viva/cultura/performance-con-sexo-explicito-en-universidad-de-buenos-aires-desata-polemica/2KMXPBTGPRGFFE4LPPCPX2FBUU/story/>, (dernière consultation juin 2021)

⁶³⁰ «Si les Espagnol·e·x·s étaient reconnu·e·x·s coupables et s'il était établi qu'ils ont agi sous contrat et sans savoir qu'il y avait des témoins involontaires, iels se verraient infliger des amendes de 1 000 à 15 000 pesos (100 à 1 500 euros). Mais s'il est prouvé qu'ils ont agi par vocation, iels peuvent être condamnés à une peine allant jusqu'à quatre ans de prison.» (Traduction DeepL, écriture inclusive ajoutée par l'autrice)

«Las españolas del escándalo porno, en la mira de la Justicia argentina», *El Mundo* [en ligne], 8 juillet 2015, URL : <https://www.elmundo.es/america/2015/07/08/559c786a46163f940f8b456d.html> (dernière consultation juin 2021)

⁶³¹ «Dans une déclaration, les autorités de l'UBA ont fait valoir qu'elles n'étaient pas informées du contenu de l'activité sexuelle controversée qui se déroulait dans les installations et qu'il n'y avait pas d'autorisation pour la pratiquer dans des espaces de libre circulation. Et ils ont précisé que ces activités se déroulent généralement dans des espaces contrôlés, auxquels on assiste en pleine connaissance du contenu de l'activité.» (Traduction DeepL)

[S. N.], «La UBA sancionará a los responsables del show porno en Sociales», *Minutouno* [en ligne], 1^{er} juillet 2015. URL : <https://www.minutouno.com/sociedad/chernobyl/la-uba-sancionara-los-responsables-del-show-porno-sociales-n1275138>, (dernière consultation juin 2021).

⁶³² «Le PosPorno arrive aux études sociales, se promène dans les couloirs de la faculté et sexualise tout ce qui l'entoure» (Traduction DeepL)

Post-op cité dans [S. N.], «Performance con sexo explícito en Universidad de Buenos Aires desata polémica», *La Nación*, 2 juillet 2015, [en ligne]. URL : <https://www.nacion.com/viva/cultura/performance-con-sexo-explicito-en->

conçue pour traverser l'espace universitaire et visibiliser d'autres représentations que celles normativisées par la *scientia sexualis* et autorisées par le biopouvoir au risque de créer un certain conflit.

Le hacking de l'espace public ou d'institutions semble être l'une des seules possibilités de performer pour un public qui ne soit pas déjà familier avec les réflexions post-porn⁶³³, puisqu'habituellement ce type de performances prend lieu dans des endroits qui se situent en dehors du circuit culturel légitime ou en dehors d'une visibilité de masse, comme par exemple des squats, des espaces d'art indépendants, etc⁶³⁴. Il arrive que ces collectifs bénéficient d'une invitation dans des lieux plus institutionnels (par exemple centre culturel ou université, comme nous venons de le voir), mais la collaboration semble rarement sereine⁶³⁵. Il leur est généralement demandé de censurer leurs pratiques ou leur production est exposée de manière à en atténuer la portée politique. Aliaga cite plusieurs exemples :

«On the few occasions when a broader presentation has occurred (Musac, León; MACBA, Barcelona; the Museo Reina Sofía, Madrid) a certain sense of dissatisfaction has lingered, with video pieces being shown (in León) instead of a live performance, or with workshops, seminars, and acts stages in enclosed and not fully public spaces within the museum (in Barcelona and Madrid).»⁶³⁶

Pour bénéficier de la visibilité et du potentiel soutien financier qu'offre ce genre d'opportunités sans toutefois censurer leur production post-porn et ainsi trahir leur démarche, le hacking institutionnel, consistant à accepter l'invitation tout en ne faisant pas de concession le moment venu, semble être la plus efficace des solutions tout en gardant à l'esprit qu'elle peut avoir des conséquences légales.

La réflexion est la même concernant l'espace public. Il est théoriquement accessible à toute personne faisant une demande d'autorisation⁶³⁷, ce qui inclut certaines négociations avec les autorités. Cette démarche ne correspond pas vraiment à la vision militante et politique des collectifs comme Post-op ou Quimera Rosa⁶³⁸ car leur but n'est pas d'être toléré·e·x·s par le

universidad-de-buenos-aires-desata-polemica/2KMPBTGPRGFFE4LPPCPX2FBUU/story/, (dernière consultation juin 2021)

⁶³³ «Despite that, we are also interested in the people that go to institutional spaces, as we wouldn't have access to them in any other forms.»

Post-op cité dans Aliaga Juan Vicente, *art, cit.*, 2016, p.250.

⁶³⁴ *Idem.*

⁶³⁵ Pour une réflexion à ce sujet voir : Cauwet Laurent, *La domestication de l'art : Politique et mécénat*, Paris : La Fabrique, 2017.

⁶³⁶ Aliaga Juan Vicente, *art, cit.* 2016, p.251.

⁶³⁷ Ou plutôt «pouvant faire» : faire une demande d'autorisation demande d'avoir des papiers en ordre et d'avoir les connaissances pour en réaliser une.

⁶³⁸ Sans compter le fait qu'une demande pour des performances sexuellement explicites a très peu de chances d'être acceptée.

système cishétéronormatif mais bien de contester son pouvoir et de le renverser. Cette volonté d'anéantir les normes cishétéropatriarcales à travers des performances post-porn a inspiré le terme de «pornoterrorisme» à Diana J. Torres, performeur·euse·x proche de Post-op et Quimera Rosa. Iel l'explique comme ceci :

«Le pornoterrorisme surgit comme réaction à un système se faulant entre nos pattes afin d'installer des dispositifs de contrôle de nos sexes; c'est un terrorisme d'autodéfense, une façon de ne pas rester les bras croisés. Certes, je ne le fais ni de manière subtile, ni discrète, ni nécessairement respectueuse. C'est assez trash en fait. Je suis une chienne trop enragée et c'est ainsi que je le fais, s'ils ne m'avaient pas autant cassé les miches, je me serais limitée à écrire des poèmes d'amour.»⁶³⁹

Les performances post-porn sont alors conçues comme des « «bombes» pornoterroristes»⁶⁴⁰, qui n'ont pas pour but de blesser physiquement mais qui revendiquent le dynamitage des normes instaurées par le biopouvoir. Au vu de la charge subversive (voire destructrice) des performances post-porn, il est aisé de comprendre pourquoi le hacking est indispensable à leur production en public et pourquoi elles peuvent parfois entraîner des poursuites légales.

La performance comme laboratoire technologique : *sEXUS 3* et *TransPlant*

Si le hacking des espaces publics et des institutions a pour but de perturber le corps social normé par le système biopolitique, les collectifs utilisent une démarche semblable à plus petite échelle. Iels procèdent au hacking de leur propre corps, lui aussi soumis à et résultant de différents dispositifs normatifs. L'utilisation de prothèses est un des procédés d'hacking corporel. Comme vu auparavant avec Post-op et son utilisation des fruits (pastèque, carotte), les prothèses permettent de nouvelles formes d'échanges sexuels et une critique de la répartition des zones érogènes, «naturalisés dans le cadre du système hétérocentré»⁶⁴¹.

Dans la trilogie *sEXUS 3*, comme dans plusieurs autres de leur production, les performeur·euse·x·s de Quimera Rosa utilisent des amplificateurs comme prothèses électroniques. Dans *Part I : Zhora Aka The Violonist*, première performance de *sEXUS 3*, les deux performeur·euse·x·s ont des amplificateurs fixés sur le corps au moyen de harnais ou au moyen d'aiguilles qu'ils se plantent directement dans la peau (ill. 44)⁶⁴². L'un·e·x des deux porte un strap-on sur lequel il n'y a pas de gode, mais différents tubes de plastiques qu'iel

⁶³⁹ Torres Diana J, *Pornoterrorisme*, Azkaine : Gatuzain, 2012, p.64.

⁶⁴⁰ *Idem*.

⁶⁴¹ Preciado Beatriz [Paul B], *op. cit.*, 2000, p.33.

⁶⁴² Disponible sur le site de Quimera Rosa.

Quimera Rosa, < <https://quimerarosa.net/sexus-3-aka-the-violonist-en/>>, (dernière consultation juin 2021). Performance d'env. 40 min. à Emmetrop Bourges, France. Caméra Élise Charbey. Édition Quimera Rosa. 2014.

caresse puis arrache (ill. 45). L'autre performeur·euse·x a un miroir ovale à la place du visage et un gode fixé sur la poitrine, ce qui permet à sa·on coéquipière accroupi·e·x sur son torse de pouvoir se masturber en s'observant (ill. 46). Leurs échanges sont filmés et retransmis sur un grand écran derrière elleux. (ill. 47).

Des sons électroniques accompagnent chacun de leurs mouvements grâce aux émetteurs fixés sur leur corps. Les soupirs et gémissements émis habituellement lors d'échanges sexuels sont remplacés par une bande-son électronique générée en direct et retransmise sur des hauts parleurs. Quimera Rosa nomme ce dispositif technologique BodyNoise Amp (BN A) et considère qu'il permet d'accéder à une synesthésie entre le toucher et le son⁶⁴³ (ill. 48). Dans leur performance, toutes leurs réactions corporelles sont susceptibles de générer du son, ce qui fait que leur corps est appréhendé comme «un instrument sonore post-genre»⁶⁴⁴ et devient une plateforme d'expérimentation⁶⁴⁵. Iels se définissent alors comme mutant·e·x·s et cyborgs⁶⁴⁶, ce qui fait sens puisque selon Gardey, «le cyborg a pour trait caractéristique de mêler vivant et l'artefactuel, d'être un mixte de chair et de technologie»⁶⁴⁷.

Le recours à certaines formes de technologies (ici le BodyNoise Amp) permet à leurs corps de se soustraire aux normes qui ont elles-mêmes été introduites par les technologies de genre. Selon Dalibert, «le genre prend forme ou se matérialise dans les technologies, tout comme ces dernières sont inscrites dans des rapports de genre qu'elles contribuent à reproduire»⁶⁴⁸. En ce sens, il est possible de voir dans la démarche de Quimera Rosa une certaine réappropriation de la technologie, voire un hacking de la technologie par la technologie.

Grâce au hacking corporel, le corps devient cyborg et peut être resignifié puisque selon la pensée d'Haraway : «le cyborg est une créature qui vit dans un monde postgenre [...]. Le cyborg n'a pas d'histoire originelle au sens occidentale du terme [...]»⁶⁴⁹. La figure cyborg se déleste de la conception occidentale de la «nature» qui est souvent mobilisée comme, en outre, l'explication objective du système cishétérosexuel comme norme. Le hacking corporel permet

⁶⁴³ [s. n.], «WORKSHOP by QUIMERA ROSA : Le corps comme instrument sonore post-gender», *Facebook* [en ligne]. URL : <https://www.facebook.com/events/1524076397865172/>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁴⁴ Quimera Rosa, < <https://quimerarosa.net/the-body-as-a-sound-post-gender-instrument/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁴⁵ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p. 33.

⁶⁴⁶ Par exemple, dans la description de *Oh-Kaña* «y cyborgs mutantes invadirán el espacio público» Post-op, < <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>>, (dernière consultation juin 2021).

⁶⁴⁷ Gardey Delphine, «Cyborg», dans Juliette Rennes et Catherine Achin (dir.), *op. cit.*, p.192.

⁶⁴⁸ Dalibert Lucie, «Technologie», dans Juliette Rennes et Catherine Achin (dir.), *op. cit.*, p.762.

⁶⁴⁹ Haraway Donna, *op. cit.*, p.32.

de questionner les frontières entre nature et technologie, de fusionner ce qui est habituellement opposé. Ce qui est présupposé «naturel» apparaît lui aussi comme technologique, ce qui permet de déconstruire cette idée de norme objective. Comme l'explique Preciado : «La nature humaine est un effet de technologie sociale qui reproduit dans les corps, les espaces et les discours, l'équation nature = hétérosexualité»⁶⁵⁰.

Si le hacking est un moyen de se soustraire aux injonctions normatives, il permet aussi de mettre en place une critique sur qui détient la production de connaissances. Comme l'explique Delfanti : «Hacking has an active approach to the shaping of the proprietary structure of scientific information – to who owns and disposes of biological data and knowledge »⁶⁵¹. En se réappropriant l'utilisation de dispositifs sonores, Quimera Rosa utilise la technologie pour produire ses propres connaissances sur leurs corps. Leur démarche inclut aussi toute une dimension pédagogique, puisque le lab encourage une approche autodidacte de la technologie et une utilisation personnelle de ces dispositifs. Le collectif propose des workshops lors desquels iels apprennent aux participant·e·x·s les notions essentielles d'électroniques et de soudure pour construire un BodyNoise Amp⁶⁵². Iels fabriquent ensuite une prothèse pour fixer l'amplificateur à leurs corps et une performance collective suit l'atelier. La démocratisation de leur savoir ne s'arrête pas là, puisque Quimera Rosa propose des vidéos DIY sur son site internet ainsi que des kits de départ pour fabriquer ces dispositifs sonores (ill. 49). Leur plateforme présente aussi toutes les recherches de Quimera Rosa concernant les «Body Noise Devices» puisqu'iels ont aussi conçu un synthétiseur F[R]ICTION et un synthétiseur SALT. Au vu de leur démarche, la dénomination de «laboratoire» évoquée dans leur description précédemment est pertinente, car elle retranscrit le fait que leur performance soit des mise en pratique de leurs recherches théoriques.

