

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TPOLOGIE DU MASCULIN
DANS LE CINÉMA PORNOGRAPHIQUE
ANALYSE DES GESTES, DES ATTRIBUTS PHYSIQUES ET DES PERFORMANCES
COMME SIGNES EXPRESSIFS DES MASCULINITÉS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR
ÉRIC FALARDEAU

AVRIL 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Body (Wanna feel) Wanna feel my body, baby?
(Such a thrill) Such a thrill, my body yeah-yeah
(Wanna touch) Wanna touch my body, baby?
(It's too much) It's too much, my body yeah-yeah
(Check it out my) Check it out my body, body
(Don't you doubt) Don't you doubt my body, body
(Talkin' bout my) Talkin' bout my body, body
(Check it out my) Check it out my body
Macho Man, Village People (1978)

I'm a man
I'm a goddess
I'm a man
I'm a virgin
I'm a man
I'm a blue movie
I'm a man
I'm a bitch
I'm a man
I'm a geisha
I'm a man
I'm a little girl
I'm a man
And we'll make love together
Sex (I'm A...), Berlin (1982)

Girl, I want to make you sweat
Sweat till you can't sweat no more
Sweat (A La La La La Long), Inner Circle, (1992)

Now you're a man! (Man!)
A man, man, man
Now you're a man! (Man!)
A man-e, man-e, man
A man, man, man (Man!)
Now You're a Man, DVDA (1998)

REMERCIEMENTS

Cette recherche n'aurait jamais vu le jour sans l'apport de plusieurs personnes qui me sont chères.

En premier lieu, je tiens à remercier ma directrice de recherche, Viva Paci. Je suis reconnaissant pour tes conseils, ta confiance, ton soutien et, surtout, ta grande patience à chacune des nombreuses fois où j'ai repoussé la remise de mes chapitres. Tu m'as donné la force de croire en ce projet jusqu'à la fin, de le pousser dans ses derniers retranchements et de le mener à terme grâce à tes commentaires toujours justes, bienveillants et motivants. Sans ton appui, cette thèse n'existerait pas.

Mes études de troisième cycle n'auraient pas été rendues possibles sans l'octroi d'une bourse du Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture. Mes quelques années en tant que boursier m'ont permis de participer à plusieurs colloques, de rédiger des articles scientifiques ainsi que de développer plusieurs projets, certains s'étant concrétisés et d'autres non (un clin d'œil au projet de chaire de recherche multidisciplinaire *CyberÉros*). Ces expériences ont été des occasions de développer ma pensée, particulièrement lors de ma présence aux colloques annuels de la section *Porn Studies* du *Gorizia International Film Studies Spring School*.

Je suis reconnaissant pour les informations qui m'ont été partagées par les examinatrices Marie-Pierre Bouchard et Peggy Larouche de même que l'ancien directeur Yves Bédard de la Direction du service aux entreprises et du classement des films (Ministère de la Culture et des Communications). Merci également à Laurence Olivier pour la révision du texte.

J'aimerais également saluer toutes les personnes qui ont apporté, d'une manière ou d'une autre, par leurs commentaires ou leur soutien, une pierre à cet exigeant édifice : André Habib, Rosanna Maule, Tom Waugh, Antonio Dominguez-Leiva, Jean-Pierre Flayeux, Jean-Pierre Sirois-Trahan, Stéfany Boisvert, Pierre Barette, Jérémy Peter-Allen, Bernard Perron, Frédéric Castellano, Benoît Melançon, Azad Lusbaronian, Marc Ménard, Joëlle Rouleau et Louis Pelletier. Mes collègues et

ami-e-s dans le « crime » : Benoît, Simon, Dominique, Fannie, Annaëlle, Patrick, Maxime, Frédérick, Luc, Alain, Céline, Renaud, Claire-Acélie, Jean-Marie, Bruno, Maude, Catherine, Claudine, Suzanne et Gilles. Si j'ai oublié de vous mentionner, vous savez, je l'espère, que cela n'a rien d'intentionnel.

Un mot envers mes grands-parents Rose, Claude et Pierre qui sont décédés pendant mes études doctorales. J'espère que vous êtes fiers. Vous me manquez. Je pense à vous. Et à deux amis qui nous ont malheureusement quittés trop rapidement. Jean Tourangeau : ta rigueur n'avait d'égale que ton sens de l'humour. Lysanne Thibodeau : je me souviendrai toujours du plaisir que nous avions lors de nos séances de travail.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à quelqu'un qui m'a donné les clés pour voir à la verticale du monde lorsque je contemplais avec amertume mon futur de chercheur et de cinéaste : André Moreau. Levons notre verre aux voluptés de la délicieuse fureur joviale et créatrice !

Je voudrais remercier ma famille qui a toujours respecté et encouragé mes projets, particulièrement mes parents Daniel et Ginette, ma sœur Cathy ainsi que mes nièces Raphaëlle et Florence. Sans oublier mes deux formidables félins, Roman et Roxie : vous êtes purrrfects !

Le mot de la fin à mon amoureuse, Peggy, qui a transformé ma vie et m'a soutenu dans la dernière droite ayant mené à l'accouchement de « notre » thèse. Tes nombreuses relectures ont permis de clarifier et d'approfondir le propos. Une thèse c'est une équipe, mais surtout un contexte propice au travail intellectuel. Merci. Ce n'est que le début.

Nous vaincrons !

AVANT-PROPOS

Point de vue situé I : James Deen et moi

Cette thèse trouve son origine dans une incompréhension. En 2013, l'humoriste et journaliste Jenn Tisdale publie dans le HuffPost un compte-rendu de sa rencontre avec l'acteur pornographique James Deen (Tisdale, 2013). Elle y raconte comment elle a décidé de répondre à un *tweet* du célèbre performeur mentionnant qu'il était à la recherche de femmes, non professionnelles donc ne faisant pas partie du milieu, pour filmer une ou plusieurs scènes sexuelles destinées à son site internet. Elle aborde ensuite son expérience de tournage qui s'est conclue sur la diffusion de deux vidéos qu'elle a tournées avec lui en une journée dans une chambre d'hôtel.

De son vrai nom Bryan Matthew Sevilla, Deen est entré dans l'industrie américaine du cinéma pour adultes en 2004, à l'âge de 18 ans. Il est le plus jeune acteur à avoir remporté la convoitée statuette du « Male Performer of the Year » de *Adult Video News* en 2009. Sa taille, sa minceur, son absence de tatouages et ses déclarations ambiguës concernant sa possible bisexualité, des caractéristiques qui allaient à l'encontre de l'image stéréotypée hypermasculine de ses collègues, en ont rapidement fait un acteur important du genre et, plus encore, un favori du public féminin. Dans un article de *The Good Life* publié en 2012 intitulé de manière évocatrice *What Women Want: Porn and the Frontier of Female Sexuality*, l'autrice déclare : « if you're interested in watching a young, heterosexual, nonrepulsive man engage in sex, James Deen is basically it » (Hess, 2012). Si l'on se fie aux nombreux textes publiés à son propos, dont de nombreux billets de blogues rédigés par des adolescentes s'identifiant comme « Deenagers », il plaît à un auditoire composé majoritairement de femmes. Emily, une jeune fan, explique ce qui la fascine chez la star en ces termes :

“There was just something about the way he moved,” Emily says of her first exposure to Deen. He seemed to be “speaking to the girl, but not with his mouth, with his hand over the girl’s throat, and with his eyes.” Now, Emily says it doesn’t matter if Deen is having intimate sex with a woman on a bed or shoving her into the trunk of his car: “I go for just about anything.” (Hess, 2012)

Au sommet de sa gloire, Deen gagnait en moyenne 22 000\$ par mois (une rareté historique pour un acteur masculin, surtout après l'arrivée des *tubes*), il tournait dans des productions commerciales hollywoodiennes (*The Canyons* de Paul Schrader en 2012, aux côtés de Lindsay Lohan), il lançait son propre site web en février 2013 (www.jamesdeen.com) et se retrouvait propulsé à l'avant-scène des discussions entourant l'intérêt des femmes cisgenres hétérosexuelles pour les contenus pornographiques.

Les femmes sont-elles davantage attirées par une pornographie éthique, aux éclairages recherchés, aux récits plus élaborés et où la tendresse occupe une place importante ? Quels types de corps ou de masculinités recherchent-elles au moment de visionner une vidéo pour adultes ? Oui, Deen a des allures de *boy next door* (garçon d'à côté), ce qui plaît sûrement à une frange du public, comme la catégorie des filles d'à côté (*girls next door*) plaît à une part de l'auditoire masculin, mais ses performances, elles, s'inscrivent en porte-à-faux avec les valeurs féministes et sociales habituellement fortement critiquées dans les cercles militants, la société et le milieu académique, et ce, en dépit du consentement présumé des actrices. En effet, il n'hésite pas à serrer le cou de ses partenaires, à les gifler, à les dénigrer, à leur cracher dessus. Il prête ses talents à des productions généralement étiquetées problématiques pour leur regard hétéronormatif et patriarcal : films de studio, gonzo, pro-am ou encore BDSM. Ses déclarations réaffirment le cliché voulant que les hommes ne pensent qu'au sexe et qu'il s'agit de leur seule ambition. Il ne croit pas en une certaine forme de pornographie alternative ou féministe s'adressant par ses récits et son esthétique aux spectatrices. À sa défense, et à celle de ses admiratrices, il affirme en entrevue : « "I don't know a single woman that watches any of these porn-for-women Playgirl type of things," Deen says. Most women? "They want to see porno. They're watching what they want to watch, regardless of what's marketed toward them" ». (Hess, 2012)¹.

¹ Certes, il est communément admis, particulièrement dans le champ des études pornographiques, que les préférences en matière de pornographie s'éloignent souvent des positions politiques et des orientations sexuelles des individus qui la regardent. Les profils et les subjectivités des spectateurs et spectatrices ne sont pas des catégories monolithiques auxquelles ces derniers doivent se soumettre. À ce sujet, voir entre autres « "We Watch Porn for the Fucking, Not for Romantic Tiptoeing": Extremity, Fantasy And Women's Porn Use » (Paasonen, 2021) et *Le spectacle du sexe. L'évolution de la consommation du film pornographique des années 1990 à nos jours* (Renaud, 2024). Toutefois, les discours entourant le genre pornographique dans l'espace public et dans certaines

En tant que personne cisgenre hétérosexuel *queer* (Smith, 2000) (Heasley, 2005), j'ai inscrit mes recherches dans le courant des *porn studies* dès mes études de maîtrise, avec notamment mon mémoire sur la représentation des fluides corporels dans le cinéma pornographique (Falardeau, 2008), la popularité réaffirmée de Deen provoquait chez moi une forme de dissonance cognitive. J'étais au fait des corpus d'études sur la réception, autant en cinéma que dans les études pornographiques, je connaissais les problèmes de représentation, les biais dans la réception, les questions liées au consentement ainsi que la complexité inhérente à l'attrait pour le genre pornographique et les processus d'identification. Ce spectre fantasmatique est naturellement beaucoup plus large et imprécis qu'il n'y paraît (Kipnis, 1996) (Escoffier, 2021). Malgré tout, je ne comprenais pas l'intérêt pour le personnage ni comment on arrivait à le présenter comme une figure de masculinité positive. Il me semblait percevoir en lui tout le contraire. En effet, de mon point de vue, il concordait entièrement avec une idée de la masculinité à laquelle je ne suis jamais parvenu à m'identifier. Je le trouvais violent et prétentieux, mais correspondant certes aux attributs physiques que l'on vendait comme séduisants dans la sphère publique, soit grand, mince, athlétique, sportif, propre, un air savamment négligé avec une barbe de trois jours sur sa mâchoire carrée. Il était « viril ». Malgré son pouvoir de séduction et toutes celles avec qui il couchait à l'écran, je ne parvenais ni à me projeter en lui ni à apprécier ses vidéos. Je ne correspondais pas à l'image de ce public cible que l'on désigne généralement sous l'appellation de « public masculin hétérosexuel », sorte de bloc monolithique duquel il semble impossible de se sortir. Je me sentais pris dans cette grille de lecture qu'on projetait sur mon acte de spectature et sur mon identité.

À la fin de l'année 2015, l'ancienne partenaire de Deen, l'actrice, écrivaine et militante féministe Stoya, fait une révélation choc sur Twitter : il l'aurait agressée pendant leur relation (Gira Grant, 2015). Dans les semaines suivantes, huit femmes dénoncent à leur tour sur les réseaux sociaux et dans les médias les inconduites sexuelles du célèbre acteur, dont une autre de ses anciennes amoureuses, la productrice, réalisatrice et comédienne porte-étendard de la pornographie alternative Joanna Angel². Plusieurs des victimes alléguées reprochent à l'acteur d'avoir des

disciplines sont beaucoup plus polarisés.

² À la lumière de ces dénonciations, Jenn Tisdale modifiera la version initiale de son article concernant le tournage

relations sexuelles inutilement brutales lors des tournages, allant jusqu'au viol. Il aurait entre autres physiquement contraint plusieurs femmes à avoir des relations sexuelles anales pendant certaines scènes qui ne devaient pas en inclure ainsi que forcé d'autres partenaires à sentir son entrejambe. L'actrice Amber Rayne déclare même que Deen l'a frappée au visage et l'a fait saigner lors d'une violente relation anale (Hanson, 2015) (Nashrulla, 2015). Si certains studios, dont Kink.com, ont immédiatement coupé leurs relations avec l'acteur, ce n'est pas le cas de l'ensemble de l'industrie. Encore aujourd'hui, Deen opère son site internet et il est fréquemment nommé et récompensé dans les cérémonies visant à célébrer les meilleures productions annuelles du genre (XBiz, AVN, etc.), au grand dam de celles qui l'ont dénoncé (Snow, 2019). Plus surprenant encore, le public féminin et les « Deenagers » en redemandent, et ce, même après la vague de dénonciations entourant la prise de parole du mouvement #MeToo en 2017, à la suite de l'affaire Harvey Weinstein³. Il a maintenant performé dans plus de 5000 vidéos, une large part réalisée par lui-même, et son site publie hebdomadairement entre une et trois vidéos qui sont reprises en tout ou en partie sur les canaux promotionnels habituels (les *tubes*) et par ses partenaires (Adult Time, par exemple)⁴.

Cette fois-ci, j'étais complètement déconcerté. Au-delà de l'apparente contradiction entre l'individu, le personnage, sa mise en marché et ses actes devant et hors caméra, ce cas entraine en contradiction avec une série de discours que j'avais intégrée depuis mon enfance sur la masculinité, le féminisme, le cinéma et la pornographie. Mon être rejetait complètement ce modèle. L'homme que je suis n'arrivait, et n'arrive toujours pas, à réconcilier ces différents éléments.

d'une vidéo sexuelle avec Deen, déclarant qu'elle regrettait d'avoir contribué à la fausse image qu'il projetait de lui-même.

³ Weinstein est l'un des producteurs américains les plus célèbres et primés de l'histoire. Il a été accusé de violences sexuelles par plus de 90 femmes, dont l'actrice Rose McGowan, et condamné à 23 ans d'emprisonnement en 2020.