Les workshops et le site internet de Quimera Rosa sont à comprendre comme un prolongement de leurs performances, car ils permettent de garantir une accessibilité à leur recherche et le partage de leurs connaissances. Ces éléments sont indispensables au projet de dé-naturalisation des corps et des pratiques sexuelles porté par leurs performances. Comme le souligne Delfanti «openness thus does not refer simply to access to information, but also to institutional change towards more open environments»⁶⁵³ : au moyen de ses performances, Quimera Rosa ne

⁶⁵⁰ Preciado Beatriz [Paul B], *op. cit.*, 2000, p.24.

⁶⁵¹ Delfanti Alessandro, *Biohackers: the politics of open science*, London : Pluto Press, 2013, p.4

⁶⁵² [S. N.], « WORKSHOP by QUIMERA ROSA : Le corps comme instrument sonore post-gender », *Facebook* [en ligne]. URL : <https://www.facebook.com/events/1524076397865172/>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁵³ Delfanti Alessandro, *op. cit.*, p.4.

souhaite pas seulement produire de nouvelles représentations, iels veulent transmettre des moyens de se réapproprier les connaissances sur le corps, afin que chacun·e·x puisse porter ce projet politique.

Depuis 2016, le collectif poursuit sa démarche et travaille aussi sur des techniques de bio-hacking : *TransPlant : Green is the new Red*⁶⁵⁴. Actuellement en résidence au Hangar à Barcelone⁶⁵⁵, leur projet questionne le rapport entre l'humain, la machine et la nature, ainsi que sa place dans l'anthropocène. Les performeur·euse·x·s s'engagent dans une transition, en s'injectant de la chlorophylle par intraveineuse pour hybrider leur sang humain ainsi qu'en se tatouant la peau avec la même substance (ill. 50). Ce projet s'inscrit dans la continuité de la réflexion sur le cyborg d'Haraway :

«Il est difficile de savoir qui de l'homme ou de la machine crée l'autre ou est créé par l'autre. Il est difficile de savoir où s'arrête l'esprit et où commence le corps dans les machines qui se dissolvent en pratiques de codage. Dans la mesure où nous nous reconnaissons à la fois dans le discours officiel [...] et dans la pratique quotidienne [...], nous nous découvrons cyborgs, hybrides, mosaïques, chimères. Les organismes biologiques sont devenus des systèmes biotiques, des outils de communications parmi d'autres. Il n'y a pas de différence ontologique, pas de différence fondamentale dans ce que nous savons de la machine et l'organisme, du technique et de l'organique.»⁶⁵⁶

Les projets *sEXUS 3* et *TransPlant* permettent la création d'identité hybride et questionnent ainsi les binarisme préinstaurés tels que les distinctions entre humain/machine, nature/technologie, art/science, etc. L'hybridation de leurs corps permet de questionner le concept d'identité et de proposer d'autres représentations que celles dites «naturelles». Ce processus d'expérimentation sur les rapports et sur les corps participe au projet post-pornographique, car il cherche des alternatives au discours de vérité entretenu par la biopolitique. Ces projets proposent aussi à toute personne intéressée de se réapproprier ces technologies, encore majoritairement détenues et maîtrisées par des hommes⁶⁵⁷, afin de produire son propre savoir et d'accéder à une autodétermination.

⁶⁵⁴ Voir Projet Trans*plant sur le site internet de Quimera Rosa
Quimera Rosa, < <https://quimerarosa.net/transplant/>, >, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁵⁵ [s. n.], « ce quimera », *Hangar* [en ligne]. URL : <https://hangar.org/en/residents/collective-residents/quimera-rosa/>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁵⁶ Haraway Donna Jeanne, *op. cit.*, p.75.

⁶⁵⁷ Chabaud-Rychter Danielle et Gardey Delphine, «Techniques et genre» dans Helena Hirata [et al.], *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : Presses universitaires de France, 2004, p.231.

Bilan de l'analyse des performances de Post-op et de Quimera Rosa : une réflexion post-porn collective

Mes analyses ont montré comment les collectifs Post-op et Quimera Rosa utilisent la performance pour perturber et réinvestir les espaces (semi-)publics ou pour se réappropriier des moyens technologiques afin de construire leurs propres savoirs. Lors de ces performances, les membres de Post-op et de Quimera Rosa mobilisent leur corps comme laboratoire d'expérimentation que ce soit en ayant des rapports contra-sexuels, en prenant différentes apparences, en leur faisant produire du son ou en s'injectant de la chlorophylle. Pour ces expérimentations, iels ont recours à une grande variété de prothèses : des fruits et légumes, des sextoys, un miroir, un strap couvert de tubes de plastique, des amplificateurs fixés dans leur peau au moyen d'aiguilles, etc.

Avec leurs productions, Post-op et Quimera Rosa proposent des représentations sexuellement explicites qui diffèrent de celles véhiculées par la pornographie dominante et émettent ainsi une critique de son discours normativisant. Par exemple, leurs pratiques S/M et leurs jeux de rôle permettent de questionner les rapports de domination, leurs pratiques contra-sexuelles montrent des formes d'échange qui diffèrent de celles instaurées par la cishétéronorme, leurs apparitions sexuellement explicites en public questionnent la notion d'intimité et la dichotomie public/privé, etc. Post-op et Quimera Rosa performant dans un but militant comme en témoignent leurs manifestes. Leur militantisme passe aussi par une volonté de rendre leurs savoirs accessibles, notamment en mettant leurs productions gratuitement en ligne.

Mes analyses ont donc montré de nombreux points de convergence avec les enjeux de la post-pornographie discuté dans la première partie de notre recherche (rupture avec les binarismes, réflexion sur ses propres pratiques, utilisation de prothèses, anti-capitalisme, critique du discours de «vérité» sur le sexe, etc.) ce qui me permet de confirmer que les productions de Post-op et Quimera Rosa s'inscrivent dans une démarche post-pornographique.

Réflexion sur la composition de la scène post-porn franco-espagnole

À l'issue de mes études de cas, je souhaite faire un bref commentaire concernant l'influence de mes résultats d'analyse sur ma compréhension globale de la scène post-porn franco-espagnole.

Comme je viens de le démontrer, mon étude des performances de Post-op et Quimera Rosa a confirmé que leur démarche s'inscrivait effectivement dans une réflexion post-pornographique.

Ces collectifs s'intègrent aussi parfaitement dans le réseau post-porn européen : ils collaborent entre eux et avec d'autres protagonistes post-porn, citent Preciado ou Sprinkle comme sources et leurs travaux sont aussi relayés par d'autres références telles que Bourcier, Ziga, Llopis, Egaña Rojas, Borghi, etc.

En revanche, mon analyse des performances issues du *Queer X Show* a mené à la conclusion qu'elles ne pouvaient être qualifiées de post-pornographiques, malgré des similitudes avérées avec la réflexion post-porn. Le refus du terme par les performeur·euse·x·s ainsi que la démarche controversée d'Émilie Jovet, coordinatrice du projet, ont été deux éléments décisifs pour contester cette qualification. Ainsi, le seul exemple français relayé par plusieurs critiques en tant que production post-porn n'en est plus vraiment un.

Lorsque j'ai recontextualisé l'émergence du post-porn en Europe, j'ai montré que la première occurrence de cette réflexion avait eu lieu en France et que par la suite, le concept avait été fortement développé en Espagne tout en entretenant des liens significatifs avec l'Hexagone. Ma recherche avait déjà mis en évidence le manque de productions artistiques / militantes en France, mais la non- ou la dé-qualification de la production de Jovet comme post-pornographique réactive ce questionnement : pourquoi existe-t-elle une telle différence de production entre la France et l'Espagne ?

Pour proposer une réponse complète et bien développée, il me faudrait mener un autre cycle de recherches, peut-être aussi conséquent que le premier., que je ne vais pas réaliser ici. Je souhaite tout de même discuter brièvement de quelques hypothèses qui constituent peut-être des pistes pour une prochaine réflexion.

Ma première proposition serait qu'il existe des collectifs post-porn français se revendiquant comme tels mais que mon travail de recherche n'a pas permis de les mettre à jour. S'il est effectivement possible que des productions m'aient échappées car je ne prétends à aucune exhaustivité, le fait que les protagonistes post-porn forment une sorte de réseau entre elleux laisse peu de chance à cette hypothèse. Comme vu précédemment, les acteur·rice·x·s de la scène post-porn sont tou·te·x·s interconnecté·e·x·s, car leur volonté de circulation des savoirs et leur démarche «copyleft» donnent lieu à des collaborations de toutes sortes (conférences, workshops, préfaces d'ouvrage, performances communes, etc). Il est donc très peu probable

qu'il existe des collectifs post-porn majeurs en France, sans quoi ils auraient été connectés au réseau étudié d'une manière ou d'une autre.

Ma seconde hypothèse est qu'il existe des artistes et des collectifs ayant une démarche post-porn en France mais qu'ils ne la revendiquent pas directement comme telle. Je pense par exemple au travail de Bertouille Beaubec, travailleuse du sexe, afro-féministe et prochoix, notamment sa performance *J'avale*⁶⁵⁸. Aux performances de Marianne Chargois comme *Les égouts de l'hétérosexualité*⁶⁵⁹ ou *Gaze.s* avec Romy Alizée⁶⁶⁰. À la Branlée, collectif de porno inclusif qui souhaite «sortir du male gaze, valoriser les initiatives non cishétéro, déjouer les écueils de l'industrie mainstream»⁶⁶¹. À Youpron «maison d'édition de fanzines féministes autour des cultures pornographiques»⁶⁶². Au festival OnlyPorn de Lille «à contre-courant de l'industrie pornographique»⁶⁶³. Les exemples de pornoactivisme sont nombreux en France.

Preciado propose d'utiliser la post-pornographie comme «map concept used to describe different strategies of critique and intervention in pornographic representation arising out of the feminist, queer, transgender, intersexed and anti-colonial movements»⁶⁶⁴ ce qui permettrait de considérer toutes ces productions comme post-pornographiques. Je comprends la mobilisation du terme à plus large échelle par Preciado comme volonté de souligner que la post-pornographie réagit au discours occidental moderne sur la sexualité qui est omniprésent dans le monde, suite notamment à la colonisation et à la globalisation, et qui ne se limite pas seulement à des scènes nationales spécifiques.

Cependant, j'ai l'impression que son utilisation pour qualifier toute production pornoactiviste entraîne un certain affaiblissement de la portée militante du post-porn. Actuellement, je pense

⁶⁵⁸ «J'AVALE est une performance afroféministe pro-choix qui, à travers l'art corporel rituel, expose les expériences et les ressentis vécus par Bertouille dans l'industrie pornographique mainstream française.»

OnlyPorn Festival, <<http://onlyporn.fr/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁵⁹ «Dans les souterrains du monde hétérosexuel triomphant, les dissidents développent des systèmes économiques autonomes, des masculinités toxiques s'évacuent via des pratiques sexuelles alternatives. Les égouts de l'hétérosexualité débordent, des armées de putes en marche fissurent l'ancien monde.»

OnlyPorn Festival, <<http://onlyporn.fr/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁶⁰ «Elles s'attardent sur les zones floues qui délimitent soumission aux injonctions et ré-appropriations des normes dominantes, et analysent les expressions du sexisme dans le domaine des arts et de la médecine depuis leurs expériences de travailleuses du sexe. Au cours de ce cheminement réflexif, autobiographique et performatif, elles déploient un manifeste porn et radical autour de la définition d'un « Sex worker Gaze »»

Théâtre Massenet, <<https://www.theatre-massenet.com/saison-2020-2021/agenda/gaze-s/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁶¹ Kisskissbankbank, <<https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/la-cerise-sur-le-gateau>>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁶² Instagram *Youpron*, <https://instagram.com/youpron.love?utm_medium=copy_link>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁶³ OnlyPorn Festival, <<http://onlyporn.fr/>>, (dernière consultation juin 2021)

⁶⁶⁴ Preciado Beatriz [Paul B.], «The Architecture of Porn», dans Stüttgen Tim (dir.), *op. cit.*, p.30.

que le concept de post-pornographie fait encore spécifiquement référence à son contexte d'émergence européen et qu'il ne serait pas forcément pertinent de l'utiliser pour qualifier des productions n'ayant aucun lien direct avec celui-ci. Lavigne partage la même compréhension du terme :

«[...] cette appellation concerne un mouvement intellectuel et artistique plus précis que le concept de métapornographie. Effectivement, puisqu'un groupe plutôt restreint de théoriciennes et d'artistes utilisent et travaillent le concept de post-pornographie, il s'agit dès lors d'une étiquette précise pour qualifier cette scène avant-gardiste en ébullition [...] le concept englobe assurément moins de pratiques que ne le suggère Preciado.»⁶⁶⁵

Les productions d'Amérique latine et celles de Shu Lea Cheang décrites comme post-porn ont toutes un lien avec des protagonistes de la scène européenne suite à une collaboration plus ou moins étroite avec elleux ce qui n'est pas le cas des productions française que j'ai citées précédemment.

D'un autre côté, le fait de vouloir maintenir le terme en lien avec un réseau spécifique reproduit potentiellement une dynamique de légitimation qui ne correspond pas à la démarche «copyleft» de la post-pornographie. Je n'ai pas de réponse définitive à apporter à ces questionnements, mais il est clair que le terme de post-pornographie n'est pas toujours mobilisé à la même échelle.

Ma dernière hypothèse explique la disparité de production entre l'Espagne et la France par leurs contextes historique et politiques différents.

Les recontextualisations des luttes féministes et LGBTQIA+ de chaque pays ont montré une différence significative dans la construction de leur militantisme. En Espagne, le militantisme queer et féminisme s'est développé de manière décentralisée due à la formation des Communautés autonomes lors de la transition démocratique. Les espagnol·e·x·s ont une conception du militantisme «en réseau» qui est beaucoup moins présente en France où Paris est encore présenté comme le centre névralgique du pays. Cette différence d'organisation est peut-être un premier élément de réponse pour expliquer la prolifération de collectifs post-porn en Espagne et leur absence en France. Notre précédente comparaison avait aussi montré une forme de militantisme plus radicale en Espagne, peut-être due au fait que le pays ait été marqué par des décennies de dictature. Gimeno confirme cette observation :

«L'Espagne est aujourd'hui le pays le plus avancé pour les droits LGBT et la lutte contre l'homophobie. Le féminisme aussi est plus puissant et semble plus en avance. Nous sommes un

⁶⁶⁵ Lavigne Julie, *art.cit.*, pp.74-75.

pays à l'avant-garde de ces questions sociales et ça se voit beaucoup quand on voyage. Et il semble maintenant qu'on rencontre davantage de conservatisme ailleurs en Europe qu'en Espagne»⁶⁶⁶

Mon analyse de l'émergence du post-porn en Europe a aussi mis en évidence le fait que le *maratona post-porn* organisé au MACBA a encouragé la formation de différents collectifs. La création du festival *Muestra Marrana* a permis de perpétuer un échange de grande ampleur sur la post-pornographie. La France métropolitaine n'a pas connu d'évènement majeurs se revendiquant comme post-porn, mais les *Paris Porn Film Fest* de 2008 et 2019 organisés par Bourcier, Cervulle et Dell'Omodarme auraient potentiellement pu avoir ce rôle d'évènement rassembleur. Cela n'a pas été le cas et de plus, leur contexte de réception semble avoir été laborieux comme mentionné auparavant⁶⁶⁷.

Bourcier propose un autre élément de réponse en mentionnant l'héritage moderniste de la France qui minerait le contexte culturel français : « [L'] identification à la figure de l'artiste dans la pure tradition moderniste plombe et dépolitise la production artistique française queer comprise depuis Baudelaire et Gautier»⁶⁶⁸. Ainsi, la France serait moins encline à une production artistique collective et militante qui peut par exemple mener à une production post-porn pertinente. Alfonsi confirme cette hypothèse en parlant de «l'absence de contexte de réception en France pour une pensée féministe pro-sexe et queer dans l'art»⁶⁶⁹.

Au vu de la discussion de mes trois précédentes hypothèses, je pense que pour expliquer de manière plus approfondie la disparité de productions post-porn entre la France et l'Espagne, une analyse poussée et comparative du fonctionnement des collectifs militants queer et féministes de ces deux pays serait un bon angle d'approche. Cette réflexion pourrait dans un second temps permettre une analyse détaillée du réseau post-porn franco-espagnole, notamment en se focalisant sur tous les liens existants entre ses différent·e·x·s protagonistes.

⁶⁶⁶ Gimeno, Béatrice. « Le discours contre le néolibéralisme est aujourd'hui très fort dans le mouvement féministe espagnol », *Mouvements*, vol. 94, no. 2, 2018, p.118.

⁶⁶⁷ Cf. *supra*, p.49.

⁶⁶⁸ Bourcier Sam, *op. cit.*, 2018, p.717.

⁶⁶⁹ Alfonsi Isabelle [et al.], *op. cit.*, p.141.

Conclusion

Dans son article *Post-porn*, Borghi prévenait son lectorat : « Il n'est pas possible de définir de façon rigide une production artistique et culturelle post-porn, parce que cette appellation englobe une multitude de facettes, de nuances, parfois même de contradictions. Nous parlons d'un phénomène fluide, qui cherche à se libérer des catégories »⁶⁷⁰.

Mener une recherche sur un sujet résistant à toute tentative de classification et de définition m'a conduit à adopter une méthodologie particulière. J'ai décidé de réaliser mon travail en deux temps : d'abord, en discutant des différentes définitions de la post-pornographie afin de mettre en évidence les enjeux principaux de cette réflexion et en questionnant ses liens avec la forme de la performance. Ensuite, j'ai voulu procéder à des études de cas pour observer concrètement comment certaines performances interagissaient avec la notion de post-porn.

Cette manière de faire m'a permis de discuter de mon objet d'étude sans devoir en proposer une définition fixe (ce qui aurait été contre-productif) et d'analyser comment il pouvait prendre des formes plurielles à travers diverses performances. Elle m'a aussi permis de discuter de la notion de post-pornographie en lien avec l'histoire de l'art, puisque ma recherche portait spécifiquement sur ses liens avec le médium de la performance et a conduit à plusieurs analyses d'œuvres.

Pour pouvoir parler de post-pornographie, il m'a d'abord été nécessaire de réfléchir au terme de «pornographie» en lui-même. J'ai mis en évidence le fait que «la pornographie» ne qualifiait pas un type de production fixe et que, au contraire, l'objet qu'elle désigne est lié aux notions d'obscénité et de censure qui dépendent de différents facteurs (historiques, géographiques, sociaux, etc). De ce fait, la post-pornographie réagit non pas à «la» pornographie mais à une forme de pornographie spécifique. Dans *Le dictionnaire de la pornographie*, Bourcier définit cette pornographie comme «moderne» et «occidentale»⁶⁷¹. Après discussion, j'ai conclu que ces deux termes sont des qualificatifs adaptés car ils mettent en évidence le fait que cette forme de pornographie est produite selon une vision normée du genre, de la sexualité et des corps issue notamment de conceptions coloniales et patriarcales. De ce fait, cette pornographie véhicule des représentations normativisantes et fonctionne comme un discours de véridiction.

⁶⁷⁰ Borghi Rachele, *art. cit.*, 2013, p.30.

⁶⁷¹ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.378.

La post-pornographie se constitue donc en tant que contre-discours de cette pornographie produite du point de vue dominant.

Afin de comprendre comment la post-pornographie se forme en tant que «discours en retour»⁶⁷², j'ai étudié ses contextes d'émergence d'abord aux États-Unis puis en Europe. La post-pornographie naît à la fin des années 80 aux États-Unis dans une volonté de proposer une alternative radicalement opposée aux discours abolitionnistes fortement visibilisés durant les *Sex Wars*. Le *Post-Porn Modernist Manifesto* du Club 90 et le one-woman Show d'Annie Sprinkle, notamment *The Public Cervix Announcement*, sont les points de départ de la post-pornographie. En Europe, le post-porn ne voit le jour qu'une dizaine d'années plus tard en France, en réaction à la censure subie par *Baise-moi*, film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi. Ce sont notamment les réflexions du groupe Le Zoo connu pour ses séminaires sur le *Queer* et celles de Sam Bourcier, sociologue, qui marquent le début de la post-pornographie dans l'Hexagone. Paul B. Preciado, philosophe proche de Bourcier et Despentes, ayant lui-même mené des réflexions similaires notamment dans son *Manifeste contra-sexuel* paru en 2000, organise trois ans plus tard un *maratona post-porn* au Musée d'Art Contemporain de Barcelone (MACBA). À la suite de cet événement, plusieurs collectifs se revendiquant comme post-porn se forment tel que Post-op. Les recherches sur la post-pornographie se multiplient en Espagne avec notamment de Lucía Egaña Rojas, María Llopis, Diana J. Torres, Go fist foundation, Quimera Rosa, etc.

Ces recontextualisations ont mis en évidence quel·le·x·s étaient les acteur·rice·x·s principaux·le·x·s du post-porn ainsi que les nombreux liens existants entre eux : collaborations scientifiques, amitiés, co-création d'événements, de performances, citations, etc. Elles ont aussi permis de mettre à jour les échanges fructueux entre la France et l'Espagne, notamment entre Bourcier et Preciado et lors de résidence/expositions de collectifs espagnols (Quimera Rosa, Post-op) en France. Ces éléments m'ont donc permis de monter l'importance de la scène franco-espagnole dans le contexte du post-porn européen, tout en soulignant une certaine connexion avec l'Italie⁶⁷³ à travers les figures de Borghi et Slavina.

⁶⁷² J'emprunte cette expression à Bourcier dans qui fait lui-même référence à Foucault.

Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.379.

⁶⁷³ Et en rappelant qu'il existe aussi des connexions à l'internationale notamment avec les États-Unis, l'Amérique Latine, etc.

J'ai ensuite discuté des différentes définitions proposées par les protagonistes de la scène post-porn européenne et par des critiques externes à celle-ci. Cette réflexion a permis de montrer que la post-pornographie ne s'inscrit pas *dans* la production pornographique à proprement parler mais qu'elle émet une critique *sur* celle-ci en tant que discours de vérité sur la sexualité. Dès lors, le post-porn adopte diverses pratiques qui viennent perturber les normes instaurées par ce discours dominant. Le corps est utilisé comme laboratoire d'expérimentation pour questionner les normes qui l'ont façonné. Par exemple, la centralité de l'anus et l'utilisation de prothèses permettent d'avoir des échanges sexuels qui s'émancipent de la cartographie des zones érogènes imposée par l'hétéronome⁶⁷⁴. La post-pornographie ne conçoit pas la sexualité, l'identité de genre ou le rapport au corps dans une réflexion binaire qui prendrait la forme d'opposition telles que homme/femme, naturel/artificiel, etc. Critiquer le discours issu de la pornographie produite du point de vue dominant demande aussi de remettre aussi en cause le système de pensée dichotomique qui l'a façonnée.

La post-pornographie engage aussi une réflexion sur ses propres pratiques, se situant dans une démarche la plus éloignée possible du système capitaliste et de son exploitation des corps. Elle veille aussi à garantir un contexte de production le plus *safe* possible, notamment lors de ses productions visuelles.

J'ai ensuite questionné les liens entre performance et post-pornographie, puisque, malgré le fait que le post-porn donne lieu à une production multiple (fanzine, workshop, conférence, etc), la performance reste son type de pratique privilégiée⁶⁷⁵. Cette préférence s'explique par le fait que la performance est le médium qui est le plus à même de rejoindre les enjeux du post-porn. De par son processus de re-enactment, la performance permet la réappropriation de certaines actions et la mise en avant de leur caractère performatif et normativisant. En mettant le corps au centre de sa pratique, la performance l'utilise comme une surface d'expérimentation et peut ainsi déconstruire les normes qui le façonnent. La performance permet aussi de créer un savoir à partir de sa propre corporalité. Elle questionne donc la dichotomie pratique/théorie et donne à sa performeur·euse·x une possibilité d'autodétermination. La performance permet de créer des représentations sexuellement explicites qui ne sont pas celles véhiculées par la pornographie produite du point de vue dominant.

⁶⁷⁴ Preciado Beatriz [Paul B.], *op. cit.*, 2000, p.24.

⁶⁷⁵ Bourcier Marie-Hélène [Sam], *art. cit.*, 2005, p.380.

Ces représentations peuvent avoir lieu dans un multitude d'endroit, grâce à la facilité de diffusion de la performance. Cela permet aux performeur·euse·x·s post-porn de créer des espaces éphémères de contrepouvoir⁶⁷⁶ en se produisant par exemple sans autorisation dans des lieux (semi-)publics ou institutionnels. La forme de la performance permet de mettre en place un militantisme post-porn ou, pour reprendre l'expression de Diana J. Torres, un pornoterrorisme.

Pour la deuxième partie de ma recherche, j'ai procédé à des études de cas de performances françaises et espagnoles considérées comme post-porn par la majorité des critiques afin de voir comment ce medium pouvait être mobilisé dans une démarche post-pornographique. Pour mon analyse, j'ai retenu celles du *Queer X Show* – seul exemple français cité de manière récurrente comme production post-porn – et celles de Post-op et Quimera Rosa, deux collectifs espagnols encore actifs aujourd'hui et ayant mis leur riche production en libre accès sur internet.

Mes exemples n'étant accessibles qu'à travers des photographies et des captations vidéos, j'ai mené une brève réflexion sur la notion d'archives afin mettre en évidence le fait que ces enregistrements visuels entraînaient une certaine remédiatisation des performances étudiées. J'ai aussi procédé à une recontextualisation des luttes LGBTQIA+ et féministes en France et en Espagne accompagnée d'un bref point sur la législation de la pornographie dans ces deux pays, afin de situer dans quel climat socio-politique mes exemples ont été produits.