⁴ Notons que les vidéos de Deen distribuées sur les *tubes* incluent maintenant un avertissement : « The performance you are about to watch is meant for entertainment purposes only. It should not be seen as a model for real-life encounters. We recommend honest, clear, and ongoing communication with your partner(s) before any sexual encounter. All actors in this film are consenting adults who follow specific adult industry regulations. Please have fun, respect each other, and practice safer sex. »

J'ai alors décidé de compiler les articles sur la pornographie apparaissant dans les médias ou les sites spécialisés afin de documenter les discours qui s'intéressaient à la masculinité et, ce faisant, participaient à la construction de cette dernière. L'objectif était de recenser les tendances interprétatives autour du sujet. Le résultat a pris la forme d'une page Tumblr nommée *Masculinité (s) pornographique (s)*⁵. D'abord un aide-mémoire ordonné de manière intuitive, un journal de terrain ou de bord en quelque sorte, le site est rapidement devenu une méthode de recherche par sa mise en forme. En effet, une fois regroupées, les publications offrent une vue d'ensemble et révèlent des liens entre les thématiques et les sujets⁶.

Le cas Deen, l'une des premières publications sur la page, et les affichages subséquents incluant des sujets comme la taille des pénis et le salaire des acteurs pornographiques, des entrevues avec les figures incontournables du genre ou encore les débats entourant l'industrie, ont donné naissance aux questions qui constituent le fil d'Ariane de cette thèse quant aux discours qui sont tenus dans les médias sur ma – la, les – masculinité(s). Pourquoi Deen, que l'on nous présente comme l'incarnation classique du performeur pornographique, ne parvient-il pas à me « toucher » en tant que spectateur « type », c'est-à-dire un homme blanc, cisgenre, de classe et d'âge moyens ? Comment expliquer ce phénomène ? Dans ce contexte, qui seraient les acteurs masculins qui me « parlent » ? Correspondent-ils tous à un même stéréotype depuis longtemps établi, qui irait de soi, une représentation de l'essence brute de la véritable nature masculine ? Existe-t-il une véritable essence du masculin en pornographie ? Sinon, quels types de masculinités la pornographie donne-t-elle à voir ? Et, surtout, comment le fait-elle ?

⁵ Tumblr est une plateforme de microblogage qui permet de partager des textes, des images, des vidéos et des liens et qui autorise la publication de contenus à caractère pornographique. La page <https://www.tumblr.com/rickfurter> a été mise en ligne en 2015 et a été alimentée jusqu'en 2019. Bien qu'en « dormance », elle est toujours accessible en ligne.

⁶ Depuis, plusieurs initiatives similaires ont documenté l'iconographie du cinéma pornographique, sa culture et ses acteurs. L'un des plus célèbres est le fil Instagram *Ask Any Buddy*, qui utilise des fragments de longs métrages afin de créer un kaléidoscope de la culture gaie urbaine présentée dans les films *soft* et *hard* entre 1968 et 1986. (<https://www.instagram.com/askanybuddy>, consulté le 31 janvier 2025). L'expérience a culminé en un documentaire éponyme réalisé par Elizabeth Purchell en 2019. De notre côté, un fil similaire consacré aux performeurs pornographiques a été utile à notre réflexion : *men_of_classic_prn* qui recense par des images promotionnelles ou des captures d'écran des films les nombreuses stars masculines du genre des années 1970 aux années 1990 (https://www.instagram.com/men_of_classic_prn, consulté le 31 janvier 2025).

AVANT-PROPOS

Point de vue situé II : Cinéaste pornographe

Je réalise des films depuis plus d'une vingtaine d'années. Si la majorité de mes œuvres sont associées au genre horrifique, la sexualité a toujours été un thème récurrent, et ce, dès mon premier court métrage, *La petite mort* (2005). Cet intérêt pour des genres en apparence contraires trouve plusieurs points de jonction, dont les notions d'attraction et de spectacularisation, que j'ai exposé dans mon mémoire de maîtrise, intitulé *Vers une exposition de la haine : gore, porno et fluides corporels*⁷, mais également dans mon premier long métrage de fiction, *Thanatomorphose* (2012)⁸.

La rencontre entre mes intérêts théoriques et ma pratique était inévitable ; elle a eu lieu à l'été 2019. La plateforme de production de contenus pornographiques Adult Time m'a approché afin de scénariser et de réaliser un épisode de leur série anthologique à saveur horrifique *Under The Bed*. Le moyen métrage de 45 minutes que j'ai signé s'intitule *The Thing From the Lake*⁹. Le film raconte l'histoire d'une scientifique qui enquête sur d'étranges phénomènes environnementaux en bordure d'un lac où elle fait la rencontre d'une femme énigmatique. Hommage au cinéma d'horreur de série B des années 1960 et 1970, et plus spécifiquement à l'œuvre des cinéastes espagnol Jess Franco et français Jean Rollin, qui ont eux-mêmes tourné des films hybrides, entre le fantastique, l'horrifique et le pornographique, le projet était pour moi l'occasion d'explorer et de mettre en images certaines de mes obsessions et de mes préoccupations concernant la pornographie. Hormis ma passion de créateur pour la plasticité expérimentale et ritualiste du genre (ses cadrages, son montage, etc.¹⁰), c'était une possibilité de matérialiser une part de mon

⁷ Publié sous forme de monographie dans une version augmentée et vulgarisée aux Éditions L'Instant Même (Falardeau, 2019).

⁸ *Thanatomorphose* raconte l'histoire d'une femme dont le corps se décompose inexorablement. Le film est disponible en DVD, Blu-Ray et sur certaines plateformes de diffusion en continu dont Tubi.

⁹ Disponible en vidéo sur demande au <https://www.puretaboo.com/en/video/underthebed/The-Thing-From-The-Lake/166642> (consulté le 26 janvier 2025).

¹⁰ Comme en témoignent la communication et l'article scientifique subséquent publié dans les Actes du 4^e colloque arts et médias de l'Université de Montréal intitulé *Trances extatiques : la pornographie cinématographique comme rituel* (Falardeau, 2018).

univers fantasmatique. Je souhaitais représenter le masculin de manière ludique. En fait, je voulais explicitement mettre en abyme et interroger les attentes du regard spectatorial – ce *male gaze* considéré indissociable du genre (Mulvey, 1975) – implicitement envisagé comme étant celui d'une personne cisgenre hétérosexuelle. Mais comment concilier cette critique avec mon propre regard et le cahier de charges de la production (au minimum 2 scènes de sexe, dont une fille/garçon ou, dans le jargon de l'industrie BG, soit *Boy-Girl*) ?

J'ai donc modestement décidé de détourner et de subvertir quelques figures récurrentes du genre. Tout d'abord, il n'y a qu'un seul personnage masculin. Interprété par l'américain à l'allure de garçon d'à côté Lucas Frost, il meurt immédiatement après sa scène érotique, dévoré par un personnage féminin monstrueux qui le consume¹¹. Il ne prononce aucune ligne de dialogue. Son rôle dans la scène sexuelle est passif : il est dominé par l'actrice Bella Rolland, que ce soit dans le choix des positions qui mettent l'accent sur son contrôle (*cowgirl*, etc.), dans ses gestes qui commandent les actions de ce dernier (elle lui maintient en place le visage, etc.) ou dans les cadrages (il est filmé en contre-plongée, etc.). Qui plus est, son apparition constitue le premier moment explicite du film : la protagoniste jouée par Bree Daniels l'aperçoit étendu dans la forêt, se masturbant. La séquence adopte d'abord le point de vue subjectif de la scientifique qui observe Frost, érotisant et objectifiant son corps par le dispositif cinématographique et la mise en scène. L'idée derrière ce choix était de confronter le spectateur « idéal » en lui donnant premièrement à voir non pas un corps féminin sexualisé, mais un corps d'homme en érection, magnifié par l'image, déjouant le scénario attendu et les aspirations masturbatoires d'une part du public.

Sans surprise, la réception des abonnés de la plateforme Adult Time a été ambiguë, voire polarisée. En effet, les commentaires des membres répertoriés sur le site de visionnage donnent une idée de la frustration ressentie par certains. En revanche, *The Thing From the Lake* a généralement été reçu positivement dans les milieux cinéphiliques et militants. Le film a entre autres été présenté dans le plus important festival consacré au genre, le Berlin Porn Film Festival,

¹¹ La référence métatextuelle à l'appareil théorique du « *monstruous feminine* » de Barbara Creed (1993) était intentionnelle.

fer de lance de la pornographie alternative et LGBTQ+¹². Une projection conjointe et une discussion en binôme avec le cinéaste *queer* transgressif canadien Bruce LaBruce, modérée par la professeure au département de sexologie de l'UQAM Julie Lavigne, a également eu lieu dans le cadre du Festival du Nouveau Cinéma à la Cinémathèque québécoise de Montréal¹³.

Cette expérience s'est déroulée à la suite de la soutenance de mon projet de thèse et a éclairé mes recherches sous un nouvel angle. Elle m'a fait prendre conscience des paradoxes et contradictions au cœur de ma posture de chercheur. Surtout, elle m'a révélé que la représentation du masculin était un sujet qui m'habitait depuis plusieurs années, traversant mon œuvre de manière parfois évidente, parfois furtive.

En effet, dès 2015, j'étais en développement pour mon second projet de long métrage, l'adaptation d'une bande dessinée italienne de Raoul Buzzelli, *Peter Paper*, qui annonçait l'objet de cette thèse. Ce *fumetto* a été créé en Italie dans les années 1970 par Buzzelli aux dessins avec l'aide du comédien Pippo Franco au scénario. La version française, renommée *Sam Bot*, fut à la même époque le fer de lance des éditions Elvifrance, qui étaient spécialisées dans la publication de romans graphiques coquins en petit format. Mon adaptation était une relecture très libre du premier tome de la série traduit en français par Georges Bielec sous le titre *Ça me botte!* (Buzzelli, 2010). La série raconte les mésaventures du personnage éponyme qui a un gros problème : la nature l'a tellement bien membré que le timide jeune homme fait l'envie de toutes les femmes qui ont la chance de croiser sa route. Comble de malheur, son oncle Archibald, collectionneur macabre, le contraint à se lancer à la recherche du dangereux Dépeceur, une racaille de la pire espèce. Si la taille de son engin crée un désir brûlant et insoutenable chez la gent féminine, le pauvre garçon, lui, n'a que deux idées en tête : travailler et, si Dieu le permet, avoir deux secondes pour prendre une petite bouchée¹⁴.

¹² <https://pornfilmfestivalberlin.de/en/> (consulté le 3 février 2025)

¹³ <https://nouveaucinema.ca/fr/calendrier/discussion-entre-bruce-labruce-et-eric-falardeau> (consulté le 3 février 2025). La discussion est également disponible en ligne sur YouTube à l'adresse suivante : <https://youtu.be/dCaO82laDII?si=eHLlcUjuseer8HOR> (consulté le 3 février 2025).

¹⁴ Le film n'a malheureusement pas été soutenu au financement à l'étape de la production, mais les documents de préproduction (scénario, scénarimage, notes d'intention, distribution, etc.) ont été déposés à la Cinémathèque

Sam Bot était une réponse directe à mon premier long métrage, *Thanatomorphose*. Dans les deux cas, le rapport au corps était au centre du récit. Les protagonistes des deux films devaient composer avec une condition physique hors de leur contrôle, provoquant des situations horribles (*Thanatomorphose*) ou humoristiques (*Sam Bot*) qui les plaçaient en marge du monde et de la société. Plus encore, alors que le premier questionnait le regard et l'expérience de la féminité à l'aide d'une esthétique lente, distanciée, incarnant visuellement la pulsion de mort, s'inscrivant dans le sillon de mon mémoire de maîtrise, le deuxième proposait une critique de la masculinité à travers un rythme effréné, festif, évoquant la pulsion de vie, anticipant l'objet de ma thèse à venir.

Puis, en 2021, j'ai tourné un court métrage, *Asmodeus*, dans lequel je tiens le rôle principal, me mettant littéralement à nu, c'est-à-dire que le scénario incluait de la nudité frontale et une scène de sexe non simulée, expérimentant ici la performance filmée à la manière d'une auto-ethnographie, interrogeant ma pratique, mon univers et mes influences. Construit sur le principe de la libre association d'idées, ce film expérimental a comme trame principale un rituel avec le démon de la luxure qui s'incarne sous les traits de trois figures féminines : l'une cinématographique (la *flapper girl* des années 1920), l'autre de la littérature occulte (une hydre à trois visages) et la dernière mythologique (une version fantasmée de la gorgone Méduse). Cette fois-ci, en me plaçant au centre du récit, à tous les niveaux de la création, je scrutais et j'exposais ma propre masculinité...

Ma pratique artistique a toujours été cohérente et étroitement liée à mes démarches exploratoires et itératives dans le champ de la théorie. Chacun de mes projets de création consiste en une investigation singulière d'un objet et implique ses propres hypothèses, ses recherches et ses résultats. La technique entraîne des répercussions esthétiques, thématiques et industrielles qui influencent les manières de raconter des histoires et de mettre en forme les imaginaires. L'esthétique est une manière inédite de percevoir le monde par la technique et la violence créatrice. La triangulation, soit le point d'intersection entre la pensée, le geste et la

québécoise (Fonds Éric Falardeau).

matérialisation, est l'épicentre de découvertes et de savoir-faire impossibles à percevoir d'une autre façon.

Dit autrement, ma posture de chercheur est indissociable de mon regard de cinéaste (et inversement). Le langage du médium cinématographique, les images et les sons avec lesquels j'exprime mon intériorité et appréhende l'environnement extérieur, est donc un point central autour duquel convergent mes observations lorsque j'aborde un problème communicationnel ou filmique dans un cadre artistique ou scientifique. Cette thèse ne fait pas exception. En explorant la masculinité dans mes propres films par l'entremise de mes choix de mise en scène (cadrages, montage, gestes, etc.), il était naturel qu'au fil de mes visionnages d'œuvres pornographiques, la plasticité émerge comme élément révélateur de tendances habitant le genre. C'est pourquoi cette recherche se situe du côté des images et non de la réception et que son axe principal d'analyse est les qualités plastiques des œuvres, pour reprendre le vocable des historiens de l'art.