Suite à mes analyses, j'ai conclu que toutes les performances étudiées adoptent une démarche de réappropriation : les performeur·euse·x·s du *Queer X Show* détournent différents types de discours alors que Post-op et Quimera Rosa perturbent l'espace (semi-)public et réinvestissent certaines technologies. Dans le contexte de leurs productions, la réappropriation permet aux performeur·euse·x·s de mettre en évidence les normes sur les sexualités, les genres et les corps entretenues par les discours tels que la pornographie, la religion, les contes et les mythes, par les espaces (semi-)publics et par les technologies. La post-pornographie étant une réflexion critique du discours véhiculé par la pornographie produite du point de vue dominant et plus généralement du discours dominant sur la sexualité en Occident, ces performances portent efficacement les enjeux d'une telle réflexion.

⁶⁷⁶ Borghi Rachele, «L'espace-corps comme laboratoire : le pornoactivisme, ou the body strikes back» [En ligne], s. d., article non publié et sans pagination.
URL :<https://www.academia.edu/39215043/Lespace_corps_comme_laboratoire_le_pornoactivisme_ou_the_body_strikes_back>, (dernière consultation juin 2021)

Cependant, le contexte de réalisation et la démarche entourant les productions sont aussi à prendre en compte avant de pouvoir les qualifier de post-porn. Dans le cas de Post-op et Quimera Rosa, leur démarche en tant que collectif concorde avec les enjeux militants de la réflexion post-porn. Pour le *Queer X Show*, la situation est différente puisque les performeur·euse·x·s revendiquent tou·te·x·s une approche féministe pro-sexe et queer, mais refusent de la qualifier de post-porn. Inscrire de force leurs performances dans une démarche post-porn diminuerait la portée politique du terme, car cela reviendrait à contraindre les performeur·euse·x·s à porter un activisme qu’iels rejettent. De plus, selon Bourcier, la réalisatrice du *Queer X Show* n’a pas su garantir un cadre assez *safe* pour ses précédents tournages alors qu’un contexte de production respectueux de tou·te·x·s est une condition essentielle pour revendiquer une démarche queer, féministe et/ou post-pornographique. Pour toutes ces raisons, les performances du *Queer X Show* ne peuvent s’inscrire dans une réflexion post-pornographique.

Le résultat de ces études de cas a amplifié un questionnement déjà présent à la suite de ma recontextualisation du post-porn en France et en Espagne : pourquoi existe-t-il une telle disparité de productions artistiques et militantes entre ces deux pays ?

À la suite de quelques brèves hypothèses, j’ai conclu qu’une étude approfondie du réseau post-porn franco-espagnol ainsi que des contextes militants queer et féministes de ces deux pays apporterait sûrement des éléments de réponse mais que cette nouvelle recherche dépassait de loin le cadre de mon travail.

Toutefois, ces réflexions m’ont permis d’affirmer que je concevais la notion de post-pornographie non pas comme une «map-concept» permettant de réunir une multitude de réflexions méta-pornographiques comme envisagée par Preciado⁶⁷⁷, mais comme un terme spécifique à la réflexion menée conjointement en Espagne et en France sur la pornographie produite du moins de vue dominant. Je précise que la portée de ce terme ne se limite pas à une production strictement française ou espagnole, mais inclut des réflexions externes connectées à la scène franco-espagnole, comme celles présentes en Italie ou en Amérique Latine.

Cette conception de la post-pornographie me permet aussi de souligner que, même si les productions artistiques / militantes sont quasiment absentes de la France métropolitaine, l’Espagne ne peut être désignée comme seul foyer de la réflexion post-porn. Cela reviendrait à

⁶⁷⁷ Preciado Beatriz [Paul B.], «The Architecture of Porn», dans Stüttgen Tim (dir.), *op. cit.*, p.30.

invisibiliser une partie des liens qui ont développé cette réflexion et d'après moi, le réseau créé par ces connexions est essentiel à la compréhension du post-porn européen.

Cette constatation finale sur l'importance du réseau dans une recherche sur le post-porn me permet de mentionner les limites que comporte mon travail. Elles sont majoritairement liées à mon rapport au réseau mentionné. La langue que je parle ainsi que le lieu et le cadre dans lesquels j'ai réalisé ma recherche ont été des facteurs limitants pour une meilleure connaissance de ce réseau.

En effet, le fait de ne pas comprendre l'espagnol a limité mon accès à certaines sources. J'ai pu les aborder en sélectionnant les passages qui me semblaient les plus importants et en les traduisant grâce à un célèbre logiciel en ligne⁶⁷⁸ mais être hispanophone m'aurait permis d'avoir une compréhension plus globale de ces références et sûrement de saisir d'autres informations.

Je dresse un constat similaire concernant mon rapport aux productions post-porn et aux artistes. La post-pornographie étant une forme artistique et culturelle peu légitimée, les informations relatives à ses acteur·rice·x·s ainsi qu'aux évènements qu'ils organisent sont peu diffusées. Leur page Facebook et leurs sites internet sont des sources précieuses pour obtenir ce genre d'informations, mais interroger directement les principaux·ale·x·s concerné·e·x·s et assister à des performances aurait permis d'accéder à des indications supplémentaires pour compléter ma recherche. Pour une réflexion plus conséquente sur le réseau post-porn espagnol et ses connexions avec la France, il serait pertinent de réaliser ce travail directement sur place⁶⁷⁹ afin de pouvoir saisir plus précisément quels sont les liens entre les gens, quelles sont les spécificités des lieux, des cercles militants, etc. Cette constatation m'amène à une dernière remarque : ayant réalisé cette recherche dans le cadre de mon mémoire, je ne bénéficiais d'aucun financement qui aurait pu rendre possible une étude sur le terrain. Même si cela avait été possible, la pandémie actuelle aurait sûrement interrompu mes recherches au vu des impacts considérables qu'elle a eu sur la scène culturelle, notamment en rendant impossible toute réunion, exposition ou manifestation.

La mention des limites de ma recherche m'amène au dernier point de ma conclusion. Même si mon mémoire représente un travail abouti en soi, je pense qu'il est aussi possible de l'envisager

⁶⁷⁸ Merci DeepL pour ton efficacité.

⁶⁷⁹ En l'occurrence, «sur place» englobe de nombreux endroits comme Barcelone, Madrid, Bourges, Paris, etc.

comme un point de départ pour une recherche plus conséquente sur la performance comme pratique post-pornographique. Comme mentionné auparavant, il serait pertinent de questionner la disparité de production présente entre la France et l'Espagne en menant une étude spécifique sur le réseau formés par les connexions présentes entre ces deux pays. Cette étude permettrait aussi de faire des observations en lien avec la distribution et la réception des performances post-porn. Par exemple, elle permettrait de voir dans quels lieux les collectifs sont accueillis, quelles sont leurs sources de financement et comment leur production sont créées et reçues. Il serait aussi intéressant de mettre à jour les différentes connexions de la scène franco-espagnole avec les acteur·rice·x·s externes mentionné·e·x·s auparavant, notamment en Amérique Latine et en Italie, pour voir comment ces liens influencent leur production. Ces propositions de prolongation de recherche, ainsi que mon travail ici présent, ont montré qu'il était pertinent d'envisager la production post-pornographique du point de vue de l'histoire de l'art.

Bibliographie : avant-propos

Cette bibliographie est organisée en deux catégories. Tout d'abord, les sources primaires recensent les plateformes digitales, les films, les interviews et les ouvrages des artistes et collectifs mentionné·e·x·s dans ma recherche ainsi que les articles de presse qui citent leurs travaux.

Dans la deuxième partie de ma bibliographie, j'ai procédé à un classement thématique, du général au particulier. Sous «Études générales» se trouvent toutes les sources qui m'ont permis de concevoir méthodologiquement cette recherche en histoire de l'art ainsi que celles utilisées pour la rédaction des contextes historiques. Sous «Études spécifiques» se trouvent toutes les sources qui ont été nécessaires pour penser la notion de post-pornographie, que ce soit les théories féministes, queer, les recherches sur la sexualité ou des ouvrages sur la pornographie. Les sources se trouvant sous le point «post-pornographie» ne parlent pas toutes spécifiquement ou essentiellement du post-porn, mais elles s'inscrivent dans l'entourage proche de cette réflexion. Finalement, les sources mentionnées sous «Études diverses» sont celles que j'ai utilisées lors de mes études de cas et qui n'avaient aucun lien avec les catégories mentionnées précédemment.

Je tiens à souligner le fait que plusieurs de mes sources sur la post-pornographie ont été difficiles à classer entre «primaires» et «secondaires», car les critiques qui ont écrit ses ouvrages sont aussi directement acteur·rice·x dans la scène post-porn européenne. Comme mentionné dans ma recherche, le post-porn brouille les frontières entre pratique et théorie et tend à échapper à toute tentative de catégorisation ; il est donc normal que cela se répercute sur mon classement bibliographique. J'ai hésité un temps à mélanger toutes mes sources sur la post-pornographie, mais le résultat rendait la lecture de ma bibliographie difficile et ne correspondait pas aux exigences bibliographiques universitaires.

Dans d'autres circonstances moins formelles, j'aurais potentiellement pu procéder par une sorte de liste de références qui permet de présenter toutes les sources sous la même entrée. Pour exemple, Diana J. Torres et Sam Bourcier procèdent de cette façon, respectivement dans *Pornoterrorisme* et *Homo inc.orporated : le triangle et la licorne qui pète*.

Bibliographie : plan

Sources primaires

Artistes et collectifs – P.139

- Annie Sprinkle
- Girlswholikeporno
- Go fist foundation
- Guerrilla Travolaka
- Le *Queer X Show* et Émilie Jouvét
- Panik Qulture
- *Paris Porn Film Fest*
- Post-op
- Quimera Rosa
- Slavina
- Virginie Despentès
- Zarra Bonheur

Articles de presse – P.142

Littérature secondaire : Classement thématique

Études générales

- Histoire de l'art – P.143
- Performance – P.144
- Contextes socio-historiques – P.146
- Méthodologie – P.149

Études spécifiques

- Théories Queer et Féministes – P.150
- Sexe, genre et sexualité(s) – P.151
- Pornographie – P.152
- Post-pornographie – P.154

Études diverses – P.156

Sources primaires – Artistes et collectifs

- **Annie Sprinkle**

SPRINKLE, Annie, « Some of my performances in retrospect », Art journal, vol. 56, n° 4, 1997, pp.68-70.

SPRINKLE, Annie, Annie Sprinkle: post-porn modernist : my 25 years as a multi-media whore, San Francisco : Cleis Press, 1998.

ANNIESPRINKLE.ORG(ASM), <<http://anniesprinkle.org>>, (dernière consultation juin 2021)

The Public Cervix Announcement, Vimeo [En ligne], URL : <https://vimeo.com/184135882>, (dernière consultation juin 2021)

- **Girlswholikeporno**

GIRLSWHOLIKEPORNO [2007], <https://girlswholikeporno.com/>, (dernière consultation juin 2021)

- **Go fist foundation**

GO FIST FOUNDATION, <<https://gofistfoundation.pimienta.org/>>, (dernière consultation juin 2021)

- **Guerrilla Travolaka**

GUERRILLA TRAVOLAKA [2009], <<http://guerrilla-travolaka.blogspot.com/>>, (dernière consultation juin 2021).

DORLIN, Elsa, «Espagne : état des mobilisations trans' : Entretien avec la Guerrilla Travollaka», Mouvements, [en ligne], 2007. URL : <<https://mouvements.info/espagne-etat-des-mobilisations-trans/>>, (dernière consultation juin 2021)

- **Ideadestroyingmuros**

IDEADESTROYINGMUROS, <<http://www.ideadestroyingmuros.info>>, (dernière consultation juin 2021).

- **Le Queer X Show et Émilie Juvet**

Too much pussy ! : feminist sluts in the queer X show, Émilie Juvet, 2011, 120 min.

ÉMILIE JOUVET, <<https://www.emiliejuvet.com/>>, (dernière consultation juin 2021).

JOUVET, Emilie, 25 août 2009. @EmilieJuvet. Page Facebook [en ligne]. URL : <https://www.facebook.com/Emilie-Juvet-119867167658/?ref=page_internal>, (dernière consultation juin 2021)

JOUVET, Emilie, 2007. @emiliejuvet. Compte Twitter [en ligne]. URL : <<https://twitter.com/emiliejuvet?lang=fr>>, (dernière consultation juin 2021)

JOUVET, Emilie, 2011. @EmilieJouvet. *Compte Facebook* [en ligne]. URL : <<https://www.facebook.com/emilie.jouvet.9>>, (dernière consultation juin 2021).

ÉMILIE JOUVET, <<http://www.emyphotography.20six.fr/>>, (source inaccessible).

ONE NIGHT STAND, <<http://www.onenightstand-lefilm.com/>>, (source inaccessible).

MAD KATE, <<https://alfabus.us/>>, (dernière consultation juin 2021).

- **Panik Qulture**

[S.N.], «La culture hétéro vous savez où je me la mets», *Pink Screens*, <<https://pinkscreens.org/fr/queer-o-rama/fiction/culture-hetero-vous-savez-ou-je-me-mets>>, (dernière consultation juillet 2021)

PANIK QULTURE, <<http://panikqulture.free.fr/>>, (dernière consultation juillet 2021).

- **Paris Porn Film Fest**

Lefèvre Raphaël, «Un autre porno est possible !», *Critikat* [en ligne], 29 juin 2010. URL : <<https://www.critikat.com/panorama/festival/paris-porn-film-fest-2010/>>, (dernière consultation juin 2021)

Lefèvre Raphaël, «Entre adultes consentants», *Critikat* [en ligne], 21 octobre 2008. URL : <<https://www.critikat.com/panorama/festival/paris-porn-film-fest-1re-edition/>>, (dernière consultation juin 2021)

- **Post-op**

ELENA/URKO,
<https://elenaurkopostop.com/?fbclid=IwAR38xbCzzzQhLG8s_ISgDQxFEX4ktlkWnz_Z7ltV519dxunxRBmMEIh-41Q>, (dernière consultation juin 2021).

POST-OP, <<https://postop-postporno.tumblr.com/>>, (dernière consultation juin 2021)

POST-OP [2014], <<http://postporno.blogspot.com/?zx=de752c9079cc355b>>, (dernière consultation juin 2021).

POST-OP, [30 septembre 2010]. @ARTIVISTASPost.Op. *Page Facebook* [en ligne]. URL : <https://www.facebook.com/ARTIVISTASPost.Op?_rdc=2&_rdr>, (dernière consultation juin 2021).

[S. N.], «Grupo POST-OP: Elena Urko y Majo Pulido» dans TARTAGLIA, Landro (et al.), *BP.15. Primera Bienal de Performance: Área Académica*, [en ligne], Buenos Aires : Universidad Nacional de Las Artes, 2017.

URL : https://bp15.una.edu.ar/grupo-post-op-elena-urko-y-majo-pulido-_a42, (dernière consultation juin 2021).

[S. N.], «Hacia nuevos imaginarios y prácticas pornotopédicas», *MACBA*, 27 octobre 2020, [en ligne]. URL : <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/hacia-nuevos-imaginarios-practicas-pornotopedicas?fbclid=IwAR2mM2Nhk6RMzygRPxJocOVmLyxAJwcM1-Yx4nzhZIR5JEV47vMs6DSIC94>, (dernière consultation juin 2021).

- **Quimera Rosa**

[S. N.], « WORKSHOP by QUIMERA ROSA : Le corps comme instrument sonore post-gender », *Facebook* [en ligne]. URL : <https://www.facebook.com/events/1524076397865172/>, (dernière consultation juin 2021)

[S. N.], « ce quimera », *Hangar* [en ligne]. URL : <https://hangar.org/en/residents/collective-residents/quimera-rosa/>, (dernière consultation juin 2021)

QUIMERA ROSA, <<https://quimerarosa.net/>>, (dernière consultation juin 2021)

QUIMERA ROSA, « Prestación », *Blog de Quimera Rosa* [en ligne], 10 février 2008. URL : <http://laquimerarosa.blogspot.com/2008/02/presentacin-versin10.html>, (dernière consultation juin 2021)

QUIMERA ROSA, [19 juin 2012]. @quimerarosax. *Page Facebook* [en ligne]. URL : <<https://www.facebook.com/quimerarosax>>, (dernière consultation juin 2021)

- **Slavina**

SLAVINA. <<https://malapecora.noblogs.org/>>, (dernière consultation juin 2021).

- **Virginie Despentes**

Baise-moi, Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000, 87 min.

Mutantes : féminisme porno punk = punk porn feminism, Virginie Despentes, 2010, 91 min.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris : Grasset, 2013.

DESPENTES, Virginie, *Baise-moi*, Paris : Le Livre de poche, 2016 [1994].

- **Zarra Bonheur**

ZARRA BONHEUR, <<http://www.zarrabonheur.org/>>, (dernière consultation juin 2021).

Sources primaires – Articles de presse

[S. N.], « Too Much Pussy ! : dans les coulisses avec Émilie Jouvét », *Challenges*, [en ligne], 7 juillet 2011. URL : <https://www.challenges.fr/cinema/too-much-pussy-dans-les-coulisses-avec-emilie-jouvet_540616>, (dernière consultation juin 2021).

[S. N.], «La UBA sancionará a los responsables del show porno en Sociales», *Minutouno* [en ligne], 1^{er} juillet 2015. URL : <<https://www.minutouno.com/sociedad/chernobyl/la-uba-sancionara-los-responsables-del-show-porno-sociales-n1275138>>, (dernière consultation juin 2021).

[S. N.], «Performance con sexo explícito en Universidad de Buenos Aires desata polémica», *La Nación*, 2 juillet 2015, [en ligne]. URL : <https://www.nacion.com/viva/cultura/performance-con-sexo-explicito-en-universidad-de-buenos-aires-desata-polemica/2KMXPBTGPRGFFE4LPPCPX2FBUU/story/>, (dernière consultation juin 2021).

[S. N.], «Las activistas del posporno rompieron el silencio: "Estábamos invisibilizadas"», *Minutouno*, 3 juillet 2015, [en ligne], URL : <https://www.minutouno.com/sociedad/chernobyl/las-activistas-del-posporno-rompieron-el-silencio-estabamos-invisibilizadas-n1275441>, (dernière consultation juin 2021).

Commission de Géographie Féministe du CNFG, « Soutien à notre collègue Rachele Borghi. Communiqué de la Commission de Géographie Féministe du CNFG, 22 mars 2021 », *Academia Hypotheses* [en ligne], URL : <<https://academia.hypotheses.org/31809>>, (dernière consultation juin 2021).

IRIGARAY, Juan Ignacio, «Las españolas del escándalo porno, en la mira de la Justicia argentina», *El Mundo* [en ligne], 8 juillet 2015, URL : <https://www.elmundo.es/america/2015/07/08/559c786a46163f940f8b456d.html> (dernière consultation juin 2021)

KUNAK, Göksu, «Body // Queer Bodies and Performance: An Interview with Mad Kate », *BerlinArtLink*, [en ligne], 27 avril 2016. URL : <<https://www.berlinartlink.com/2016/04/27/body-queer-bodies-and-performance-an-interview-with-mad-kate/>>, (dernière consultation juin 2021).

LORET, Eric, «Judy Minx, Cervix compris», *Libération* [en ligne], 9 juillet 2011. URL : <https://www.liberation.fr/cinema/2011/07/09/judy-minx-cervix-compris_748171/>, (dernière consultation juin 2021).

MEDIALDEA Sarag, «La concejal de Las Artes subvenciona «Pornolab», un taller sobre pornografía», *ABC Madrid*, [en ligne], 2006. URL : <https://www.abc.es/espana/madrid/abci-concejal-artes-subvenciona-pornolab-taller-sobre-pornografia-200606110300-1421962586774_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>, (dernière consultation juin 2021).

Sources secondaires – Classement thématique

- **Études générales**

Histoire de l'art

ALFONSI, Isabelle [et al.], *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer*, Paris : B42, 2019.

BELTING, Hans et BUDDENSIEG, Andrea (dir.), *The Global Art World : Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2009.

BORGHI, Rachele, « Éloge des marges : re(ading)tours sur des pratiques minoritaires dans le milieu académique », *Les numéros* [en ligne], n° 9 (« Les subalternes, peuvent-elles/ils (parler) être écouté-es ? »), 2018.

URL : <<https://revues.mshparisnord.fr/cultureskairos/index.php?id=1774>>, (dernière consultation en juin 2021).

CUKIERMAN, Leïla, DAMBURY, Gerty et VERGÈS, Françoise (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris : L'Arche, 2018.

DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n° 2, 2007, pp. 17-43.

DUROZOI, Gérard (dir.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris : Hazan, 2002.

JONES, Amelia (dir.), *Otherwise : Imagining Queer Feminist Art Histories*, Manchester University Press, 2016.

JONES, Amelia, *Seeing Differently : A History and Theory Identification and the Visual Arts*, New York : Routledge, 2012.

JONES, Amelia, *The Feminism and Visual Culture Reader*, London : Routledge, 2010.

KLEIN, Anne, *Archive(s), mémoire, art : éléments pour une archivistique critique*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2019.

LEMOINE, Stéphanie et OUARDI, Samira, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris : Alternatives, 2010.

LORD, Catherine et MEYER, Richard-Evan, *Art & Queer Culture*, London : Phaidon, 2013.

NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir : et autres essais*, Christelle Bonis (trad.), Nîmes : J. Chambon, 1993.

NOCHLIN, Linda, *Why have there been no great women artists ?*, New York : Thames & Hudson, 1971.

POLLOCK, Griselda, *Differencing the canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London : Routledge, 1999.

RECKITT, Helena (dir.), *Art et féminisme*, Paris : Phaidon, 2011.

RÉGIMBEAU, Gérard, « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs », *Hermès, La Revue*, vol. 66, n° 2, 2013, pp. 58-65.

RISTIC, Jelena. « Cahiers du genre. Genre, féminisme et valeur de l'art », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 1, 2009, pp. 130-133.

SALZBRUNN, Monika, « Researching Artivism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism », *Connessioni Remote*, vol. 2, n° 2, 2021, pp.175-188.

SALZBRUNN, Monika, « Artivisme » sur *Anthropen*, dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain, Université Laval, [en ligne], URL : <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/30581>, (dernière consultation juin 2021).

Performance

AUSINA, Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2 (« Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? »), 2014, pp. 81-96.

BÉGOC Janig, BOULOUCHE Nathalie Boulouche, ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes : Presses universitaires, 2010.

BÉNICHOU, Anne, « Images de performance, performances des images / Performance Images, Image Performances », *Ciel variable*, n° 86, 2010, pp. 40-57.

BIAL, Henry (dir.), *The Performance Studies Reader*, London : Routledge, 2007.

BIET, Christian et ROQUES Sylvie [dir.], *Performance : le corps exposé*, *Communications*, n° 92, 2013.

BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation : Understanding New Media*, London : The MIT Press, 1999.

BRENTANO, Robyn, *Outside the Frame : Performance and the Object ; a Survey History of Performance Art in the USA since 1950*, Cleveland Center for Contemporary Art, 1994.

COHEN-CRUZ, Jan (dir.), *Radical Street Performance : An International Anthology*, London : Routledge, 1998.

CUIR, Raphael et MANGION, Éric, *La performance – Vie de l'archive et actualité*, Dijon : Les presses du réel, 2013.

DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris : Textuel, 2010.

FORTE, Jeanie, « Women's Performance Art : Feminism and Postmodernism », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 2, 1988, pp. 217-235.

GIL Marie-Dominique, « Performances de femmes en cage dans les années 1970 : étude d'une stabilité formelle à l'aune des études de genre », *Les Chantiers de la Création* [en ligne], n° 12, 2020.
URL : <<https://journals.openedition.org/lcc/3149>>, (dernière consultation juin 2021)

GOLDBERG, RoseLee, *La performance : du futurisme à nos jours*, Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud (trad.), Paris : Thames & Hudson, 2001.

GOLDBERG, RoseLee, *Performances : l'art en action*, Christian-Martin Diebold (trad.), Paris : Thames & Hudson, 1999.

HAGELSTEIN, Maud, « Les paradoxes de l'art performance », *Culture, le Magazine Culturel de l'Université de Liège* [en ligne], 2012, sans pagination.
URL : https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/137131/1/Les_paradoxes_de_l'art_performance-1.pdf, (dernière consultation juin 2021).

HERSANT, Isabelle, « L'art comme savoir ? », *Marges*, n° 4, 2005, pp. 15-29.

JONES, Amelia, « "Presence" in absentia: Experiencing performance as documentation (Carolee Schneemann's "Interior Scroll", Yayoi Kusama's self-portrait photographs, and Annie Sprinkle's 'Post post porn modernist') », *Art journal*, vol. 56, n° 4, 1997, pp. 11-18.

MADER, Rachel et SCHWEIZER, Nicole, « « Your Body is a Battleground ». De quelques objets de l'histoire de l'art », *Nouvelles questions féministes*, vol. 24, n° 1, 2005, pp. 67-82.

MARTEL, Richard, « Art action et performance. Périphéries sans centre ! », *Inter. Art actuel* [en ligne], n° 124, 2016, pp. 78-81.

MELIN, Corinne, « L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle », *Echappées, Revue annuelle d'art et de design* [en ligne], 2015, sans pagination.
URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01592441/document>, (dernière consultation juin 2021).

PRADIER, Jean-Marie, « De la *performance theory* aux *performance studies* », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, pp. 287-300.

SCHECHNER, Richard et BRADY, Sara, *Performance Studies : An Introduction*, London : Routledge, 2013.

SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London : Routledge, 1997.

WOOD, Catherine, *Performance in Contemporary Art*, London : Tate Gallery Publishing Ltd., 2018.

Contextes socio-historiques

CHAUVIN, Sébastien, « Les aventures d'une «alliance objective». Quelques moments de la relation entre mouvements homosexuels et mouvements féministes au XX^e siècle », *L'Homme & la Société*, n° 158 (« Féminismes. Théories, mouvements, conflits »), 2005, pp. 111-130.