Comme quoi, autant dans la création que dans la recherche scientifique, en fin de parcours, on se rend compte *a posteriori* de la vérité derrière le célèbre adage québécois qui clame tautologiquement que *tout est dans tout...*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
AVANT-PROPOS Point de vue situé I : James Deen et moi.....	v
AVANT-PROPOS Point de vue situé II : Cinéaste pornographe	x
LISTE DES FIGURES.....	xviii
RÉSUMÉ.....	xix
ABSTRACT	xxi
INTRODUCTION.....	1
PERTINENCE DE LA RECHERCHE : LES REPRÉSENTATIONS DU MASCULIN DANS LE CINÉMA PORNOGRAPHIQUE.....	4
PRÉSENTATION DE LA THÈSE : UNE TYPOLOGIE DU MASCULIN	6
CADRES THÉORIQUES ET ESQUISSE D'UNE MÉTHODOLOGIE : UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE	8
PRÉSENTATION DES CHAPITRES : EXPLORATIONS DU CORPS MASCULIN DANS LE CINÉMA PORNOGRAPHIQUE.....	12
PARTIE 1 Présentation de la recherche.....	15
CHAPITRE 1.....	16
Contexte de la recherche : masculinité(s) et hégémonie(s)	16
1.1 ÉTUDES DE GENRE SUR LES MASCULINITÉS	19
1.2 LA MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE	21
1.3 UNE MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE PORNOGRAPHIQUE.....	26
1.4 LES LIMITES DE LA REPRÉSENTATION DU CORPS ET LE PROBLÈME DE L'IDENTIFICATION.....	29
1.5 CONCLUSION	33
CHAPITRE 2.....	34
Contexte de la recherche : la représentation du corps masculin	34
2.1 LE NU MASCULIN.....	38
2.2 PÉNIS ET PHALLUS.....	42
2.3 LE CORPS MASCULIN AU DÉBUT DU XX ^E SIÈCLE	44
2.4 LE CINÉMA ET L'INVENTION DU « SEX SYMBOL »	49
2.5 RECONFIGURATION DES REPRÉSENTATIONS DU CORPS MASCULIN À LA FIN DU XX ^E ET AU DÉBUT DU XXI ^E SIÈCLES	53
2.6 CONCLUSION	56
CHAPITRE 3.....	58
Problématique de la recherche : une pornographie <i>mainstream</i>	58
3.1 LA PORNOGRAPHIE : UN GENRE CINÉMATOGRAPHIQUE	59
3.2 LE PORNOGRAPHIQUE : UN DISCOURS ET UN OBJET DE CONNAISSANCE.....	63
3.3 LA PORNOGRAPHIE <i>MAINSTREAM</i>	64
3.4 HÉTÉROPORNOGRAPHIE	66

3.5 LA PORNOGRAPHIE EN LIGNE	71
3.6 PORNOGRAPHIE AMATEUR ET PROFESSIONNELLE	73
3.7 UNE PORNOGRAPHIE ÉTHIQUE, AUTHENTIQUE ET DIVERSIFIÉE.....	76
3.8 SÉRIALITÉ, RÉPÉTITION ET INNOVATION.....	84
3.9 UNE HISTOIRE DU CINÉMA « SANS NOMS ».....	87
3.10 CONCLUSION	88
CHAPITRE 4.....	91
Méthodologie et cadre analytique	91
4.1 MÉTHODOLOGIE	92
4.1.1 Démarche inductive	92
4.1.2 Pré-sélection et effet d'entonnoir	93
4.1.3 L'échantillonnage	93
4.2 CADRE ANALYTIQUE	97
4.2.1 Analyse filmique.....	98
4.2.2 Analyse paratextuelle	99
4.2.3 Analyse impliquée.....	100
4.3 CONCLUSION	101
PARTIE 2 Analyse et typologie des masculinités dans le cinéma pornographique.....	103
CHAPITRE 5.....	104
Une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique	104
5.1 LE CINÉMA PORNOGRAPHIQUE « CLANDESTIN »	106
5.2 UNE PARENTHÈSE : L'ÂGE D'OR	112
5.3 DE JOHN C. HOLMES À JOHNNY WADD : LA MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE PORNOGRAPHIQUE.....	115
5.4 LE PRIVÉ, L'AMATEUR : LA VIDÉO	122
5.5 LA LÉGENDE DE RON JEREMY : UNE RÉAFFIRMATION PARADOXALE DE LA MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE PORNOGRAPHIQUE	125
5.6 L'ÈRE NUMÉRIQUE : UN RETOUR AUX SOURCES	131
5.7 LE NUMÉRIQUE : UNE REDÉFINITION TECHNOLOGIQUE DE LA DÉSIRABILITÉ	134
5.8 SETH GAMBLE : UNE MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE PORNOGRAPHIQUE CONTEMPORAINE.....	143
5.9 CONCLUSION	148
CHAPITRE 6.....	151
Typologie des masculinités pornographiques	151
6.1 LES TECHNIQUES DU CORPS	152
6.2 ÉTUDES DU GESTE AU CINÉMA.....	153
6.3 POTENTIEL : ATTRIBUTS PHYSIQUES.....	155
6.4 PRÉSENCE : POSITIONS ET GESTUELLE	162
6.5 PERFORMANCE : MISE EN SCÈNE ET ARCHÉTYPES	165
6.6 CONCLUSION	168
CONCLUSION	170

LIMITES ET PISTES DE RECHERCHE	173
ÉPILOGUE	175
ANNEXE A Échantillon des vidéos les plus vues sur PornHub	179
BIBLIOGRAPHIE	186

LISTE DES FIGURES

FIGURE 2.1. Carole Raddato, Statue en marbre connue sous le nom de Faune de Barberini ou Satyre ivre, copie par un sculpteur hellénistique de l'école de Pergame d'un original en bronze, vers 220 avant notre ère, Glyptothèque, Munich	36
FIGURE 2.2 Image promotionnelle, Rocco Siffredi, publiée dans XBiz (Octobre 2021).....	36
FIGURE 2.3 Académies des nus masculins (Hermann Heid et Louis Igout, 1875-1880), Beaux-Arts de Paris	44
FIGURE 2.4 Étude d'homme nu (Louis Jules Duboscq, 1851), Bibliothèque de Genève	45
FIGURE 2.5 Series 13. Athlete. Standing Broad Jump. (Eadweard Muybridge, 1872-1885), RA Collection	46
FIGURE 2.6 Capture d'écran, Sandow (William Kennedy Laurie Dickson, 1896, pour la firme Edison), Library of Congress.....	48
FIGURE 2.7 Francesco Scavullo (1972), Cosmopolitan	53
FIGURE 2.8 Image promotionnelle (1999), 20th Century Fox.....	55
FIGURE 3.1 Cercle de la hiérarchie sexuelle dans Rubin, G. (1984). <i>Thinking Sex: Notes For a Radical Theory of The Politics of Sexuality</i> . Dans <i>In Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality</i> . Boston: Routledge & Kegan Paul, p. 281.....	69
FIGURE 3.2 Capture d'écran du site web Erika Lust (www.erikalust.com) (22 août 2024).....	82
FIGURE 3.3 Capture d'écran du site web Adult Time (www.adulttime.com) (22 août 2024).....	83
FIGURE 4.1 Entonnoir méthodologique – critères de sélection du corpus.....	96
FIGURE 5.1 Capture d'écran de <i>A Free Ride</i> (10 mars 2025).....	111
FIGURE 5.2 Capture d'écran de la vidéo <i>Taking the Plunge</i> (10 mars 2025).....	147
FIGURE 6.1 Capture d'écran de la vidéo <i>Mike Hunt Having is Way with Babysitter Madi Collins</i> (Mike Hunt, date inconnue) (10 mars 2025).....	161
FIGURE 6.2 Capture d'écran de la vidéo <i>That Big Ass Needs A Great Pounding</i> (Dan Leal, 2013) (10 mars 2025).....	166

RÉSUMÉ

Cette thèse identifie et analyse les représentations du corps masculin dans la production audiovisuelle pornographique contemporaine distribuée en ligne sur les *tubes* (PornHub, YouPorn, RedTube, etc.) et ciblant un public « hétérosexuel ». L'objectif est d'établir et de théoriser une typologie des différents types de masculinité (re)présentés dans le genre en nous appuyant sur les particularités du langage filmique (cadrages, mouvements, etc.) et sur le travail corporel des comédiens (gestes, attitudes, postures, caractéristiques physiques, etc.).

Si des études ont souligné comment la pornographie gaie joue un rôle central dans la construction des jeunes homosexuels et comment le genre influence les représentations médiatiques du féminin, qu'en est-il de l'identité masculine hétérosexuelle ? Est-ce que sa mise en images dans le cinéma pornographique correspond à un fantasme genré, la répétition d'un modèle traditionnel, d'un ensemble préétabli de stéréotypes construit autour de concepts historiquement et socialement chargés comme la virilité ? Si oui, de quelles manières s'exprime-t-elle dans la forme audiovisuelle (cadrage, montage, etc.) et dans la performance des comédiens ? Il s'agit donc d'interpréter la mise en scène des corps en action afin de dégager de nouvelles manières de voir la pornographie et plus largement le « pornographique ».

La recherche s'inscrit dans le courant des *porn studies*. Cette discipline puise ses racines dans les études féministes, les *cultural studies* et les *gender studies*. La perspective est celle des études cinématographiques qui privilégient des modes de collecte et d'analyse de données de type qualitatif. À partir d'exemples précis d'œuvres artistiques et de films tirés d'un corpus transhistorique, ainsi que d'éléments paratextuels (*tags*, entrevues, revues spécialisées, biographies et autobiographies, etc.), la thèse propose de situer l'histoire du cinéma pornographique et de la construction de ses représentations dans la filiation des mises en images du masculin dans les sociétés occidentales.

Le premier chapitre consiste en la formulation d'une première définition de ce que serait une « masculinité hégémonique pornographique » s'appuyant sur la littérature entourant les théories des genres (« *gender* ») en sciences sociales et en *porn studies*. Cette définition est bonifiée et modifiée au fil des chapitres en fonction des résultats des analyses. Le deuxième chapitre inscrit les représentations pornographiques dans la généalogie plus vaste des représentations du corps masculin en Occident. Ce regard historique révèle des liens entre des traditions artistiques mettant les attitudes et les poses de l'avant (sculpture, photographie, etc.) qui ont été reprises par le régime monstatif des images en mouvement. Nous enchaînons ensuite au troisième chapitre avec la problématisation et l'élaboration d'une définition de notre objet d'étude : « la pornographie *mainstream* et hétérosexuelle ». Après une présentation de la méthodologie (chapitre quatre), le chapitre cinq poursuit cette exploration à travers une histoire des corps masculins dans ce genre cinématographique au fil des époques et de ses figures iconiques, formant une première typologie du genre. Ce paradigme pose évidemment des questions par rapport au concept de professionnalisation dans cette industrie. Finalement, la dernière partie de

cette thèse est consacrée aux résultats de notre analyse concrète et médiatique du corps-performance et, par extension, de la construction d'une masculinité hégémonique pornographique (et ses impacts esthétiques), présentée sous forme d'une typologie, soit un nouveau cadre d'analyse et de « vision » du genre pornographique.

Les résultats de la thèse sont multiples. D'une part, l'effort d'exégèse et de construction d'une interprétation critique d'une partie de l'imaginaire du *pornspace* ouvre la porte à une représentation de la subjectivité masculine qui va au-delà des modèles établis. Cette réflexion sur le travail corporel ouvre sur un rapport plus vaste à l'image du mâle qui traverse la représentation de la sexualité dans les différentes déclinaisons des images en mouvement depuis l'arrivée du Cinématographe. D'autre part, la compréhension de ces enjeux rend possible la construction d'un discours qui, une fois vulgarisé hors des murs de l'académie ou mis en circulation dans le monde de la production audiovisuelle, permet de proposer des visions alternatives de la masculinité et par extension des représentations de la sexualité.

Les publications académiques récentes ayant dans leur intitulé *Porn Studies* sont désormais nombreuses. Dans le cadre de cette thèse, nous espérons modestement entrer en dialogue avec les théoriciens des *porn studies* pour questionner certains postulats admis comme des évidences entourant le « masculin » et le « pornographique ». Nous suggérons que la production variée, abondante et aisément accessible sur le web doit nous amener à une nouvelle lecture de la représentation des corps masculins et féminins ainsi que de l'acte spectatorial. Il importe de comprendre ce que montrent, signifient et créent les différents modes de représentation afin de critiquer comment, dans ce processus, l'hétéronormativité et une vision essentialiste de la masculinité s'imposent et sont subverties par le biais du dispositif audiovisuel. L'analyse de la performance des acteurs permet d'explorer l'évolution des représentations du corps masculin et de ses mouvements à travers l'histoire, tout en privilégiant une approche matérialiste, particulièrement adaptée à l'étude des transformations liées au capitalisme. Cette recherche est un pas supplémentaire dans la construction d'un bassin de connaissances portant sur la représentation de la sexualité à l'écran et, plus largement, sur ses répercussions dans la société.

Mots-clés : cinéma pornographique ; masculinité ; corps masculin ; performance ; geste ; monstration ; cinéma en ligne ; études pornographiques ; études cinématographiques.

ABSTRACT

This thesis identifies and analyzes representations of the male body in contemporary pornographic audiovisual production distributed online on the tubes (PornHub, YouPorn, RedTube, etc.) and targeting a “heterosexual” audience. The aim is to establish and theorize a typology of the different types of masculinity (re) presented in the genre, drawing on the particularities of filmic language (framing, movements, etc.) and actors’ bodywork (gestures, attitudes, postures, physiques, etc.).

Many studies have highlighted how gay pornography plays a central role in the construction of young homosexuals, and how gender influences media representations of the feminine, but what about heterosexual male identity? Does its portrayal in pornographic cinema correspond to a gendered fantasy, the repetition of a traditional model, a pre-established set of stereotypes built around historically and socially charged concepts such as virility? If so, in what ways is it expressed in the audiovisual form (framing, editing, etc.) and in the actors’ performances? The aim is to interpret the staging of bodies in action to identify new ways of seeing pornography and, more broadly, the “pornographic”.

The research is part of the porn studies movement. This discipline has its roots in feminist studies, cultural studies and gender studies. The perspective is that of film studies, which favors qualitative modes of data collection and analysis. Using specific examples of artistic works and films drawn from a transhistorical corpus, as well as paratextual elements (tags, interviews, specialized reviews, biographies and autobiographies, etc.), the thesis proposes to situate the history of pornographic cinema and the construction of its representations in the filiation of the *mise en image* of the masculine in Western societies.

The first chapter formulates an initial definition of “pornographic hegemonic masculinity” based on the literature surrounding gender theory in the social sciences and porn studies. This definition is refined and modified over the course of the chapters, based on the results of our analyses. Our second chapter situates pornographic representations within the broader genealogy of representations of the male body in the West. This historical overview reveals links between artistic traditions that put attitudes and poses forward (sculpture, photography, etc.) and those that were taken up by the monstrative regime of moving images. This is followed by a problematization and definition of our object of study: “mainstream, heterosexual pornography”. Chapter five continues this exploration with a history of the male body in this cinematic genre through the ages and its iconic figures, forming an initial typology of the genre. This paradigm obviously raises questions about the concept of professionalization in this industry. Finally, the last part of this thesis is devoted to the results of our concrete and media analysis of body-performance and, by extension, of the construction of a pornographic hegemonic masculinity (and its aesthetic impacts), presented in the form of a typology, i.e. a new framework of analysis and “vision” of the pornographic genre.

The results of this thesis are manifold. On the one hand, the effort to exegete and construct a critical interpretation of part of the imaginary of pornspace opens the door to a representation of male subjectivity that goes beyond established models. This reflection on bodywork opens the door to a broader relationship to the image of the male that runs through the representation of sexuality in the various declensions of moving images since the arrival of the Cinématographe. Moreover, understanding these issues makes it possible to construct a discourse which, once popularized outside the walls of the academy or circulated in the world of audiovisual production, makes it possible to propose alternative visions of masculinity and, by extension, representations of sexuality.