HERZIG, Rebecca M, *Plucked : A History of Hair Removal*, New York University Press, 2016.

États-Unis

BRONSTEIN, Carolyn, *Battling Pornography : The American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976-1986*, Cambridge University Press, 2011.

DEKESEREDY, Walter S., *Violence Against Women in Pornography*, New York : Routledge, 2016.

RICH, B. Ruby, « Feminism and Sexuality in the 1980s (a Review Essay) », *Feminist Studies*, vol. 12, n° 3, 1986, pp. 525-561.

WILLIS, Ellen, «Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?» dans *No More Nice Girls: Countercultural Essays*, Minnesota : University of Minnesota Press, 1992, pp.3-14.

France

[S.N.], «Lutte contre le système prostitutionnel et accompagnement des personnes prostituées», *Ministère chargé de l'égalité entre les hommes et les femmes* [en ligne]. URL : <https://www.egalite-femmes-hommes.gouv.fr/dossiers/lutte-contre-les-violences/lutte-contre-le-systeme-prostitutionnel-et-accompagnement-des-personnes-prostituees/>, (dernière consultation juin 2021)

BARD, Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes : PUR, 2012.

BARD, Christine, *Féminismes : 150 ans d'idées reçues*, Paris : Le Cavalier bleu, 2020.

CHÂABANE, Nadia « Diversité des mouvements de « femmes dans l'immigration » », *Les cahiers du CEDREF* [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/cedref/601> (dernière consultation juin 2021).

CRETTEZ, Xavier et SOMMIER, Isabelle (dir.), *La France rebelle : tous les foyers, mouvements et acteurs de la contestation*, Paris : Michalon, 2002.

FAURÉ, Christine (dir.), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris : Les Belles Lettres, 2010.

GUBIN, Éliane (*et al.*), « Le siècle des féminismes », Paris : Les Éditions de l'Atelier, 2004.

HIRATA, Helena [et al.], *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : PUF, 2004.

LILIAN, Mathieu, « L'art menacé par le droit ? Retour sur « l'affaire Baise-moi » », *Mouvements*, n° 29 (« La société saisie par le droit »), 2003, pp. 60-65.

MARTY, Barbara, « Monique Wittig, lesbienne révolutionnaire » [podcast et notice], *France Culture*, [en ligne], 15 juillet 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/litterature/monique-wittig-lesbienne-revolutionnaire>, (dernière consultation avril 2021)

NAZE, Alain, *Manifeste contre la normalisation gay*, Paris : La Fabrique, 2017.

OPREA, Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2 (« Le féminisme : une question de valeur(s) »), 2008, pp. 5-28.

OVIDIE, *Porno manifesto*, Paris : Flammarion, 2002.

PAVARD, Bibia, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires* [en ligne], n°2 (« Féminismes quatrième génération »), 2018. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3787>, (dernière consultation avril 2021)

PICQ, Françoise, *Libération des femmes : les années-mouvement*, Paris : Seuil, 1993.

RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris : La Découverte, 2015.

SIMONIN, Damien, « Problèmes de définition ou définitions du problème ? La « pornographie » dans « l'affaire Baise-moi » », *Genre, sexualité & société* [en ligne], n° 14, 2015. URL : <https://journals.openedition.org/gss/3672> (dernière consultation juin 2021)

WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris : Amsterdam, 2018.

ZELENSKY-TRISTAN, Anne, *Histoires du M.L.F.*, Paris : Calmann-Lévy, 1977.

Espagne

ALIAGA, Juan Vicente, « El cuerpo sin amarras. Una década de transfeminismos y sus manifestaciones artísticas en la España del siglo XXI », dans Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao et Emilia Valenza (dir.), *Archetipi del femminile: rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi*, Milan : Mimesis, 2017, pp. 155-174.

ASTELARRA, Judith, « La transition vers la démocratie en Espagne » dans Yolande Cohen (dir.), *Femmes et contre-pouvoirs*, Montréal : Boréal, 1987, pp. 43-55.

BARKER, Jesse, « Spain's sexual awakening: How a soft porn epidemic helped the country fly » *The New European*, [en ligne], URL: <https://www.theneweuropean.co.uk/brexit-news/how-erotic-film-boom-helped-spain-fly-29170>, (dernière consultation avril 2021)

BARRACHINA, Marie-Aline, « *Vindicación Feminista* : aboutissement d'un processus, constitution d'un réseau » dans Danièle Bussy Genevois (dir.), *Les Espagnoles dans l'histoire : une sociabilité démocratique (XIX^e-XX^e siècles)*, Saint-Denis : PUV, 2002.

BASTEIRO, Daniel et FERNÁNDEZ, Andrea, « Entrevista : La diputada más joven del PSOE : «Hay que regular la pornografía, ahí se educan las manadas» », *El Español* [en ligne], 3 juin 2019. URL : <https://www.elespanol.com/espana/20190603/diputada-joven-psoc-regular-pornografia-educan-manadas/403210207_0.html>, (dernière consultation avril 2021).

BERGÈS, Karine, « La revolución será feminista o no será ! : recomposition des féminismes autonomes dans l'Espagne en crise des années 2000 », *Nouvelles questions féministes*, vol. 36, n° 1 (« Nouvelles formes du militantisme féministe (I) »), 2017, pp. 16-31.

BERGÈS, Karine, « Les féminismes dans l'Espagne d'aujourd'hui », dans Alicia Garcia Fernandez et Mathieu Petithomme (dir.), *Contester en Espagne : Crise démocratique et mouvements sociaux*, Paris : Demopolis, 2016, pp.103-131

CALVO, Kerman, « Spain : Building reciprocal relations between Lesbian and Gay organizations and the state », dans David Paternotte et Manon Tremblay (dir.), *The Lesbian and Gay Movement and the State Comparative Insights into a Transformed Relationship*, London : Routledge, 2011, pp. 167-180.

CALVO, Kerman et TRUJILLO, Gracia, « Fighting for love rights : Claims and strategies of the LGBT movement in Spain », *Sexualities*, vol. 14, n° 5, 2011, pp. 562-579.

FAULKNER, Sally, « Middlebrow Erotic : Didactic Cinema in the Transition to Democracy », dans Santiago Fouz-Hernandez (dir.), *Spanish Erotic Cinema*, Edinburgh University Press, 2017, pp. 109-124.

GIMENO, Béatrice. « Le discours contre le néolibéralisme est aujourd'hui très fort dans le mouvement féministe espagnol », *Mouvements*, vol. 94, no. 2, 2018, pp. 118-125.

MAS GRAU, Jordi et JUBANY, Olga, « De la révolution sexuelle à l'inclusion sociale des expressions LGBT+. Le processus d'obtention des droits LGBT en Espagne », *Droit et cultures*, n° 77 (« La vie des

personnes LGBT en dehors des grandes villes. Situer les expériences, les discriminations et les intersections »), 2019, pp. 53-68.

MONTAGNON, Marie, « « Sans nous, le monde s'arrête » : la première grève générale féministe en Espagne », n° 96 (« La battle du rap : genre, classe, race »), 2018, pp. 155-163.

MOREL, Sandrine, « En Espagne, la création d'un syndicat de prostituées ouvre un débat », *Le Monde*, [en ligne], 21 septembre 2018. URL : https://www.lemonde.fr/europe/article/2018/09/21/en-espagne-la-creation-d-un-syndicat-de-prostituées-ouvre-un-debat_5358011_3214.html, (dernière consultation avril 2021)

MORENO-SECO, Mónica, « Parti communiste et féminisme. De l'antifascisme à la transition démocratique en Espagne », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 126 (« Femmes, genre et communismes »), 2015, pp. 133-146.

Méthodologie

BARTHES, Roland, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris : Points, 2015.

BARTHES, Roland, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 1961, pp. 127-138.

BLAIS, Louis « Biopolitique » sur *Anthropen*, dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain, Université Laval, [en ligne], URL : <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/30582/200>, (dernière consultation juin 2021).

BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 2015.

BRUNET, Roger, FERRAS, Robert et THÉRY, Hervé (dir.), *Les mots de la géographie : dictionnaire critique*, Paris : RECLUS la Documentation française, 2009.

DÉTREZ, Christine, *Sociologie de la culture*, Paris : Armand Coli, 2014.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris : Gallimard, 2004.

LAHIRE, Bernard, « La légitimité culturelle en question », dans Philippe Coulangeon (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2003, pp. 39-62.

SALANOUVE, Florence, « Les bibliothèques au prisme du genre : l'apport critique de la méthodologie du genre appliquée à la classification des savoirs », dans Anne-Charlotte Husson [et al.], *Épistémologies du genre: croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon : ENS, 2018, pp.69-79.

- **Études spécifiques**

Théories Queer et Féministes

BÉRÉNI, Laure [et al.] (dir.), *Introductions aux études sur le genre*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2020.

BLANCHARD, Soline [et al.] (dir.), *Travail gratuit et grèves féministes*, Genève : Entremonde, 2020.

BOURCIER, Sam, *Homo incorporated : le triangle et la licorne qui pète*, Paris : Cambourakis, 2017.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : (gender trouble) : pour un féminisme de la subversion*, Cynthia Kraus (trad.), Paris : La Découverte, 2005.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris : Éditions Amsterdam, 2009.

CHAUDHURI, Shohini, *Feminist Film Theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London : Routledge, 2007.

CRENSHAW, Kimberle, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, n° 8, 1989, pp. 139-167.

CRENSHAW, Kimberle, *On intersectionality : Essential Writings*, New York : New Press, 2020.

DROUAR, Juliet, « « Femme » n'est pas le principal sujet du féminisme », *Mediapart* [en ligne], 30 juin 2020. URL : <<https://blogs.mediapart.fr/juliet-drouar/blog/300620/femme-n-est-pas-le-principal-sujet-du-feminisme>>, (dernière consultation juillet 2021)

FALUDI, Susan, *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, Lise-Eliane Pommier (trad.), Paris : Des Femmes Antoinette Fouque, 1993.

FEDERICI, Silvia, *Le capitalisme patriarcal*, Etienne Dobenesque (trad.), Paris : La Fabrique, 2019.

GENÈRE, *Épistémologies du genre : croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon : ENS Editions, 2018.

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (éd.), Paris : Exils, 2007.

HILL COLLINS, Patricia, *La pensée féministe noire : savoir, conscience et politique de l'empowerment*, Diane Lamoureux (trad.), Montréal : Les Editions du remue-ménage, 2016.

HOOKS, Bell, *De la marge au centre : théorie féministe*, Noomi B. Grüsigg (trad.), Paris : Cambourakis, 2018.

HOOKS, Bell, « Choosing the margin as a space of radical openness », *Framework : The Journal of Cinema and Media*, n° 36, 1989, pp. 15-23.

LAURETIS, Teresa de, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Basingstoke/Londres : Macmillan, 1989.

LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Marie-Hélène [Sam] Bourcier (trad.), Paris : La Dispute, 2007.

LEXIE, *Une histoire de genres : guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18.

OYÉWÙMÍ, Oyerónkẹ, *Invention Of Women Making An African Sense Of Western Gender Discourses*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.

PERREAU, Bruno, *Qui a peur de la théorie queer ?*, Paris : Presses de Sciences Po, 2018.

PLATERO MÉNDEZ, Lucas R., ROSÓN, María et ORTEGA, Esther, *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona : Bellaterra, 2017.

RAIBAUD, Yves, *La ville, faite par et pour les hommes : dans l'espace urbain, une mixité en trompe-l'œil*, Paris : Belin, 2015.

RENNES, Juliette et ACHIN, Catherine (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris : La Découverte, 2016.

Sexe, genres et sexualités

CATTAN, Nadine, *Atlas mondial des sexualités : libertés, plaisirs et interdits*, Paris : Éditions Autrement, 2016.

DORLIN, Elsa, « Homme / Femme ©. Des technologies de genre à la géopolitique des corps », *Critique* [en ligne], vol. 764-765, n° 1-2 (« Bodybuilding. L'évolution des corps »), 2011, pp. 16-24.

EMMANUELLE, Camille, *Sang Tabou. Essai intime, social et culturel sur les règles*, Paris : La Musardine, 2017.

KRAUS, François, « La pratique de la masturbation chez les femmes : la fin d'un tabou ? », *Sexologies : European Journal of Sexology*, vol. 26, n° 4, 2017, pp. 191-198.

LAMBERT, Kevin, « Frontières de l'humain et technologies de genre monstrueux », *GLAD!* [en ligne], n° 7, 2019. URL : <<http://journals.openedition.org/glad/1691>>, (dernière consultation juin 2021)

FOLSCHIED, Dominique, *Sexe mécanique: la crise contemporaine de la sexualité*, Paris : Table ronde, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 2017 [1976].

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*, Paris : Gallimard, 2013 [1984].

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*, Paris : Gallimard, 2013 [1984].

GAGNON, John H., *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, Marie-Hélène [Sam] Bourcier (trad.), Paris : Payot, 2008.

HEKMA, Gert et GIAMI, Alain (dir.), *Sexual revolutions*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.