Recent academic publications entitled Porn Studies are now numerous. In this thesis, we modestly hope to initiate a dialogue with porn studies theorists to question some of the taken-for-granted assumptions surrounding the “masculine” and the “pornographic”. We suggest that the varied, abundant and easily accessible production on the web should lead us to a new reading of the representation of male and female bodies, and of the spectatorial act. It is important to understand what the different modes of representation show, signify and create, to criticize how, in this process, heteronormativity and an essentialist vision of masculinity are imposed and subverted through the audiovisual device. The analysis of actors' performances allows us to explore the evolution of representations of the male body and its movements throughout history, while favoring a materialist approach, particularly suited to the study of transformations linked to capitalism. This research is a further step in the construction of a body of knowledge on the representation of sexuality on screen and, by extension, on its repercussions in society.

Keywords: pornography; masculinity; male body; performance; gesture; monstration; online cinema; porn studies; film studies.

INTRODUCTION

Dans le film collectif à sketches *Destriated* (2006), le controversé cinéaste Larry Clark propose une audition atypique. Quelques années avant l'arrivée des tubes, ces sites internet de partage de vidéos générées ou non par les utilisateurs, son segment intitulé *Impaled* s'amuse d'un trope narratif déjà utilisé *ad nauseam* au cinéma, mais qui deviendra extrêmement populaire sur les plateformes pornographiques : le *casting couch*. La « promotion canapé » est une expression familière désignant un avantage (rôle cinématographique, avancement de carrière, etc.) obtenu en échange d'une faveur sexuelle¹⁵. Clark, conscient des charges émotive et symbolique associées à cette « pratique », s'y intéresse toutefois pour d'autres raisons. Plutôt que de tourner sa caméra vers des femmes venues faire une vidéo test, il filme de jeunes hommes âgés de 18 et 25 ans qui désirent tourner une première scène sexuelle professionnelle. Les 10 prétendants ont répondu à une annonce publiée sur des sites pornographiques. Le premier tiers du court métrage nous les montre en entrevue alors qu'ils révèlent avec nervosité leurs intimités et leurs motivations en répondant aux questions du réalisateur. Le candidat choisi rencontre ensuite des actrices expérimentées. Le court métrage se termine avec la scène de sexe qui, bien qu'explicite, n'a cependant rien de « pornographique » dans sa mise en scène. Ou plutôt, nous ne la ressentons pas de cette manière. Ce n'est pas la distanciation du dispositif – l'entrevue – qui vient neutraliser le potentiel érotique de la scène finale. Ce ne sont pas les questions posées qui désamorcent la

¹⁵ On attribue la popularisation du terme à une vue pornographique intitulée *The Casting Couch* (c. 1924) qui raconte l'histoire d'un producteur de cinéma qui oblige une actrice venant en audition pour un rôle à avoir des relations sexuelles en échange. Le court métrage se termine avec un intertitre affirmant : « the only way to become a star is to get under a good director and work your way up ». Si cette pratique a trouvé un écho médiatique tristement célèbre depuis l'affaire Harvey Weinstein, ce prétexte narratif était déjà utilisé dans de nombreux longs métrages grand public (comédie, drame, érotique). Toutefois, l'apogée du concept est sans doute la célèbre chaîne pornographique *Backroom Casting Couch* fondée en 2007 qui associe humiliation supposée et sexualité. La formule est simple : un plan fixe filmant un canapé sur lequel auront lieu les ébats, une caméra à l'épaule pour les plans rapprochés, un comédien au visage flouté (cela n'est pas anodin, comme nous le verrons dans cette thèse) ainsi qu'une actrice « inconnue » qui répond à des questions puis tourne une scène sexuelle avec le « producteur ». Le spectateur n'est pas dupe : chaque vidéo débute avec un carton qui mentionne que ces femmes viennent pour un rôle qui n'existe pas. La popularité de la série est telle que le décor est maintenant un même compris de tous et partagé en masse à des fins humoristiques sur les réseaux socio-numériques. Le plan d'ensemble caractéristique de chacune des vidéos sert également d'image référence pour l'entrée Wikipédia sur le terme.

conclusion. Celles-ci demeurent banales : comment avez-vous découvert la pornographie ? comment s'est déroulée votre première expérience sexuelle ? pourquoi avez-vous proposé vos services pour ce film ? Ce n'est pas davantage l'enchaînement classique des positions : fellation, califourchon, cuillère, levrette, anal, éjaculation... Ce qui trouble dans la scène finale est ailleurs.

Impaled pose deux questions fondamentales : comment les hommes perçoivent-ils le cinéma pornographique (par le biais du *casting*) et qu'est-ce qu'une scène pornographique (la dernière séquence) ? D'une part, Clark refuse l'immersion dans la diégèse en conservant des instants qui ne sont pas montrés habituellement dans un film du genre : l'actrice demande du lubrifiant au milieu de la scène et la pénétration anale laisse des traces fécales sur le pénis du jeune homme, par exemple. Ce qui mènera d'ailleurs ce dernier à affirmer avant le générique final que l'expérience « was different from what I expected ». D'autre part, « l'acteur » ne parvient pas à se positionner pour « donner à voir » à la caméra, cachant sa partenaire, voire se plaçant de manière désavantageuse à l'image. Alors que son vis-à-vis multiplie les tentatives de rectifier le tir, de créer une tension entre eux deux, mais également avec le public, le jeune homme semble déconnecté, entièrement pris dans son expérience et son stress. Il ferme les yeux, évite la caméra, ne réagit pas aux directives. Il ne parvient pas à « performer » selon les standards généralement admis dans le genre.

Mais que signifie « performer selon les attentes » ?

Depuis le début des années 1970, nous assistons à une récupération de l'esthétique pornographique à l'intérieur de plusieurs sphères artistiques et commerciales. De la publicité aux séries télévisées en passant par l'art contemporain et les vidéoclips, le « pornographique » semble être partout. Cette pollinisation du *mainstream* par la pornographie n'est pas étrangère à la récente et relative légitimité du genre. En effet, les cinq dernières décennies ont vu la pornographie audiovisuelle lentement passer de la clandestinité à la mise en ligne à grande échelle, des marges de la culture populaire aux milieux universitaires. Elle s'est ainsi progressivement institutionnalisée en un genre aux codes précis, mais également en une industrie

culturelle singulière générant des milliards de dollars de revenus annuels¹⁶.

Plusieurs auteurs ont proposé des termes différents pour désigner ce mouvement global de « pornographication de la culture »¹⁷. L'un des plus célèbres est sans doute celui de pornoculture tel que développé par Claudia Attimonelli et Vincenzo Susca. Pour eux, l'époque actuelle a dépassé la simple pornographie, « au sens où l'on n'a plus affaire à un secteur de niche de l'offre médiatique, mais à un axe symbolique, un paradigme esthétique, une sensibilité diffuse de notre temps et du contexte occidental » (2017, pp. 9-10).

Dans ce contexte, l'étude de la pornographie est d'une importance évidente pour les études en communication (Paveau, 2014 ; Paveau & Pera, 2014). En tant qu'*art du corps*, son impact est incontournable dans la construction des discours entourant la sexualité, mais aussi les identités de genre (le « *gender* »). Son influence s'exprime dans des domaines variés. Il semble ainsi inévitable qu'une majorité d'adolescents et de jeunes adultes consomment une déclinaison de contenus pornographiques désormais aisément accessibles sur le web (Dubois, 2014). Ces vidéos constituent une part majeure des contenus relatifs à la sexualité auxquels ils sont exposés. Si des études ont souligné comment la pornographie gaie joue un rôle central dans la construction des jeunes homosexuels (McKee, Albury, & Lumby, 2008) et comment le genre est l'un des outils majeurs des féministes pro-pornographies dans la subversion du modèle patriarcal (Lavigne, 2014), qu'en est-il de l'identité masculine hétérosexuelle ? Est-ce que la représentation de la masculinité dans le cinéma pornographique correspond à un fantasme masculin (imaginaire ou non) ou est-ce seulement la répétition d'un modèle traditionnel, d'un ensemble préétabli de stéréotypes (virilité, masculinité, etc.) ? Et comment cette « masculinité » se révèle-t-elle dans la

16 En 2007, l'éditeur du mensuel d'affaires *Adult Video News* affirmait que les ventes au détail s'élevaient à environ 6 milliards de dollars américains, tandis qu'un reportage de CNBC mentionnait plutôt des revenus globaux de 14 milliards. La prolifération de contenus en ligne n'aide en rien les tentatives de recensement des profits générés par l'industrie pornographique, sans oublier les nombreux produits dérivés qui y sont associés, comme les jouets sexuels. Par conséquent, aucune étude n'a encore réussi à offrir des chiffres que nous pourrions considérer comme des références exactes. Comme le résume Sarah Tarrant : « Among the reasons for miscalculations and skewed statements about the financial aspects of the adult industry is the fact that multiple revenue streams fall under the pornography umbrella, there are countless online content providers, and sometimes-sloppy record-keeping » (2016, p. 42).

17 La littérature anglo-saxonne utilise majoritairement le terme « pornification » (Attwood, 2012).

mise en images ?

Pertinence de la recherche : les représentations du masculin dans le cinéma pornographique

Cette thèse trouve son origine dans deux constats. Premièrement, la mise en scène du corps masculin dans le genre pose certains problèmes. Comme l'a démontré Linda Williams (1999 [1989]), elle-même fortement influencée par les écrits de Michel Foucault (1976), les impératifs visuels du dispositif cinématographique limitent les possibilités de représentation et imposent certains tropes, dont le célèbre *money shot* (plan d'éjaculation) instauré comme convention évidente de fin de l'acte sexuel représenté, car visible et sans trucage – contrairement à l'orgasme féminin « invisible » physiquement. Toujours selon Williams, l'homme et la femme sont soumis à une « frénésie du visible », c'est-à-dire un besoin de voir, de connaître, de découvrir les mystères du corps « sexué », de l'orgasme, qui serait à la base même du plaisir engendré par le spectacle pornographique. Cela a entre autres pour conséquence de réduire le premier à une fonction de pénis-performance qui efface toute possibilité d'une mise en image de l'émotivité et donc d'une subjectivité. À titre d'exemple, notons la rareté des gros plans sur le visage des hommes qui les confine *de facto* dans un anonymat et met uniquement en valeur leurs attributs physiques. Cette manière de présenter les sujets masculins dans le genre pornographique à la fois s'inscrit dans et contredit le modèle du *male gaze* théorisé par Laura Mulvey. D'une part, le corps féminin est morcelé et donné à voir à travers un dispositif réaffirmant par la pulsion scopique l'emprise du – regard – masculin sur le féminin (Mulvey, 1975). D'autre part, il invisibilise l'un des sujets de la scène en refusant le *reaction shot* qui est au cœur de l'identification et d'une possible agentivité affective chez les spectateurs (Warren, 2002) (Brey, 2020). Cela dit, l'insistance quasi exclusive sur le pénis dans les cadrages et le montage réduit le masculin à la performance et suggère que le corps est un outil, une « machine », mettant ainsi en lumière pas seulement des enjeux de représentation dans la pornographie, mais également un modèle de masculinité typique de nos sociétés occidentales : celui de l'homme puissant, fort, viril.

Deuxièmement, la position théorique sur la question de la masculinité en pornographie est monolithique. La littérature académique des *porn studies* aborde la délicate relation de l'homme

à l'image pornographique essentiellement par l'entremise des études féministes, pierre angulaire de la discipline, qui ont naturellement guidé ses objets de recherche (pouvoir patriarcal, pulsion scopique, cinéma *queer*, etc.) (Dubois, 2014). Des perspectives contemporaines, explorant la dimension affective des textes à la suite de la philosophie phénoménologique (Merleau-Ponty, 1946), tentent de s'extirper de ces grilles de lecture en tenant compte des effets du film sur les spectateurs (Paasonen, 2011). Il n'en demeure pas moins que, si de nombreuses études ont été faites au sujet de la représentation de la femme (Williams, 1999 [1989] ; Lavigne 2014) et de la représentation de l'homme dans le cinéma homosexuel (Dyer, 1993 ; Waugh, 1996 ; Corneau et al., 2010 ; Mercer, 2017), les textes portant sur la représentation du corps masculin dans le cinéma pornographique sont beaucoup moins nombreux (Lehman, 1993 ; Vörös, 2020 ; Mercer & Smith, 2025). Le manque d'études sur la représentation des corps masculins dans la production pornographique hétérosexuelle a mené à la construction de théories qui considèrent *a priori* le sujet masculin. Comme le résume déjà Steve Neale au tournant des années quatre-vingt dans un article sur la « masculinité comme spectacle » :

Heterosexual masculinity has been identified as a structuring norm in relation both to images of women and gay men. It has to that extent been profoundly problematized and rendered visible. But it has rarely been discussed and analyzed as such. Outside the movements, it has been discussed even less. It is thus very rare to find analyses that seek to specify in detail, in relation to particular films or groups of films, how heterosexual masculinity is inscribed and the mechanisms, pressures, and contradictions that inscription may involve. (Neale, 1983, p. 9)

Il est difficile d'occulter les implications politiques et idéologiques qui traversent le genre pornographique. Il ne faut jamais oublier que l'émergence publique de la pornographie à la fin des années soixante correspond à celle d'une multitude de luttes sociales pour la reconnaissance de l'égalité et des droits des femmes, des personnes racisées et des minorités sexuelles. Par conséquent, ne pas considérer tout le poids historique et symbolique de ces images dont elles sont évidemment – comme toute autre production médiatique – le miroir serait erroné. Elles sont indissociables des préoccupations du genre, mais aussi dicté par le plaisir spectatorial. Toutefois, malgré l'énorme travail historique et théorique effectué par les spécialistes de la pornographie, il reste de nombreux pans à approfondir : la question pourtant centrale de la mise en scène du « masculin » en est une.

Présentation de la thèse : une typologie du masculin

Cette thèse se propose de cerner les représentations du corps masculin dans la production audiovisuelle pornographique adressée à un public hétérosexuel et aujourd'hui diffusée majoritairement en ligne sur les tubes (PornHub, YouPorn, etc.). Plus encore, elle s'intéresse spécifiquement à l'analyse gestuelle des comédiens, à leurs attributs physiques et à leur performance comme étant des manifestations révélatrices de conceptions plurielles de la masculinité. Ce « travail corporel » ouvre sur un rapport plus vaste à l'image du « mâle » qui traverse la représentation de la sexualité dans les déclinaisons des images en mouvement depuis l'arrivée du cinématographe. L'analyse de la performance des acteurs permet d'explorer l'évolution des représentations du corps masculin et de ses mouvements à travers l'histoire, tout en privilégiant une approche matérialiste, particulièrement adaptée à l'étude des transformations liées au capitalisme.

Ainsi, l'un des volets de cette thèse a pour objectif de théoriser et d'historiciser ce qu'est un « geste pornographique », avec toute la charge symbolique que cela sous-tend (Chapitre 6). Ce geste – et sa mise en image – peut être pensé comme l'expression historique d'une certaine masculinité puisqu'il révèle le contexte (artistique, social, etc.) dans lequel il se matérialise. Les corps sont uniques et portent les traces de leurs histoires respectives. Il peut également être pensé en termes brechtien, c'est-à-dire en tant que le *gestus* ne produit pas une identification *de facto*, mais participe à révéler l'illusion du spectacle et à réaffirmer la dimension ludique de l'interprétation, ouvrant la porte à une multiplicité de significations.

Au sens premier, le *gestus* est le rapport social que l'auteur établit entre son personnage et les autres. Le *gestus* donne ainsi la clé des attitudes corporelles, des intonations et des expressions faciales, autrement dit du corps entier dans sa dimension visuelle et vocale. (...) l'acteur dispose de moyens physiques, et notamment spatiaux : il met à distance son personnage. (Pavis, 2007, p. 64)

Par conséquent, nous tenterons de réconcilier deux postures en apparence opposées. En effet, il ne suffit pas

[...] de mener des recherches : pour que celles-ci soient productives, il faut sortir du partage traditionnel entre, d'une part, des travaux qui s'intéressent à l'industrie

pornographique (origines sociales des acteurs, circuits de diffusion, attitudes des consommateurs...), d'autre part des travaux qui abordent les contenus (que montre la pornographie ? comment ?). Une étude conséquente de la pornographie doit s'efforcer d'articuler ces deux approches. (Dominique Maingueneau, préface à Paveau, 2014, p. 19)

Cet angle vise à prendre un pas de côté vis-à-vis des théories de la réception qui sont celles généralement adoptées dans les analyses des représentations en pornographie. Elle ouvre également la porte à une praxis du cinéma pornographique. En effet, l'idée de praxis rejoint celle de performance puisque les deux impliquent l'action, la pratique, et que ces activités transforment le sujet. Les questions de l'agentivité et du capital érotique peuvent se cristalliser autour de ces deux axes. Par conséquent, le geste et la performance « sont » la pornographie. Ce sera aussi le sujet de notre analyse.

Cette démarche pose évidemment des questions par rapport à la professionnalisation dans l'industrie pornographique. Conséquemment, il importe de comprendre ce que montrent, signifient et créent les différents modes de représentation du masculin dans le genre. Ainsi, nous serons en mesure de circonscrire et de critiquer comment, dans ce processus de mise en image, l'hétéronormativité et une vision essentialiste de la masculinité s'imposent – ou non – à travers le dispositif audiovisuel. Ces modes participent-ils ou non à la construction d'un modèle dominant de masculinité hétérosexuelle ? Est-ce que ces masculinités se révèlent à travers la gestuelle des comédiens ? Si oui, quels sont ces gestes ? Quels sont leurs impacts sur l'esthétique du genre pornographique (cadrage, montage, éclairage, bande sonore, etc.) ? Il s'agit d'interpréter la mise en scène des corps en action afin de dégager de nouvelles manières de voir la pornographie et plus largement le « pornographique ».

Une compréhension de ces différents enjeux rendra peut-être possible la construction d'un discours qui, une fois vulgarisé hors des murs de l'académie ou mis en circulation dans le monde de la production audiovisuelle, permettra de proposer des visions alternatives de la masculinité et, par extension, de la représentation de la sexualité. Le but ultime de l'effort d'exégèse et de construction d'une interprétation critique d'une partie de l'imaginaire du *pornspace* (Attimonelli & Susca, 2017), que cette thèse offre, est d'ouvrir la porte à une représentation de la subjectivité

masculine qui va au-delà des modèles établis.

De ces objectifs généraux découlent une série de sous-questions auxquelles nous répondrons à travers les chapitres subséquents. Comment délimiter et caractériser la ou les masculinités dans ce contexte ? Comment se manifestent-t-elles dans le cinéma pour adultes ? Comment définir et identifier ce que serait la production pornographique « de masse » destinée à un public hétérosexuel ? Est-ce que la mise en image du corps masculin dans cette frange du cinéma pour adultes expose ou non, infirme ou réitère une masculinité hégémonique ou une pluralité de masculinités ? Quels sont les modes de présentation du corps masculin ? Comment la mise en scène des corps appuie ou remet en question les idées préconçues entourant le masculin dans l'espace pornographique et, plus globalement, dans un mouvement de pornografication ayant des effets dans la société ?

Cadres théoriques et esquisse d'une méthodologie : une approche interdisciplinaire

Définir une masculinité hégémonique pornographique, soit une sorte de standard qui dicte les positions des comédiens et module les attentes des spectateurs, c'est cerner ce que signifient les différents modes de représentation du genre masculin dans la construction d'un modèle dominant de masculinité hétérosexuelle. La masculinité hégémonique se révèle dans l'action. Ainsi, elle s'inscrit dans une forme de « sociologie du corps ». Par conséquent, elle se prête à une analyse de la dimension audiovisuelle du médium. Quelles caractéristiques de la masculinité le cinéma pour adultes offre-t-il en spectacle, et comment le fait-il ? Pour répondre à ces questions, le cadre théorique empruntera des concepts issus de disciplines connexes dans lesquelles la pornographie et ses impacts sont régulièrement étudiés : sexologie, psychologie, sociologie, etc. (de Fontenay, 1980 ; Vigarello, 2011). Le concept de *masculinité hégémonique* (Carrigan, Connell & Lee, 1985), un modèle créé au milieu des années quatre-vingt pour comprendre les processus complexes entourant la construction du genre masculin, sera essentiel pour problématiser notre sujet (Chapitre 1).

Cette recherche s'inscrit naturellement dans le courant des *porn studies* (Williams, 1999 [1989], 2004, 2008 ; Lehman, 2006 ; Paasonen, 2011 ; Attwood, 2012 ; Biasin, Maina & Zecca, 2014 ; Dean,

Ruszczycky & Squires, 2014 ; Vörös, 2015 ; Sullivan & McKee, 2015). Cette discipline puise ses racines dans les études féministes, les *cultural studies* et les *gender studies* (Dubois, 2014). La perspective sera celle des études cinématographiques qui privilégient des modes de collecte et d'analyse des données de type qualitatif, souvent de l'ordre de l'échantillon et de l'étude de cas (Chapitre 4). Nous prévoyons donc de procéder à l'analyse de films et des discours entourant leur diffusion. Nous entendons étudier la mise en scène filmique dans un sens large : c'est-à-dire selon une définition classique, soit le cadrage, le montage, le son, etc., mais également en fonction des dispositifs qui désormais la soutiennent, comme les paratextes (résumés, titres, etc.) et les modalités de présentation sur les sites (fenêtres, *tags*, etc.). Tous ces éléments participent selon nous à la mise en scène du masculin dans le cinéma pour adultes. Ces méthodes permettront de mieux identifier le développement de la figure masculine tout en tenant compte de l'influence des modes de distribution comme le web.

La figure de l'acteur pornographique sera centrale à notre analyse (Chapitre 5 et 6). Les théories du *star system*, en l'occurrence l'étude de l'ensemble des techniques de production et de médiatisation par lesquelles une image publique est construite (Morin, 1972 ; Dyer, 1986 ; Warren, 1989), permettront de mieux comprendre les enjeux articulant les modes d'identification et de consommation du public. Éclaircir le statut de la star pornographique aidera à saisir son rôle dans l'espace médiatique (Chapitres 2, 5 et 6). Comme le résume le sociologue Mathieu Trachman dans son enquête sur l'industrie pornographique française, les acteurs sont des « hétérosexuels professionnels » qui revendiquent des compétences précises qui les distinguent du commun des mortels (2013, p. 13). À l'ère des *tubes*, alors que les limites entre amateurs et professionnels sont brouillées, comment définir le professionnel ? Comment définir l'amateur ? Par les structures de production et de distribution ? La rémunération ? Quelle est la valeur d'un corps pornographique ? Dans sa description de ce qu'il qualifie comme étant le travail pornographique, Trachman précise :

Il est difficile d'objectiver précisément les éléments qui motivent ces différences de valeur [...] On peut cependant montrer d'une part que ces différences ne se réduisent pas à des différences physiques, mais renvoient à des usages du corps spécifique ; d'autre part qu'elles sont produites collectivement par le monde de la pornographie, c'est-à-dire qu'elles relèvent d'une réputation. (2013, p. 196)

Afin d'enrichir cette réflexion, nous nous appuyerons sur le concept de performance tel que théorisé en anthropologie et repris par la suite, entre autres, dans les études sur le sport et le théâtre. Pensons par exemple au texte de Roland Barthes sur la lutte (1957) ou aux recherches sur l'haltérophilie (Kasson, 2002). Plus largement, cela nous permettra de mieux cerner les visions de la masculinité et de la virilité mises de l'avant dans le cinéma pour adultes (Chapitres 5 et 6). Comme Roland Barthes le rappelle à propos de la lutte, les personnages-fictions s'incarnent autant dans l'apparence physique que dans les récits (par exemple le méchant, le gentil, etc.). La pornographie est similaire dans sa méta-narration et son *star system* (James Deen est le type d'à côté ou *guy next door*, Ron Jeremy l'oncle amusant ou le *funny uncle*, etc.). Le corps est systématiquement leur principal outil d'expression et de travail. Il est (sur) chargé de signes qui dénotent et connotent la masculinité (musculature, force physique, puissance, endurance, etc.). Par conséquent, ces textes alimenteront notre réflexion sur les différents degrés de la dimension performative du genre et de la technique.

Bien que ne s'inscrivant pas directement dans les *porn studies*, les notions de genre (*gender*) et de performance telles que développées par Judith Butler (1990 ; 1993) ou Teresa de Lauretis (1987, 1991), par exemple, guideront la recherche, c'est-à-dire le *gender* perçu simultanément comme une construction, un discours et une performance. Nous pourrions ainsi détailler l'ensemble des signes qui structurent la scène pornographique et lui confèrent par le fait même sa narrativité, soit celle des corps dans le geste et l'acte. Les histoires racontées dans la pornographie varient selon les acteurs et actrices. Leurs corps sont des points de tension entre la réalité et la fiction¹⁸.

Puisque notre objet de recherche est la construction des masculinités hétérosexuelles, nous concentrerons notre attention sur un corpus d'abord et avant tout mis en marché pour un public hétérosexuel, ce que plusieurs désignent sous l'expression générale, excessivement large et fragile, de pornographie *mainstream*. Ce corpus est représentatif d'une production dominante en

¹⁸ La performance est aussi celle de la technique, comme le rappelle Walter Benjamin dans son célèbre texte *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1939). Le « comment cela est montré » est aussi essentiel que ce qui est montré. Ceci ouvre à une ontologie de l'image par le biais du pornographique, d'où l'importance dans la méthodologie de l'analyse filmique.

plus de mettre en scène des stéréotypes utiles pour comprendre la représentation des corps. La production pornographique est trop vaste pour que nous puissions correctement tenir compte des particularités inhérentes aux cinémas pornographiques s'adressant directement dans leur mise en marché à des publics homosexuels, lesbiens ou autres¹⁹. Cela dit, rien ne nous empêchera de mentionner, si nécessaire, les représentations mises de l'avant dans les productions destinées à tel ou tel public.

Une part de nos recherches portent sur l'ère numérique de la production pornographique et plus spécifiquement sur la production destinée aux sites qui partagent, en apparence gratuitement, des contenus en ligne (PornHub, YouPorn ou RedTube). Les vidéos sont courtes (généralement entre 1 et 20 minutes) et le récit y semble minimal. La prolifération de contenus à caractère sexuel²⁰, l'exigence de la nouveauté, l'accessibilité directe et immédiate aux productions recherchées, la grande déclinaison de catégories et de mots-clés²¹, le taux de roulement accéléré des acteurs et actrices ainsi que l'anonymat des sites de diffusion où les noms des acteurs disparaissent au profit de descriptions génériques sont quelques-uns des traits caractéristiques de la pornographie sur le web.

Dans tous les cas, l'énorme quantité de matériel à notre disposition obligera à une sélection rigoureuse et précise, étape qui constitue un enjeu déterminant du travail (Chapitre 4). La délimitation du corpus restera souple et mobile, pour dessiner de grandes tendances, et ce, à l'aide d'un échantillon d'objets médiatiques marquants et révélateurs. De nombreux exemples seront tour à tour analysés. La proposition d'un ensemble type pour l'étude de la matière s'appuiera sur des choix mentionnés dans des textes canoniques de la littérature portant sur le

¹⁹ Et ce, même si la pornographie gaie ne s'éloigne pas tant des normes de la sexualité masculine présentées dans le cinéma s'adressant à un public hétérosexuel. À ce sujet, voir l'article de Richard Dyer « Male Gay Porn : Coming to Terms » (1985). En ce qui concerne le lesbianisme, voir l'article d'Heather Butler « What do you Call a Lesbian with Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography » (2004).

²⁰ En 2009, Federico Zecca, Giovanna Maina et Enrico Biasin évaluaient à 4 millions le nombre de sites pornographiques sur internet, pour 72 millions de visiteurs par mois (2014, p. 18).

²¹ La division en mots-clés offerte sur le web permet également une meilleure classification des sous-genres pornographiques, dont l'orientation sexuelle (hétérosexuelle ou homosexuelle), le mode de production (amateur ou professionnel) et le type de fétiche (S&M, âge, ethnicité, particularités physiques, etc.). À l'intérieur de ces critères, les films sont divisés en de nombreuses catégories pour faciliter le choix du spectateur. Les vidéos sont séparées en genres précis très codifiés pour rejoindre des clientèles aux goûts distincts.

cinéma pour adultes. Nous comparerons à certains moments notre sélection à des corpus similaires dans le but de faire ressortir les différences dans les interprétations des représentations. Ainsi, nous aurons sous la main une masse critique de films et de figures qui nous semblent représentatifs de notre propos en plus de brosser un portrait plus général du genre pornographique. Le nombre plus élevé d'exemples appuiera également notre argumentation et facilitera la compréhension de notre sujet. Les paratextes (sites web, nom des stars, publicités, etc.) feront aussi l'objet d'une analyse lorsque le contexte est pertinent.

Étant donné l'importance des recherches ayant eu recours à l'analyse critique de discours dans le cadre des *porn studies* (Dubois, 2014) et étant donné l'objet d'étude (la masculinité dans un cinéma considéré intrinsèquement comme un dispositif de pouvoir patriarcal), il est impossible d'ignorer cette méthode et ses enjeux. Elle correspond d'ailleurs à l'un des objectifs de notre recherche mentionné précédemment, soit une reconsidération de la représentation de l'homme afin d'établir un nouveau dialogue entre les sexes dans le cadre de la pornographie. Le sexe et encore plus la sexualité, comme le disait Michel Foucault (1976), est un processus biologique et social d'échange. Le sens est partagé entre les individus, les rapports le sont aussi. Par conséquent, étudier l'aspect performatif du jeu pornographique consiste à en dégager les différents degrés de sens afin de comprendre ce que la pornographie raconte et comment elle le fait.

C'est donc pourquoi les théories des études féministes, des *cultural studies*, des *gender studies* et de la sociologie seront utilisées afin de saisir les processus de construction et de validation de la masculinité pornographique, mais également sa réception. Outre les documents audiovisuels, nous nous référons aux discours médiatiques entourant l'homme en pornographie. Ces méthodes combinées – analyse filmique, analyse paratextuelle et analyse impliquée – permettront selon nous d'identifier le développement des représentations de la figure masculine ainsi que l'influence des modes de distribution comme le web.

Présentation des chapitres : explorations du corps masculin dans le cinéma pornographique

La thèse est divisée en deux parties et six chapitres qui définissent, circonscrivent, contextualisent

et analysent les représentations du masculin dans le genre pornographique afin d'en dégager les répercussions sur la forme cinématographique et, plus globalement, sur notre rapport à la corporéité.