LAQUEUR, Thomas Walter, *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris : Gallimard, 2013.

PRECIADO, Beatriz [Paul B.], « Gender and Sex Copyleft », dans Volcano Del LaGrace, *Sex works : 1978-2005*, Tübingen : Konkursbuch, 2006, pp.152-154.

PRECIADO, Beatriz [Paul B.], « The Intersexional Digital Darkroom », dans Volcano Del LaGrace, *Sex works : 1978-2005*, Tübingen : Konkursbuch, 2006, pp.155-159.

RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, Paris : EPEL, 2010.

RUSSETT, Cynthia Eagle, *Sexual Science : The Victorian Construction of Womanhood*, London : Harvard University Press, 1989.

STEINBERG, Sylvie (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris : PUF, 2018.

Pornographie

ATTWOOD, Feona (dir.), *Mainstreaming Sex: The Sexualization of Western Culture*, New York : I.B. Tauris, 2009.

BIASIN, Enrico, MAINA, Giovanni et ZECCA, Federico (dir.), *Porn After Porn : Contemporary Alternative Pornographies*, Milan : Mimesis International, 2014.

COURBET, David, *Féminismes et pornographie*, Paris : La Musardine , 2017.

CRUZ, Ariane, *The color of kink*, NYU Press, 2016.

DEAN, Tim, RUSZCZYCKY, Steven et SQUIRES, David (dir.), *Porn archives*, Durham : Duke University Press, 2014.

DI FOLCO, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pornographie suivi d'une galerie de noms et d'une galerie de mots*, Paris : Presses universitaires de France, 2005.

DUBOIS, François-Ronan, *Introduction aux Porn Studies*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2014.

HUNT, Lynn, *The Invention of Pornography : Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York : Zone Books, 1993.

JACOBS, Katrien, JANSSEN, Maije et PASQUINELLI, Matteo (dir.), *C'lickme : A Netporn Studies Reader*, Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2007.

KAPPELER, Susanne, *The Pornography of Representation*, Cambridge-: Polity Press, 1986.

KENDRICK, Walter M., *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley : University of California Press, 1996.

KUNERT, Stéphanie, « Les métadiscours pornographiques », *Questions de communication*, n° 26, 2014, pp. 137-152.

LAVIGNE, Julie, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Québec : Les Editions du remue-ménage, 2014.

LOSFELD, Éric, *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer*, Paris : Belfond, 1979.

MAES, Hans et LEVINSON, Jerrold (dir.), *Art and Pornography : Philosophical Essays*, Oxford : University Press, 2012.

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris : Presses universitaires de France, 2008.

PAVEAU, Marie-Anne, « Sluts and goddesses . Discours de sexpertes entre pornographie, sexologie et prostitution », *Questions de communication*, n° 26, 2014, pp. 111-135.

SERVOIS, Julien, *Le cinéma pornographique : un genre dans tous ses états*, Paris : Libr. J. Vrin, 2009.

TAORMINO, Tristan (dir.), *The Feminist Porn Book : The Politics of Producing Pleasure*, Feminist Press at the City University of New York, 2013.

TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique : enquête sur la production de fantasmes*, Paris : La Découverte, 2013.

VÖRÖS, Florian (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Maxime Cervulle [et al.] (trad.), Paris : Éditions Amsterdam, 2015.

WILLIAMS, Linda, *Screening Sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Raphaël Niewjaer (trad.), Nantes : Capricci, 2014.

WILLIAMS, Linda, « Pornography, porno, porn: thoughts on a weedy field », *Porn studies*, vol. 1, n° 1-2, 2014, pp.24-40.

WILLIAMS, Linda (dir.), *Porn studies*, Durham : Duke University Press, 2004.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley : University of California Press, 1989.

Post-pornographie

[S.N.], «Études du cas de Shu Lea Cheang et des projets développés en Espagne», Site des *Toxic Lesbian*, [en ligne], URL : <<https://www.toxiclesbian.org/projet-de-recherche/?lang=fr>>, (dernière consultation juillet 2021)

ALONSO, Béatrice, « Émilie Jovet et le Queer X Show : identité queer vs stéréotypes de genres et de sexualités », *Nouveaux cahiers de Marge* [en ligne], n°1 (« Identité/Identités »), 2017. URL : <<https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=272>>, (dernière consultation juin 2021)

ANDRIEU, Bernard, « Entretien avec Marie-Hélène [Sam] Bourcier », *Corps*, vol. 4, n° 1, Dilecta, Paris, 2008, pp. 5-11.

BORGHI, Rachele, « Post-Porn », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 29-41.

BORGHI, Rachele, «L'espace-corps comme laboratoire : le pornoactivisme, ou the body strikes back» [En ligne], s. d., article non publié et sans pagination.

URL :

<https://www.academia.edu/39215043/Lespace_corps_comme_laboratoire_le_pornoactivisme_ou_the_body_strikes_back>, (dernière consultation juin 2021)

BORGHI, Rachele, « De l'espace genré à l'espace «queerisé». Quelques réflexions sur le concept de performance et son usage en géographie », *Travaux et documents de ESO*, n° 33, 2012, pp. 109-116.

BOURCIER, Sam, *Queer zones : la trilogie*, Paris : Éditions Amsterdam, 2018.

BOURCIER Marie-Hélène/Sam et MERCIER Élisabeth, « Genres, sexualités et médias : enjeux politiques, identitaires et disciplinaires dans l'université francophone : Entretien avec Marie-Hélène/Sam Bourcier », *Communiquer* [en ligne], 2015 : <http://journals.openedition.org/communiquer/1805> ; (dernière consultation mars 2021)

BOURCIER, Marie-Hélène [Sam], « Bildungs-post-porn : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes*, n° 79, 2013, pp. 42-60.

BOURCIER, Marie-Hélène [Sam], « Red Light district et porno durable ! Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe : un autre porno est possible », *Multitudes*, n° 42, 2010, pp. 82-93.

BOURCIER, Marie-Hélène [Sam], « Post-pornographie », dans Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie suivi d'une galerie de noms et d'une galerie de mots*, Paris : Presses universitaires de France, 2005, pp.378-380.

BOURCIER, Marie-Hélène [Sam], « Pipe d'auteur: la « nouvelle vague pornographique française » et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 3 (« After the Erotic »), The University of Minnesota, 2004, pp. 13-27.

BOURCIER, Marie-Hélène [Sam] (dir.), *Q comme queer : les séminaires Q du Zoo (1996-1997)*, Lille : Gai Kitsch Camp, 1998.

COGNIAUX, Lisa, « Post-pornographie et mélange de genres : l'exemple des *Auto-porn box* », *Horizons/Théâtre*, 2017, n.10-11, pp. 136-150.

EGAÑA ROJAS, Lucía, <<https://luciaegana.net/textos/>>, (dernière consultation juin 2021).

EGAÑA ROJAS, Lucía, *Atrincheradas en la carne : lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*, Barcelona : Ediciones Bellaterra, 2018.

EGAÑA ROJAS, Lucía et SOLÁ, Miriam, « Hacking the Body : A Transfeminist War Machine », *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, n° 3, 2016, pp.74-80.

EGAÑA ROJAS, Lucía, « La pornografía como tecnología de género », *laFuga*, [en ligne], 9, 2009: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>, (dernière consultation juin 2021)

GARCÍA DEL CASTILLO, Alberto, « Asalto al poder en el porno. Apropiación y empoderamiento en las narraciones postpornográficas », *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, vol. 9, n° 3, 2011, pp. 361-377.

GREGORY, Tim et LORANGE, Astrid, « Teaching Post-Pornography », *Cultural Studies Review*, vol. 24, n° 1, 2018, pp. 137-149.

HOCQUEMILLER, Matthieu et MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « Processus de distribution dans/de la performance post-pornographique », *Agôn* [en ligne], n° 7, 2015, article sans pagination. [URL : <https://journals.openedition.org/agon/3262#quotation>, (dernière consultation juin 2021)

LAVIGNE, Julie, « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jouvét », *Recherches féministes*, vol. 27, pp.63-79.

LLOPIS, María, *El postporno era eso*, Barcelona : Melusina, 2010.

PRECIADO, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle : rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris : Grasset, 2020.

PRECIADO, Paul B., « Activismo postporno », *El Mundo* [en ligne], 18 avril 2015.

URL : <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>>, (dernière consultation juin 2021)

PRECIADO, Beatriz [Paul B.], *Terror anal y Manifiestos recientes*, Buenos Aires : La Isla de la Luna, 2013.

PRECIADO, Beatriz [Paul B.], *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris : B. Grasset, 2008.

PRECIADO, Beatriz [Paul B.], *Manifeste contra-sexuel*, Paris : Éditions Balland, 2000.

STÜTTGEN, Tim (dir.), *Post/porn/politics : symposium/reader : queer-feminist perspective on the politics of porn performance and sex-work as culture production*, Berlin : B-Books, 2009.

TORRES, Diana J., *Pornoterrorisme*, Azkaine : Gatzuzain, 2012.

ZIGA, Itziar, *Devenir chienne*, Paris : Cambourakis, 2020.

• Études diverses

BAKHTINE, Mikhal Mikhaïlovich, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1978.

BIÈVRE-PERRIN Fabien et PAMPANAY Élise (dir.), *Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon : MOM Éditions, 2018.

BLOUIN, Corinne et LANDEL, Christine, « L'importance du conte dans une situation pédagogique », *Empan*, n° 100 (« Travail social : le moment de transmettre »), 2015, pp. 183-188.

COULOMBE Maxime, *Petite philosophie du zombie*, Paris : PUF, 2012.

COUSIN, Philippe, *L'encyclopédie du sadomasochisme*, Paris : La Musardine, 2000.

DELFANTI, Alessandro, *Biohackers : the politics of open science*, London : Pluto Press (Colle), 2013.

DI SCIPIO Giuseppe, « Mary Magdalene », dans Malti-Douglas Fedwa (dir.), *Encyclopedia of Sex and Gender*, Detroit : Macmillan, 2007, vol. 3, pp. 959-961.

FLEURY, Antoine, « Espace public », *Hypergéométrie* [en ligne], URL : <<http://www.hypergeo.eu/spip.php?article482>>, (dernière consultation juin 2021)

ION, Jacques, *Militer aujourd'hui*, Paris : Autrement, 2005.

JORDAN, Tim et SAURAT, Sophie, *S'engager ! : les nouveaux militants, activistes, agitateurs...*, Paris : Autrement, 2003.

MINOIS, Georges, « Cléopâtre l'ensorceleuse », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, n° 49 (« Ces pionnières qui ont fait l'histoire »), 2017, p. 5.

MULLER, Sylvie, « Trésor d'archives : la sirène irlandaise, une femme entre fleurs et fruits », *Ethnologie française*, vol. 41, n° 2 (« Irlande. Après Arensberg et Ó Duilerağa »), 2011, pp. 229-240.
Adresse : <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-2.htm>>, (dernière consultation juin 2021)

REES-ROBERTS, Nick, *French Queer Cinema*, Edinburgh : Edingburgh University Press, 2008.

REES-ROBERTS NICK, « Hors milieu », dans Fox Alistaire [et al.] (dir.) *A Companion to Contemporary French Cinema*, Hoboken : John Wiley & Sons, 2014, pp. 439-460.

RÉTIF, Françoise, « Cette beauté qui tue. Le beau et le mythe des sirènes », *Germanica* [en ligne], n° 37 (« Beauté et laideur dans la littérature, la philosophie et l'art allemand et autrichien au XX^e siècle »), 2005.

URL : <<https://journals.openedition.org/germanica/405>>, (dernière consultation juin 2021)

RITSCHARD, Claude et BAL, Mieke (dir.), *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental : Musée Rath, Genève, du 25 mars au 1er août 2004*, Genève/Milan : Musées d'art et d'histoire/5 Continents, 2004.

TASK FORCE CULTURE ROMANDE, « Un quart des acteurs·trices et entreprises culturelles romandes est dans une situation financière grave » [en ligne], Communiqué de presse, 10 février 2021.

URL : <https://www.taskforcecultureromande.ch/wp-content/uploads/2021/02/20210210_DossierSondage_TFCR_DEF.pdf>, (dernière consultation juin 2021)

VAILLANT Alain, *L'histoire littéraire*, Paris : Armand Colin, 2017 [2010].

Annexes

Lexique – P.158

- BDSM
- Binarité de genre
- Biopolitique
- Capitalisme
- Cisgenre
- Deadname / morinom
- Différentialiste (féminisme)
- Dyadique
- Dysphorie de genre
- Fétichisation
- Fist-fucking
- Genre (Identité de)
- Goldenshower
- Hétéronormativité
- Intersectionnalité (féminisme intersectionnel)
- Intersexe
- *Male gaze*
- Matrice de la domination
- Occident
- Personnes sexisées
- Poupée gonflable
- Queer
- Régime de vérité
- *Scientia sexualis*
- Transgenre
- Universaliste (féminisme)

Dossier d'illustrations – P.163

Lexique

BDSM : acronyme de Bondage Discipline SadoMasochisme

«B&D. *Bondage and Discipline*. Acronyme américain désignant une pratique ludique des châtiments corporels [...]. Les ligotages et les flagellations sont recherchés d'abord pour leur effet sensuellement excitant. Même si les partenaires se répartissent les rôles, il n'y a pas domination de l'un et soumission de l'autre.»

Source : Cousin Philippe (dir.), *L'encyclopédie du sadomasochisme*, Paris : La Musardine, 2000, p.40

«SM. *Sadomasochisme*. Pratique sexuelle accordant étroitement deux partenaires [ou plus] aux pulsions [...] Le dominant exploite ses tendances sadiques en imposant son pouvoir à travers jeux sexuels et relations psychologiques particulières. Le dominé abandonne le pouvoir et s'en remet au dominant. [...] Le sadomasochisme est un jeu d'adultes consentants, responsables et informés. »

Source : Cousin Philippe (dir.), *L'encyclopédie du sadomasochisme*, Paris : La Musardine, 2000, p.353.

Binarité de genre : «La binarité de genre est un modèle de construction des identités intégrant seulement, ou majoritairement, deux bornes de genre : homme et femme. [...] Cette binarité sous-tend aussi une répartition des rôles selon ces deux genres.»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.274.

Biopolitique : «La biopolitique désigne le nouvel objet de gouvernance des sociétés libérales depuis deux siècles: la population comme ensemble des gouvernés dans leur existence biologique (Gros et al 2013). La biopolitique est tout à la fois stratégie politique, outil de savoir/pouvoir et pratique gouvernementale/institutionnelle. Sa tâche, sa responsabilité, son mandat est de s'occuper de la «santé» des populations : natalité, mortalité, morbidité, hygiène, alimentation, sexualité, pollution, pauvreté, comportements... l'air, l'eau, les constructions, les égouts, etc. Le champ de la santé s'étend alors à l'infini, à travers un panoptique, c'est-à-dire ce dispositif qui rend possible l'idée d'un regard englobant portant sur chacun des individus (Foucault 1994 : 261). C'est en ce sens que, pour Foucault, la médecine ne se réduit pas à la seule figure du médecin ; elle est une «stratégie biopolitique» qui se déploie et s'incarne dans un dispositif institutionnel et professionnel indispensable à la gouvernance des sociétés (néo)libérales (Foucault 1994 : 210).

[...] La biopolitique est, chez Foucault, un outil qui forge les normes, outil essentiel à la gouvernance et ses instances de pratiques: la justice, bien sûr, mais aussi, et notamment, les institutions de la santé, des services sociaux, de l'éducation, du travail, etc. Elle établit des normes visuelles (les apparences, les comportements, les performances, les existences biologiques, etc.) et discursives (les manières de nommer les choses, de les dire, le dicible, ce qui est recevable, la parole, l'expression, l'argumentation). Elle modélise les représentations faites de la norme, des représentations autant de l'autre, du différent, de la non-norme, que de soi en tant qu'individu par rapport et en rapport à autrui et sa place dans la collectivité. [...] Toutefois, le contrôle social n'est pas que processus unidirectionnel, hiérarchique ou «top-down», ce qui serait inadéquat pour rendre compte de la complexité de son mode opératoire. Judith Revel (2008: 28) résume ainsi le fonctionnement de la biopolitique néolibérale et ce qui en fait l'efficacité dans la pensée de Foucault, efficacité dans le sens de «comment ça marche». Le contrôle social, dit-elle, est «une économie du pouvoir qui gère la société en fonction de modèles normatifs» de l'appareil d'État et de ses

institutions. En même temps, pour qu'il ne soit pas que répression autoritaire, le contrôle social opère par l'intériorisation de la norme chez les individus, une «pénétration fine du pouvoir dans les mailles de la vie», que Foucault appelait le «pouvoir capillaire».

Source : Blais Louis «Biopolitique» sur Anthropen, dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain, Université Laval, [En ligne], URL :<https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/30582/200>, (dernière consultation juin 2021)

Capitalisme : «Système économique fondé sur la propriété privée des moyens de production. Le capitalisme se caractérise par de grandes disparités dans la distribution de richesse et de grande différence entre riches et pauvres»

Source : Hill Collins Patricia, *La pensée féministe noire : savoir, conscience et politique de l'empowerment*, Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 2016, p.439.

Cisgenre : «Une personnes est cisgenre quand le genre qui lui a été attribué à la naissance d'après ses organes génitaux est celui qui est pleinement le sien»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.279.

Deadname / morinom : «Deadname est le terme utilisé pour désigner le prénom donné à une personne trans par ses parents, à sa naissance, après que celle-ci en a changé dans le cadre de sa transition.»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.275.

Différentialiste (féminisme) : «courant du féminisme qui se fonde sur la différence des sexes (naturelle ou culturelle) et fait l'éloge de la féminité/féminitude, alternative à une virilité mortifère et dominatrice. [...] Pour la deuxième vague, il s'agit plutôt d'essentialisme - de prêter à l'un ou l'autre des sexes des qualités particulières».

Source : Bard Christine, *Féminismes : 150 ans d'idées reçues*, Paris : Le Cavalier bleu, 2020, p.293.

Dyadique : «Une personne dyadique est une personne dont l'alignement chromosomes / taux hormonaux / organes génitaux / autres facteurs sexuels secondaires est considéré comme «adéquate» ou «normale» dans une perspective qui fait du genre une donnée appuyée, confirmée par une biologie d'un type précis. Une personne dyadique est l'«opposé» d'une personne intersexe»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.279.

Dysphorie de genre : La dysphorie de genre est généralement décrite comme l'état de décalage entre le genre assigné à la naissance et l'identité de genre dite «vécue» par une personne trans.»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.279.

Fétichisation : Fétichiser, c'est attribuer des caractéristiques et qualités supposées et créant un attrait romantique et/ou sexuel spécifique pour un groupe sociologique. Ces présupposés sont souvent des préjugés réducteurs et peuvent être violents. La fétichisation détermine souvent dans la continuité de cette disposition mentale une volonté active d'expérience sexuelle avec des personnes faisant partie du groupe visé. Cette démarche réduit de fait des individus à un rôle purement physique et sexuel»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.276.

Fist-fucking : «Pénétration anale du poing. Cette pratique d'importation californienne est née dans les milieux gays-cuir au milieu des années soixante et elle a gagné les milieux SM où elle se pratique sur les deux sexes»

Source : Cousin Philippe (dir.), *L'encyclopédie du sadomasochisme*, Paris : La Musardine, 2000, p.169.

Genre (Identité de): «L'identité de genre (on peut aussi juste parle «du genre» d'une personne) est le facteur sociologique d'appartenance à un genre ou plus, qui forme les ensembles humains composant une société. L'identité de genre est majoritairement fondée sur des données biologiques à la naissance, considérées comme inhérentes et objectives. S'ajoutent des facteurs liés à la culture et transmis par l'éducation qui font de ce genre perçu comme biologique une vérité sociale qui conditionne l'intégration d'un individu»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.277.

Golden Shower : ou «douche dorée» en français. «Acte sexuel où une personne urine sur son partenaire.»

Source : Wiktionnaire. [En ligne]. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/douche_dor%C3%A9e, (dernière consultation juin 2021)

Hétéronormativité : «Le terme d'hétéronormativité indique la naturalisation de l'hétérosexualité comme expression « normale » des relations sexuelles. Ce concept a permis de réinterpréter les espaces au-delà des catégories traditionnelles et de mettre en question la sexualité normative, c'est-à-dire ce qui est considéré comme « juste » et « normal » (et donc mérite d'être inclus dans l'espace public).»

Source : Borghi Rachele, «De l'espace genré à l'espace 'queerisé'. Quelques réflexions sur le concept de performance et son usage en géographie», *Travaux et documents de ESO*, vol. 33, p. 111.

Intersectionnalité (féminisme intersectionnel) : «Le concept est issu du *black feminism* [plus particulièrement de Kimberlé Crenshaw dans «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics» en 1989]. Il dénonce la prétention à l'universalité d'un féminisme qui ignore son point de vue et appelle à une réflexion sur la co-construction des différents rapports de domination. Ce mot est devenu un des mots clés de la troisième vague féministe, dans le mouvement militant autant que dans les études genres. [...]

Source : Bard Christine, *Féminismes : 150 ans d'idées reçues*, Paris : Le Cavalier bleu, 2020, p.295.

Intersexe : «Une personne intersexe est une personne qui naît avec des caractéristiques biologiques perçues comme contradictoires avec son genre assigné et son sexe. Le terme désigne un ensemble de caractéristiques très différentes : des informations génitales, chromosomiques, hormonales, ...»

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.279.

Male gaze : Littéralement «regard masculin». Théorie développée par Mulvey selon laquelle les films sont majoritairement conçus à travers un prisme masculin, sujet invité à agir, alors que les femmes y sont représentées de façon passive, objectivante.

Voir : Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18

Matrice de la domination : «Organisation d'ensemble des relations hiérarchiques de pouvoir dans une société. Toute matrice de domination particulière possède : 1) une organisation spécifique des systèmes enchevêtrés d'oppression, par exemple, la race, la classe, le sexe, la sexualité, le statut de citoyenneté, l'éthnicité et l'âge; et 2) une organisation spécifique de ses domaines du pouvoir, à savoir les domaines structurel, disciplinaire, hégémonique et interpersonnel»

Source : Hill Collins Patricia, *La pensée féministe noire : savoir, conscience et politique de l'empowerment*, Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 2016, p.440.

Occident : «Synonyme des pays capitalistes développés de religion chrétienne et de tradition libérale. [...] Tient au fait que l'Europe (elle-même dite occidentale) et les États-Unis étaient à l'Ouest de l'URSS dans la représentation classique du Monde axé sur le méridien de Greenwich»

Source : Brunet, Roger, Ferras, Robert et Théry, Hervé (dir.), *Les mots de la géographie : dictionnaire critique*, Paris : RECLUS la Documentation française, 2009, p.356.

Personnes sexisées : toutes «personnes concernées par le sexisme, donc par la domination des hommes cis hétéro»

Source : Drouar Juliet, « «Femme» n'est pas le principal sujet du féminisme », *Mediapart* [en ligne]. URL : <https://blogs.mediapart.fr/juliet-drouar/blog/300620/femme-n-est-pas-le-principal-sujet-du-feminisme>

Poupée gonflable : «Sorte de jouet sexuel, simulacre du corps humain, qui permettrait de réaliser seul des relations sexuelles.»

Source : Wiktionnaire. [En ligne]. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/poup%C3%A9e_gonflable, (dernière consultation juin 2021)

Queer : «Terme anglais signifiant «étrange» et utilisé d'abord pour stigmatiser les personnes dérogeant aux normes de genre, en particulier les homosexuels. Le stigmate a été retourné à la fin des années 1980 pour faire des identités minoritaires des sites de subversion de la norme, en particulier de la norme sexuelle. Cette approche anti-essentialiste dérange les conceptions classiques des luttes féministes et homosexuelles.»

Source : Bard Christine, *Féminismes : 150 ans d'idées reçues*, Paris : Le Cavalier bleu, 2020, p.298.

Régime de véridiction : «Le régime de véridiction, en effet, n'étant pas une certaine loi de la vérité, mais l'ensemble des règles qui permettent, à propos d'un discours donné, de fixer quels sont les énoncés qui pourront y être caractérisés comme vrais ou faux»

Source : Foucault Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris : Gallimard, 2004, p.37.

Scientia sexualis : Terme développé par Foucault dans son *Histoire de la sexualité* qui renvoie au discours scientifique de l'Occident sur la sexualité

Voir : Foucault Michel, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 2017.

«The work of Foucault [...] saw a production of sexual knowledge in terms of the exercise of power to constitute and discipline sexuality. His new insights regarded the politics of the body and biopower, or as he formulated it in his later work, the extent to which sexual subjectivity was a result of power/knowledge production. He reversed the idea of sexuality being silenced and repressed and discerned the opposite, namely that intensive discourses produced and governed sexuality in its individual and social forms. [...] He underlined how social constructions of sexuality targeted production and reproduction of societies and subjectivities.

»

Source : Hekma Gerk et Giami Alain, *Sexual revolutions*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014, p.18-19.

Transgenre : «Une personne est transgenre quand le genre qui lui a été attribué à la naissance d'après ses organes génitaux n'est pas celui qui est pleinement le sien et dont elle prend conscience à un moment donné et variable selon les individus. On parle de transidentité; il s'agit simplement d'une façon de vivre un rapport à son genre».

Source : Lexie, *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités*, Paris : Marabout, 2021, p.279.

Universaliste (féminisme) : «C'est l'antonyme de différentialiste, soit un courant de pensée qui estime que les femmes sont des hommes comme les autres : des individus sujets de droit. Le combat féministe dans cette perspective consiste à demander l'égalité des sexes, ce qui

implique automatiquement une réduction de la différence des sexes (du genre). Le sens a glissé depuis peu avec l'émergence d'un féminisme postcolonial qui reproche à l'universalisme républicain d'écraser les différences culturelles et d'imposer une vision hégémonique du genre à l'occidentale (ou à la française, laïque).» Aussi appelé féminisme égalitariste ou anti-différentialiste.

Source : Bard Christine, *Féminismes : 150 ans d'idées*