Tout d'abord, nous interrogerons le concept de base de notre recherche : qu'est-ce que la masculinité ? Ce premier chapitre nous amènera à formuler une première définition de ce que serait une « masculinité hégémonique pornographique » en nous appuyant sur la littérature théorique des sciences sociales et des *porn studies* autour des genres (« *gender* »). Cette définition sera bonifiée et modifiée au fil des chapitres en fonction des résultats de nos analyses. Nous inscrirons ensuite les représentations dans la pornographie à l'intérieur d'une tradition de la représentation du corps masculin en Occident. Cela permettra de faire des liens entre l'histoire de l'art et ses traditions mettant le geste et les poses de l'avant (sculpture, photographie, etc.) qui ont été reprises par le régime monstatif des images en mouvement. Nous enchaînerons avec la problématisation et l'élaboration d'une définition de notre objet d'étude, « la pornographie *mainstream* », nécessaires afin de définir notre corpus et de complexifier les enjeux de représentation. Le chapitre médian de cette recherche sera consacré à la méthodologie et à la sélection du corpus. La deuxième section s'ouvrira sur une problématisation de l'histoire des corps masculins dans la pornographie au fil des époques et l'étude de ses figures iconiques. Finalement, la dernière partie de cette thèse sera consacrée aux résultats de notre analyse concrète et médiatique du corps-performance et, par extension, de la construction d'une masculinité hégémonique pornographique (et ses impacts esthétiques), présentée sous forme d'une typologie, soit un nouveau cadre d'analyse et de « vision » du genre.

Dans le cadre de cette thèse, nous espérons modestement entrer en dialogue avec les théoriciens des *porn studies* pour questionner certains postulats admis comme des évidences entourant le « masculin » (et le « pornographique »). Nous croyons que la production variée, abondante et aisément accessible sur le web doit nous amener à proposer une nouvelle lecture de la représentation des corps masculins et féminins ainsi que de l'acte spectatorial. Dit autrement, il s'agit de lire différemment les textes pornographiques et de réévaluer les études précédentes à la lumière des développements récents. L'idée ici n'est pas de remettre en question la prédominance

historique d'une représentation standardisée des corps féminins pour un plaisir masculin, ni de banalement constater que l'homme est lui aussi objectivé dans la pornographie, mais plutôt d'interroger les conséquences et implications d'un tel regard sur la représentation des corps. En somme, notre projet veut aller à l'encontre de théories monolithiques à propos de l'identification du public masculin, mais également à propos des plaisirs recherchés dans la pornographie. Se pourrait-il que l'identification ne soit ni l'enjeu, ni le plaisir inhérent à la pornographie ? Qu'est-ce que la figure de l'acteur pornographique peut nous révéler à ce sujet ? Les réponses semblent évidentes, mais le sont-elles vraiment ? C'est justement cette apparente banalité qui rend sa cartographie nécessaire et ses conséquences potentiellement dangereuses.

PARTIE 1

Présentation de la recherche

CHAPITRE 1

Contexte de la recherche : masculinité(s) et hégémonie(s)

« C'est quoi la virilité?
Je pense que c'est de se penser plus homme que les autres. »
Christopher T., 14 ans²²

Le dictionnaire *Larousse* définit la masculinité ainsi : l'« ensemble des comportements considérés comme caractéristiques du sexe masculin ». Il propose le terme de virilité pour synonyme, soit l'« ensemble des caractères physiques de l'homme adulte, ce qui constitue le sexe masculin (les attributs de la virilité) ; capacité d'engendrer, vigueur sexuelle ; mâle, énergie, courage ». Les actes et la physionomie attendus et espérés sont respectivement mis de l'avant. Être un homme serait d'abord et avant tout posséder certaines caractéristiques biologiques distinctives (pénis, pilosité, musculature), mais aussi une attitude « virile » correspondant à des valeurs (courage, force, vigueur, etc.) et des compétences jugées spécifiquement masculines (expertise manuelle, travail physique, etc.).

Or, comme l'a démontré la philosophe américaine Judith Butler, la question du genre est beaucoup plus complexe (1990). Il n'existe aucun trait essentiel ou naturel, biologique ou inné, qui fait de nous des hommes ou des femmes (Sedwig, 1990) (Segal, 1997) (Serano, 2013). Le *gender* est plutôt une construction discursive et sociale qui prescrit des manières d'être et d'agir à travers une multitude d'acteurs sociaux (individus, institutions, structures, etc.). Dit autrement, les rôles ne sont pas établis selon une nature intrinsèque ; ils sont culturellement transmis. Ce sont des performances en ce que les actions par lesquelles les genres sont acquis et fixés sont codifiées et répétées au point que l'on ressent et postule qu'il existe une « nature » masculine ou féminine innée²³. Ce faisant, en intégrant et répétant ces caractéristiques genrées, les individus en viennent

²² Propos cité dans Gagnon, 2015, p. 24.

²³ Plus encore, comme le résume la professeure en études culturelles, médiatiques et communicationnelles Feona Attwood : « *Gender* refers to the “social production and reproduction of male and female identities and behaviors”. It can be understood in terms of “gender identity” (the gender a person identifies with), “lived sex” (a person’s experiences of being of a particular sex/gender), and “gender expression” (a person representation of

à normaliser des constructions sociales, historiques et politiques : « that the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality » (Butler, 1990, p. 136). La masculinité et la féminité sont donc conçues comme des prescriptions à agir en fonction de stéréotypes communément acceptés. Elles s’incarnent dans les corps et dans les structures sociales. C’est également ce qu’avance l’historien et écrivain Ivan Jablonka lorsqu’il analyse la construction du masculin et les nombreuses problématiques qui en résultent, dont le système patriarcal :

Si la pensée patriarcale croit l’homme supérieur par son sexe, elle valorise aussi le genre masculin, qui est la manière d’élaborer un « soi mâle ». Puisque le masculin s’incarne dans des corps, des rites, des institutions, il est possible d’en dresser un tableau anthropologique, sensible aux variations de l’être-homme auquel l’anglais consacre pas moins de cinq mots, *virility*, *manhood*, *manliness*, *maleness* et *masculinity*, confondus en français dans la « virilité » et la « masculinité ». Pourtant, la virilité est une notion beaucoup plus étroite que la masculinité. La première se veut une qualité, alors que la seconde est un ensemble de cultures. Parmi elles, la masculinité de domination, c’est-à-dire la manière dont un homme s’impose – une masculinité patriarcale, en somme. (Jablonka, 2019, p. 77)

Les comportements ne sont pas les seuls éléments « constitutifs » du genre sexué qui sont remis en question depuis plusieurs décennies. En effet, les récentes avancées dans le domaine de la biologie suggèrent que même le sexe biologique – dans sa plus simple expression un homme a un pénis et une femme un vagin – n’est pas une évidence (Löwy & Rouch, 2003). Selon un article publié dans la revue *Nature*, quatre enfants sur cent naissent intersexués et, comme le genre, les organes génitaux s’inscrivent dans un spectre beaucoup plus large que la binarité physique homme-femme à laquelle nous nous référons habituellement (Ainsworth, 2015).

De plus, les questionnements entourant les identités de genre et les orientations sexuelles multiples font éclater les conceptions de la « normalité » longtemps déterminée en fonction d’une sexualité reproductive biologique qui serait, elle aussi, innée. Encore une fois, si les *gender studies*, les *queer studies* et les *cultural studies* ont décrit les processus à l’œuvre dans la construction des préférences et des identités sexuelles, de nombreuses études provenant des sciences naturelles sont venues appuyer les sciences sociales. Prenons par exemple les préférences et la diversité des

appearance, interests and mannerisms that are usually considered to be feminine or masculine » (2018, p. 7).

comportements sexuels attribuées à la seule espèce humaine. Dans *A Natural History of Sex: The Ecology and Evolution of Mating Behavior*, le spécialiste de la biodiversité animale Adrian Forsyth déconstruit ces présupposés sur la sexualité humaine en établissant des correspondances avec celles de différentes espèces animales pour conclure que les actes et les préférences sexuelles ne sont pas exclusifs à notre espèce et sont tributaires de facteurs à la fois biologiques et évolutifs (Forsyth, 2001), un débat entre l'inné et l'acquis qu'a également analysé Judith Sayers selon une perspective féministe et sociale en tenant compte des apports de la biologie (Sayers, 1982). Les développements dans les sciences humaines et sociales sont venus appuyer ces constatations. Bref, rien n'est « normal » ou « sexué » *de facto*, remettant ainsi en cause les approches essentialistes qui ont majoritairement guidé les études sur les sexes et la sexualité avant la deuxième moitié du XX^e siècle. Le sociologue britannique Ken Plummer résume : « [...] human sexualities emerge through complex symbolic systems in specific social worlds (or cultures), grounded in material, biographical and bodily lives and embedded in wider historical structures [and] human sexualities are multiple, varied and contradictory » (2011, p. 245).

Par conséquent, dans un contexte où la norme est l'exception, comment définir la masculinité ? Comment définir une masculinité hétérosexuelle ? Quel(s) type(s) de masculinité(s) modèle(s) souhaitons-nous exactement ? Quels sont ses modes d'expression, ses enjeux et les problèmes qui en découlent ? Et si, justement, l'analyse d'un univers aussi fortement sexué et genré que la pornographie audiovisuelle pouvait nous apporter des réponses ? La représentation de la masculinité dans le cinéma pornographique correspond-elle à un fantasme (réel ou non), à un modèle commercial, historique, voire mythique, ou bien est-ce seulement la répétition d'un modèle traditionnel, d'un ensemble préétabli de stéréotypes mobilisant les concepts évolutifs de virilité et de masculinité ? Que serait une masculinité hégémonique pornographique, c'est-à-dire un idéal type construit par le genre et ses fictions à travers la mise en scène, les scénarios, les corps et le langage cinématographique ?

L'objectif de ce chapitre est de conceptualiser et de problématiser la notion de « masculinité hétérosexuelle » qui est au cœur de notre recherche. Une revue critique de la littérature entourant la construction théorique de celle-ci nous permettra de dégager les éléments

pertinents à notre analyse, mais également de recenser les limites qui l'accompagnent. Nous serons ainsi en mesure de proposer une définition opératoire de la masculinité hégémonique pornographique qui orientera notre analyse subséquente de la mise en scène du corps masculin construit comme objet de spectacle.

1.1 Études de genre sur les masculinités

Les études de genre (« *gender studies* ») considèrent la masculinité comme une construction sociale relevant de processus relationnels complexes ainsi que de rapports de pouvoir entre les individus et les institutions. Les études critiques s'intéressent aux nombreuses facettes de l'identité et de l'expérience des hommes (Kimmel et Messner, 2013). Depuis les années 1970, la multiplication des études sur le sujet en sciences humaines et sociales a permis de former un champ interdisciplinaire qui rend compte de la complexité du genre, mais également des interactions entre différentes sphères d'actions, de représentations et d'expériences modelant les masculinités au quotidien. L'objectif global de ces recherches est de décrire et de comprendre ce que signifie « être un homme » dans la société contemporaine. Autrement dit, il s'agit d'étudier les rôles sociaux et les significations des masculinités – et leurs impacts – dans différents contextes. Cela peut sembler une évidence, mais, à l'instar de ce que les travaux dans les champs des études féministes et *queer* ont abondamment démontré, les études sur les masculinités nous rappellent d'abord qu'il est plus juste de ne pas considérer le masculin comme une entité unique, immuable, monolithique.

We cannot study masculinity in the singular, as if the stuff of man were homogeneous and unchanging thing. Rather we wish to emphasize the plurality and diversity of men's experiences, attitudes, beliefs, situations, practices, and institutions along lines of race, class, sexual orientation, religion, ethnicity, age, region, physical appearance, able-bodiedness, mental ability and various other categories with which we describe our lives and experiences. (Brod & Kaufman, 1994, pp. 4-5)

Cette approche nuancée évalue les nombreux processus sociaux à l'œuvre dans la constitution du genre²⁴. Les études fondatrices de la discipline ont d'abord pris en considération des activités ou

²⁴ Précisons que le vaste champ des études sur la masculinité n'est pas homogène. De nombreuses recherches réaffirment plutôt les genres d'une manière essentialiste et oppositionnelle sous le couvert d'une volonté de déconstruire le masculin et le féminin. Notre posture est celle adoptée par les travaux inspirés des approches

milieux perçus comme étant typiquement masculins, composés de petits groupes avec une majorité d'hommes, comme le sport, l'école, la politique ou le travail (Edwards, 2006).

Par conséquent, la masculinité désigne des comportements, des rôles, des relations et des significations attribués à un genre dans une société donnée, dans un contexte précis et à une époque précise (Reeser, 2020). Le terme est généralement accordé au pluriel, puisque plusieurs types de masculinités coexistent dans un environnement ou une situation spécifique. Contrairement au masculin, qui renvoie au sexe biologique, ou à la virilité, qui met l'accent sur des qualités essentialistes, la notion de masculinité dénote le genre (« *gender* »), ne se limitant ainsi pas au sexe biologique, prenant en compte l'étiquette de « masculin » (Rivoal, 2017). La masculinité ainsi pensée devient un outil théorique englobant qui permet de saisir à la fois le vécu personnel (identités, préférences sexuelles, appartenances, etc.), les interactions quotidiennes entre les acteurs sociaux au sein des institutions et la portée symbolique qui en découle. Sa signification varie en fonction de l'histoire, de la culture et de la psychologie des individus. En résumé, et au risque de répéter une évidence, tous les hommes ne sont pas identiques.

Notons qu'une majorité des études sur les masculinités traite de l'inégalité entre les sexes. Elles cherchent à mettre en évidence les manières dont certains groupes bénéficient de privilèges. Celles-ci soulignent cependant qu'il y a deux côtés à l'inégalité : le désavantage et le privilège. Par exemple, comment les femmes sont-elles structurellement, systématiquement et symboliquement subordonnées aux hommes ? Ou encore, quels sont les désavantages auxquels certains groupes d'hommes sont confrontés en fonction de leur race ou de leur origine socio-économique ? Aussi, les différentes manières dont les hommes sont – en tant que groupe – privilégiés impliquent de considérer le coût de ces privilèges et la manière dont tous les hommes n'y ont pas un accès égal.

En interrogeant les structures et forces modelant les formes plurielles du masculin, les études sur les masculinités ont développé des modèles théoriques afin de circonscrire les types et les modes

queer qui remettent en question les représentations du masculin dans le but de trouver comment ces dernières peuvent être plus positives et égalitaires.

de construction de celles-ci dans différents contextes. L'un d'eux est celui de la masculinité hégémonique.

1.2 La masculinité hégémonique

Le concept de masculinité hégémonique apparaît en Australie au début des années 1980 dans des travaux en sociologie de l'éducation. C'est en 1985 qu'il est formalisé théoriquement dans un article fondateur « *Towards a New Sociology of Masculinity* » (Carrigan, Connell, & Lee, 1985). Influencé par la théorie de l'hégémonie culturelle du philosophe et théoricien politique italien Antonio Gramsci (1971), il constitue une tentative de cerner les processus complexes entourant la construction du genre masculin. Ce modèle a été formulé en réaction et en complémentarité au travail théorique entrepris par les études féministes pour conceptualiser et définir la « féminité ». Il place une vision idéalisée de la masculinité et de la virilité face aux rapports entretenus entre les hommes, entre les hommes et les femmes ainsi que dans les structures régissant l'appartenance au groupe. En insistant sur les relations interpersonnelles et sociales, le terme est rapidement devenu incontournable puisqu'il permet de faire le lien entre des sphères diverses, telles que le politique, le familial, le privé, le public, le pouvoir ainsi que la sexualité. Selon la chercheuse trans Raewyn Connell²⁵, à qui l'on doit la majorité des travaux fondateurs sur le sujet, la masculinité hégémonique n'est pas « a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable » (Connell, 2005 [1995], p. 76). Dès lors, il s'agit d'un modèle théorique et d'un outil méthodologique qui facilitent la compréhension de phénomènes sans nécessairement exister dans la réalité.

Bien qu'elle n'existe que théoriquement²⁶, pour Connell, l'articulation entre le modèle et son

²⁵ L'identité de genre de Connell n'est pas anodine dans l'histoire de la recherche sur la masculinité hégémonique. Elle travaille d'abord sur les dynamiques de classes et les rapports entre genres avant de s'intéresser plus particulièrement aux masculinités. Presque tous ses travaux ont été publiés sous le prénom neutre de R.W. jusqu'à la deuxième édition de *Masculinities* (2005). Depuis, elle signe sous le prénom de Raewyn et a écrit plusieurs articles sur la transsexualité à la lumière de son expérience de vie (Connell, 2010). Son apport au modèle théorique de la masculinité hégémonique, et plus largement des études sur les masculinités, est indissociable de son parcours visant à décloisonner les recherches sur le genre en l'inscrivant dans toutes les sphères de l'expérience humaine tout en déconstruisant sa propre expérience.

²⁶ Il s'agit d'ailleurs de l'une des critiques formulées envers le concept (Beasley, 2008 ; Wedgwood, 2009 ; Demetriou,

application concrète est centrale. Les pratiques culturelles produisent les masculinités. La masculinité hégémonique témoigne d'une façon idéale d'être homme, celle-ci variant selon les époques, les contextes et les cultures, et s'exprimant à travers des attributs physiques et des dispositions morales spécifiques. Elle est un assemblage fluide de significations et de comportements en constant changement. Un homme correspondra plus ou moins à ce point de référence. C'est ce positionnement qui permet de saisir ce qui constitue le modèle dominant, évitant ainsi les dangers d'une typologie statique des masculinités. La mise en pratique des acquis diffère en fonction du parcours de chaque individu. Le sujet n'est donc pas invisible, mais plutôt au centre de l'analyse²⁷. C'est pourquoi, toujours selon Connell et Messerschmidt (2005), ce concept atteste de la pluralité des masculinités qui se révèlent dans l'action (« *pattern of practices* »), rejoignant le concept de performativité théorisé par la philosophe Judith Butler (1990). C'est un cadre culturel (« *cultural framework* ») qui permet de nommer des pratiques et de décrire les interactions quotidiennes entre les individus. Par conséquent, « masculinity is not a fixed entity embedded in the body or personality traits of individuals. Masculinities are configurations of practices that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting » (Connell & Messerschmidt, 2005, p. 836). Selon cette perspective, la masculinité hégémonique ne se traduit pas en un système inévitable de domination d'un groupe sur un autre, mais s'articule plutôt en un processus historique discriminant qu'il est possible de transformer.

La masculinité hégémonique n'est pas figée. Elle s'est construite en réaction à un contexte et par la mise en place de tactiques de maintien de son statut, tactiques discursives visant à « mettre au pas » (« *policing* ») les hommes dans leur masculinité et à exclure les femmes de celle-ci. Elle est donc ouverte au changement et une masculinité hégémonique positive peut être constituée. D'une part, cela est possible par la connaissance des rapports de force en jeu. D'autre part, puisqu'elle est performative, il est possible de refuser des comportements contribuant à reproduire la hiérarchie actuelle. La masculinité hégémonique est donc une stratégie discursive

2015).

²⁷ Ce qui explique la préférence marquée pour le récit de vie comme outil méthodologique dans les recherches utilisant le concept.

s'inscrivant dans la perspective développée par le philosophe français Michel Foucault, qui a démontré que les rapports de pouvoir qui résultent des différentes conceptions du sexe et de la sexualité ne sont pas immuables (Foucault, 1976). Les comprendre devient ainsi un agent de changement et une force politique.

Gender relations are always arenas of tension. A given pattern of hegemonic masculinity is hegemonic to the extent that it provides a solution to these tensions, tending to stabilize patriarchal power or reconstitute it in new conditions. A pattern of practice (i.e., a version of masculinity) that provided such a solution in past conditions but not in new conditions is open to challenge – is in fact certain to be challenged. (Connell & Messerschmidt, 2005, p. 853)

De plus, en tant que modèle et référent, donc un ensemble de comportements, d'attitudes et de postures valorisés comme étant socialement virils, la masculinité hégémonique nous permet de comprendre l'influence que peuvent avoir certains individus dans la création et le maintien des masculinités ainsi que le pouvoir symbolique qui leur est attribué.

Among dominant groups of men, the circuits of social embodiment constantly involve the institutions on which their privileges rest. This is dramatically shown in a pioneering study by Donaldson and Poynting (2004) of the daily lives of ruling-class men. This study shows, for instance, how their characteristic sports, leisure, and eating practices deploy their wealth and establish relations of distance and dominance over other men's bodies. (Connell & Messerschmidt, 2005, p. 852)

Finalement, en se déployant aux niveaux local, régional et global (du quotidien au symbolique, du corps à la société), de manière interne (hommes-hommes) et externe (hommes-groupe), le concept de masculinité hégémonique ouvre toute analyse à des considérations d'ordre politique et idéologique. En effet, sa formation résulte d'une série de compromis entre les divers acteurs en présence, aboutissant en quatre types de masculinité : hégémonique, subordonnée, complaisante et marginale (« *hegemonic, subordinate, complacent and marginal* »). Dans le premier cas, la masculinité hégémonique est la forme incarnant la domination masculine et exerçant le pouvoir et l'autorité sur les femmes (et les autres hommes), avec toutes les conséquences de l'oppression, de la violence et des privilèges.

Puisque la pornographie est un lieu de socialisation mobilisant une série de pratiques et de rituels qui se cristallisent autour de figures dominantes (économiques, corporelles, esthétiques, etc.), le

concept de masculinité hégémonique semble un outil pertinent pour comprendre les structures médiatiques et sociales qui régissent sa production et sa réception. Définir une masculinité hégémonique pornographique, soit un standard vis-à-vis duquel les comédiens se positionnent et les spectateurs modulent leurs attentes, c'est donc cerner ce que représentent et signifient les différents modes de mise en images du genre masculin dans la construction d'un modèle dominant de masculinité hétérosexuelle.

En tant que sociologie du corps, la masculinité hégémonique se révèle dans l'action. Le concept se prête à une analyse de la dimension audiovisuelle du médium cinématographique²⁸. Quelles caractéristiques de la masculinité le cinéma pour adultes offre-t-il en spectacle, et comment les offre-t-il ? C'est ce que nous nous proposons de faire dans notre dernier chapitre. Pour l'instant, disons qu'en reconnaissant les variables contextuelles et l'expérience individuelle, l'utilisation de ce cadre théorique s'harmonise avec les approches mises de l'avant dans les études pornographiques et plus particulièrement avec l'idée d'analyse impliquée proposée par Susanna Paasonen :

An implicated and reparative feminist reading of pornography can take many routes from description to close reading, analysis of genre and characters: it tries to make visible, and reflect on one's own affective investments in the texts studied without assuming these to be templates for reader or viewer reactions in general. Simultaneously critical and open to the power of texts, implicated analysis does not withdraw to a position of removed distance or assume the meanings of the texts as fixed. (Paasonen, 2007, p. 55)

Ainsi, parler de sexe et de masculinité, c'est d'abord et avant tout parler de soi-même – ce que de nombreux chercheurs en études pornographiques ont bien mis en évidence dans leurs travaux (Kipnis, 1996 ; Paasonen, 2011 ; Vörös, 2020). Ce positionnement suggère évidemment qu'un chercheur de sexe masculin n'a pas la même expérience du cinéma pornographique que son vis-à-vis féminin. Il est alors important de reconnaître les « expressions du ressenti personnel et de la

²⁸ À ce titre, la pornographie présente plusieurs correspondances avec le monde du sport, plus spécifiquement celui de la lutte (Fleischer, 2005). Tous les deux sont fortement connotés comme étant masculins. Ils sont des terrains fertiles pour la création de modèles et des espaces privilégiés d'identification. Finalement, le corps des performeurs est leur outil principal et il est chargé d'indicateurs de la masculinité (force physique, puissance, endurance, etc.).

force affective des textes » (Paasonen, 2007, p.55). Cette prise en considération de l'affectivité du chercheur rejoint « [...] le versant éthique du savoir pornographique qui constitue donc un travail sur soi. Il est fondé sur l'hypothèse que tout sujet, étant né dans une matrice de discours, en a intégré au moins une partie et que, pour être en mesure de procéder à ses propres évaluations, il doit se défaire de ses préconceptions. [...] il faut désapprendre les évidences de son désir » (Dubois, 2014, pp. 102-103).

Il est généralement admis que l'objectivité scientifique est impossible à atteindre puisque les auteurs abordent toujours leurs objets de recherche en fonction de leurs champs d'intérêt, de leur expérience personnelle et du contexte social dans lequel ils évoluent. En effet, comme l'a démontré la philosophe féministe Donna Haraway, toute recherche est socialement située (1988). Plutôt que de constituer un problème, cette subjectivité doit être assumée afin de devenir une force bénéfique puisqu'elle multiplie les points de vue sur le sujet et crée un dialogue entre les savoirs qui peut faire avancer les connaissances. Appliquer le concept de masculinité hégémonique au cinéma pornographique peut faire ressortir les problèmes qui traversent la mise en images des corps. Cela contribue également à en souligner les impacts dans une entreprise plus large de documentation visant à cerner « the consequences and costs of hegemony, by uncovering mechanisms of hegemony, by showing greater diversities in masculinities, and by tracing changes in hegemonic masculinities » (Connell & Messerschmidt, 2005, p. 834). Comme l'a remarqué le sociologue français Mathieu Trachman lors de son enquête ethnographique dans l'univers de la pornographie française :

On sait que la pornographie hétérosexuelle repose sur la représentation des désirs et des plaisirs féminins pour un regard masculin. Les pornographes se donnent également pour tâche d'identifier les fantasmes des hommes hétérosexuels. Ce sont des hétérosexuels professionnels : mettant en images les fantasmes masculins, ils revendiquent des compétences sexuelles qui les distinguent des hétérosexuels ordinaires, et définissent par-là les frontières de l'hétérosexualité masculine, en particulier vis-à-vis de la sexualité féminine et de l'homosexualité masculine. (Trachman, 2013, p. 13)

En somme, la conception de l'homme dans le cinéma pornographique s'inscrit à la fois dans une vision englobante de ce qu'est la masculinité dans les sociétés occidentales et dans un système qui lui est propre, soit celui de l'industrie pornographique audiovisuelle. Il faut donc élargir le

champ d'analyse et envisager la masculinité hétérosexuelle pornographique d'un point de vue esthétique (la représentation du corps), mais aussi d'un point de vue symbolique (la virilité) afin de considérer les tensions qui articulent les rapports entre ces deux pôles, de la production à la réception.

1.3 Une masculinité hégémonique pornographique

Dans son manuel à l'intention des aspirants pornographes, *How to Become a Porn Director: Making Amateur Adult Films* (2001), le cinéaste Nick Ryder résume ce que le metteur en scène autodidacte doit prendre en compte lors de la recherche du candidat « parfait » :

1) A guy who can masturbate to orgasm on cue in front of a bunch of people he doesn't know. Then after having an orgasm is able to get it hard again in a relatively short period of time. You need a guy who likes sex, thinks about sex, and really wants sex. [...] 2) Dick size is not as important as people make it out to be. The camera and a little viewer imagination make them all look longer and larger than life. Most men can add a little depth perception to their member by shaving their pubic hair down close. [...] 3) Although a fit body is a plus it is not a necessity. Gay porn is more rigid in its requirement for buff male bodies. Straight porn as a standard kind of figures that their viewers are there to see naked women, the guy is just a tool of the scene. (2001, p. 67-68)

Les qualités habituelles sont évoquées (endurance, appétit sexuel, longueur du pénis) tout en rappelant la place secondaire, bien qu'incontournable, qu'occupe l'interprète. Ce dernier est une performance avant d'être un sujet. Le pénis « actant » est au centre du récit. Par conséquent, pour Ryder, une chose seule chose compte vraiment : le maintien et la maîtrise de l'érection. L'essentiel est d'être un « *good woodsman* » (Ryder, 2002, p. 67).

Le vétéran de l'industrie Steven Ziplow consacre également un chapitre de son ouvrage influent *The Film Maker's Guide to Pornography* au choix des acteurs et des actrices (Ziplow, 1977, pp. 41-77). Si ce dernier aborde amplement les enjeux entourant la distribution féminine (exigence de la nouveauté, critères de beauté, accessibilité, attitude, enthousiasme, etc.) et insiste sur l'éthique de travail (contrats, respects des ententes, transparence du producteur, etc.), il ne mentionne qu'une seule caractéristique nécessaire au comédien masculin, contrairement à Ryder, et ce, au détour d'une phrase, sans insister davantage : l'importance de la taille du pénis. Ainsi, « *being well*

endowed » (Ziplow, 1977, p. 43) est présenté comme une formalité. Le sexe masculin est le seul élément important. Plus récemment, et de manière similaire, le guide *The DIY Porn Handbook*, rédigé par l'actrice et réalisatrice primée Madison Young, se concentre plutôt sur l'inclusivité et la diversité dans la distribution des rôles dans une perspective féministe et militante, laissant de côté les modèles masculins dont la présence et la sélection semblent être évidentes (Young, 2016).

Ces exemples nous permettent de tirer quelques conclusions sur ce que semble être, selon les créateurs, la figure pornographique masculine idéale. D'une part, elle se construit sur deux niveaux : 1) celui des actes (le savoir-faire d'ordre sexuel : maîtriser son érection et son éjaculation) et 2) celui du corps (les attributs physiques masculins : la taille, réelle ou apparente, du pénis). D'autre part, le peu d'attention qui est donné à l'interprète suggère que son existence relève de l'évidence, et ce, autant pour les auteurs que pour les lecteurs : il est à la fois partout (son pénis, sa capacité à faire jouir la femme, le point de vue du spectateur) et nulle part (la rareté de gros plans sur son visage, les cadrages dans lesquels seul son sexe est présent, sa quasi-invisibilité sonore, son caractère interchangeable et anonyme, etc.)²⁹. Son corps incomplet, son anonymat, le rend aussi remplaçable. Seul « un » pénis est indispensable³⁰.

C'est également le constat de la série de télé-réalité *The Sex Factor* (10 épisodes diffusés en ligne en 2016) produite par le site xHamster dans laquelle huit hommes et huit femmes s'affrontaient pour devenir la prochaine star de la chaîne numérique (*tube*). Les seize concurrents devaient ne jamais avoir eu de relations sexuelles devant la caméra avant la série. Les juges Lexi Belle, Remy LaCroix et Keiran Lee notaient les candidates selon trois critères : présence, potentiel et performance (« presence, potential, and performance »)³¹. Ces qualités sont réaffirmées dans plusieurs articles de la revue de l'industrie XBiz : « We always sought to align with individuals who

²⁹ Si certains rares acteurs se démarquent, cet anonymat est tout de même un état partagé par la majorité des performeurs masculins dans l'industrie actuelle. Nous reviendrons en détail sur ces éléments aux chapitres 5 (Une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique) et 6 (Typologie des masculinités pornographiques).

³⁰ Le titre d'un article publié dans le célèbre média contre-culturel *Vice* résume, non sans une pointe de sarcasme, cette conception de l'acteur masculin dans le genre : « *Just a Dick : The Sad Reality of a Male Pornstar* » (Baden, 2017).

³¹ Cette liste est similaire à celle des attributs de la star tels qu'analysés par le sociologue Edgar Morin dans son célèbre essai *Les stars* (1972). Nous reviendrons sur ce texte au chapitre 5 (Une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique) et 6 (Typologie des masculinités pornographiques).

have the three 'P's : professionalism, physical beauty, and an understanding of the art of performance » (Freixes, 2022, p. 57). Jonathan Morgan, de l'agence Nexxt Level Talent, ajoute que « one thing hasn't changed from the days of auditions on film stock tough: that elusive "it" factor that makes someone a star remains as rare as ever » (p. 56). Ce je ne sais quoi, difficilement descriptible, s'exprime selon le philosophe belge Laurent de Sutter dans la générosité de la performance qu'il associe à un abandon extatique : les acteurs sont littéralement hors d'eux-mêmes et oublient la caméra pour se perdre dans la jouissance et s'offrir totalement aux spectateurs. À propos de la comédienne Clara Morgane dans *La collectionneuse* (Fred Coppola, 2001), il écrit que :

La générosité, semblait-elle se rendre compte alors, est une vertu nécessaire, des lors que le succès dans la production d'un effet requiert de s'y livrer complètement. Comme la condition de l'intensité d'un tel effet consiste précisément en l'ampleur du don qui y préside, c'est à la générosité dont fait preuve la starlette que pourra être mesurée la force de sa prestation. (de Sutter, 2007)³²

La performance est centrale à la réussite des acteurs et actrices : « It has been accurately observed that adult stars are sexual athletes. In a profession that demands physical stamina and defines success according to how many people seek to watch you, personal wellness habits take on major importance » (Freixes, 2024, p. 64). Comme dans les autres sphères de l'activité économique, le professionnalisme néolibéral s'impose également comme critère de réussite. Les comédiens et comédiennes sont des entrepreneurs au sens large du terme :

It takes a unique blend of skills and qualities to gain fame starring in scenes for marquee brands, shot by award-winning directors for high-traffic paysites. Shoots can take upward of a dozen hours, be dialogue-heavy, require multiple locations and setups, or encounter unforeseen complications owing to weather, other performers not showing up or the need to match parameters mandated by distant corporate headquarters. On top of that, performers need to be able to work well with the crew and navigate everything from on-set consent to securing booking through an agency, or self-booking if they are well established. (Freixes, 2024, p. 63).

³² D'ailleurs, malgré son titre qui annonce une exploration métaempirique des acteurs dans le genre pornographique, de Sutter, dans *Pornostars. Fragments d'une métaphysique du X*, ne s'attarde quasi exclusivement qu'aux starlettes, faisant fi de leurs vis-à-vis masculins, un autre signe qui témoigne de l'invisibilisation de ces derniers.

Par conséquent, les *hardeurs* s'établissent comme des « hétérosexuels professionnels » qui revendiquent et possèdent des compétences précises qui les distinguent du commun des mortels. Qui plus est, certaines caractéristiques distingueraient et discriminaient les acteurs entre eux, formant une figure idéale qui se déclinerait en plusieurs « sous figures ». Le concept de masculinité hégémonique rejoint cette idée, c'est pourquoi il est utile à la compréhension, à l'analyse et au recensement de la pluralité des types de personnages masculins qui caractérisent le cinéma pornographique³³.

1.4 Les limites de la représentation du corps et le problème de l'identification

Soulevons toutefois un problème majeur au moment de formuler une définition de la masculinité dans la pornographie : la place centrale occupée par le pénis.

La pornographie est un genre d'abord et avant tout monstatif : le cœur de son projet esthétique est de présenter – de préférence en gros plan – des actes sexuels non simulés. Comme l'a démontré la pionnière américaine des études pornographiques Linda Williams dans un ouvrage fondateur, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1999 [1989]), les impératifs visuels du dispositif cinématographique limitent les possibilités de représentation et imposent certains tropes, dont le célèbre « *money shot* » (plan d'éjaculation) instauré comme une convention, une manière concrète et visible de marquer la fin de l'acte sexuel. Il ne peut théoriquement pas être feint biologiquement, contrairement à l'orgasme féminin qui peut être joué, repris ou imité³⁴.

As a substitute for what cannot be seen [l'orgasme féminin], the money shot can be read as yet another form of cinematic perversion – as a fetish substitute for less visible but more «direct» instance of genital connection. As a shot whose name derives from

³³ Plusieurs articles ont repris le concept de masculinité hégémonique afin d'analyser les rapports entre hommes et les impacts que la pornographie peut avoir sur les spectateurs (Burke & Haltom, 2020). Rappelons que notre étude vise plutôt à circonscrire les représentations dans le genre plutôt que ses conséquences sur la réception.

³⁴ Des solutions alternatives ont bien entendu été trouvées : blanc d'œuf, shampooing et autres liquides servent parfois d'effets spéciaux pour pallier l'éjaculation qui n'a pas pu être filmée. Dans tous les cas, le substitut est une preuve matérielle, « physique », qui confirme que l'acte « a eu lieu » (Falardeau, 2019).

mainstream film industry slang for the film image that costs the most money to produce (porn producers pay their male performers extra for it), the money shot can also be viewed as an ideal instance of commodity fetishism. Finally, the most blatantly phallic of all hard-core film representations, the money shot can be viewed as the most representative instance of phallic power and pleasure. (Williams, p. 94)

La pornographie hétérosexuelle met en scène, voire orchestre et objectifie, le plaisir féminin pour le regard – et le plaisir – masculin : « The animating male fantasy of hard-core cinema might therefore be described as the (impossible) attempt to capture visually this frenzy of the visible in a female body whose orgasmic excitement can never be objectively measured » (p. 50).

Williams relativise cette idée selon laquelle la pornographie est uniquement phallique étant donné le rôle central occupé par la représentation du pénis. En effet, selon elle, la phallicité du genre est tributaire non pas uniquement des impératifs de monstration qui le caractérise, mais de l'impossibilité de tout voir et saisir auquel le *hardcore* doit offrir une solution visuelle (l'éjaculation) et sonore (les cris de jouissance de l'homme et de la femme). La pornographie serait phallique par son caractère paradoxal. En effet, le pénis est une sorte de substitut fantasmatique. Il occupe la fonction de preuve objective de l'acte sexuel : « because in its exhibition of penises it presumes to know, to possess an adequate expression of the truth of "sex" – as if sex were as unitary as the phallus presumes itself to be » (p. 267).

Les corps dans la pornographie, qu'ils soient féminins ou masculins, sont soumis à une « frénésie du visible », soit un besoin de s'exhiber, de connaître et de divulguer les mystères du corps objet « sexuel et sexué » et de l'orgasme. Le plaisir engendré par le spectacle pornographique a entre autres pour conséquence de réduire l'homme à une fonction de pénis-performance qui efface toute possibilité d'une mise en images de l'émotivité et donc d'une subjectivité. La surreprésentation du pénis devient une réponse partielle à un problème visuel, un fétiche au sens psychanalytique, plutôt qu'une simple affirmation d'une maîtrise masculine de la sexualité. En somme, l'insistance sur le pénis traduit un manque dans les possibilités de la captation audiovisuelle du plaisir féminin : il est impossible de confirmer visuellement que cette jouissance a bel et bien eu lieu.

Dans *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body* (1993), Peter Lehman insiste sur la distinction fondamentale entre le pénis comme organe biologique et le phallus comme référent symbolique. Selon lui, la contradiction entre la nécessité de montrer le pénis et l'identification du spectateur masculin relève d'un jeu complexe de va-et-vient entre l'affirmation et la négation de la subjectivité. La dynamique pénis-phallus limite l'apparition de modes alternatifs de représentation du corps : « It is no exaggeration to say that men under patriarchy are not just empowered by their privileged position through the penis-phallus; they are also profoundly alienated from their own bodies, which are lost beneath its monstrosity » (1993, p. 36).

Pour Lehman, la mise en scène du sujet et du corps masculin dans le genre pornographique – et dans la culture en général – pose un problème. D'une part, les corps montrés doivent correspondre aux idéaux occidentaux de virilité (beauté, grandeur, taille du pénis, endurance, etc.). Ceux-ci sont censés représenter la force et la puissance, deux caractéristiques culturellement associées au masculin. D'autre part, le spectacle de la masculinité révèle l'impossibilité de se mesurer aux attentes et aux exigences qui découlent de ce modèle. L'homme n'arrive pas à soutenir la charge symbolique associée au phallus. Le pénis n'est guère envisagé pour son existence biologique, mais pour sa représentation. Cette tension entre le modèle fantasmé et la réalité vécue rejoint le concept de masculinité hégémonique et illustre un processus historique sous-jacent qui secoue l'Occident depuis ses origines. Les sociologues Georges Vigarello, Alain Corbin et Jean-Jacques Courtine le résumant dans la préface de *l'Histoire de la virilité*, un ouvrage en trois volumes qui raconte la transformation des modes de virilité dans les sociétés occidentales :

La virilité est marquée par une tradition immémoriale : non simplement le masculin, mais sa nature même, et sa part la plus « noble », sinon la plus achevée. La virilité serait vertu, accomplissement. La *virilitas* romaine, dont le mot est issu, demeure un modèle, avec ses qualités clairement déclinées : sexuelles, celles du mari « actif », puissamment constitué, procréateur, mais aussi pondéré, vigoureux et retenu, courageux et mesuré. Le *vir* n'est pas simplement *homo*, le viril n'est pas simplement l'homme, il est davantage : idéal de puissance et de vertu, assurance et maturité, certitude et domination. D'où cette situation traditionnelle de défi : viser le « parfait », l'excellence, autant que l'« autocontrôle ».

Qualités nombreuses enfin, entrecroisées : l'ascendance sexuelle mêlée à

l'ascendance psychologique, la puissance physique à la puissance morale, courage et « grandeur » accompagnant force et vigueur. [...] La perfection virile expose inévitablement à l'exigence : l'extrême puissance ne peut ignorer l'illusion, la force ne peut ignorer la fragilité. L'inquiétude plane sur cette excellence postulée. (2011, p. 7)

De plus, pour Lehman, le spectacle de la masculinité offert dans le cinéma pornographique forme un discours paradoxal où le spectateur doit à la fois tirer plaisir des actes filmés et repousser son potentiel désir pour le corps masculin. En termes simples, faire face à sa potentielle homosexualité, « c'est-à-dire un rapport paranoïaque à l'homosexualité masculine comme possibilité d'identification » (Trachman, 2013, p. 231). Tirailé entre son obligation de tout montrer et la peur irrationnelle de l'homosexualité, le genre pornographique doit trouver diverses solutions pour atténuer l'angoisse inhérente aux contradictions qu'il engendre, dont la mobilisation et la réitération de compétences et d'attitudes culturellement associées aux sexes masculins et féminins :

Présentée comme l'expression professionnelle d'une identité sexuelle naturelle, l'hétérosexualité masculine n'est donc pas cette pratique évidente et homogène présumée par les pornographes. Le métier ne prend pas seulement sens dans une histoire du capitalisme ou une histoire des représentations de la sexualité, mais dans une histoire de l'hétérosexualité, et plus précisément une histoire du binarisme hétér/homosexuel comme mode hégémonique de catégorisation des identités sexuelles. La profession enregistre non seulement la stabilisation, mais les contradictions que cette hégémonie suscite. (Trachman, 2013, p. 268)

En limitant l'espace de représentation du corps masculin, donc l'émergence d'une subjectivité et d'une potentielle identification, la pornographie répond à plusieurs fantasmes (le symbole du phallus) et en neutralise d'autres (l'attraction homosexuelle). Ainsi, la présentation du corps masculin se cantonne quasi exclusivement à son pénis. Le corps masculin est morcelé. Le pénis le personnifie à lui-seul dans son incomplétude. Les processus d'identification habituels (*reaction shot*, etc.) lui sont généralement refusés. Dans son insuffisance symbolique et sa réaffirmation de l'hétérosexualité, la pornographie est alors perçue comme l'expression naturelle du désir masculin et devient donc naturellement masculine dans son essence.

Ici encore, la pornographie est un lieu où se manifestent les nombreux enjeux entourant la définition même de ce qu'est être un homme dans la société. Pensons à l'expression anglaise « *straight* » pour désigner l'hétérosexualité et qui renvoie aux termes français droit, direct, franc, sec, normal. Cette dénomination est significative par rapport aux orientations et aux perceptions que nous en avons. Elle est un terrain supplémentaire où se déploie une autre forme de contrainte à l'hétérosexualité, c'est-à-dire une institution qui régit les rapports entre les sexes en déployant une multitude de mesures aspirant à préserver un modèle hétéronormatif dominant (Rich, 1981).

1.5 Conclusion

Aborder la pornographie sous l'angle de la masculinité hégémonique met en lumière les enjeux politiques, esthétiques, sociaux et éthiques qui la traversent. Elle réinscrit également le fait pornographique dans un processus historique complexe où la masculinité comme norme de catégorisation des identités sexuelles est constamment bousculée et remise en question tout en étant réaffirmée. Pour revenir à la citation en exergue, être homme ce n'est pas se penser plus homme que les autres, mais bien se montrer plus homme que les autres. Des relations de pouvoir en passant par le contexte historique, de la représentation du corps masculin en général à celle dans la pornographie, penser les masculinités c'est aussi témoigner des rapports complexes qui informent leur construction.

CHAPITRE 2

Contexte de la recherche : la représentation du corps masculin

Mieux connu sous son pseudonyme de Rocco Siffredi, l'acteur, réalisateur et producteur italien Rocco Tano est l'un des performeurs masculins les plus importants de l'industrie pornographique des quarante dernières années. Sa première apparition à l'écran dans *Belle d'amour* (Michel Ricaud, 1986 ; produit par Marc Dorcel), une variation sur *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967) dans laquelle il incarne le client d'un luxueux lupanar où professionnelles et bourgeoises sont à la recherche de nouvelles expériences érotiques, a quasi instantanément fait de lui une star du genre. Il enchaîne ensuite les rôles phares de personnages séducteurs (Casanova) et de figures masculines emblématiques (il imite l'acteur et culturiste Arnold Schwarzenegger dans des parodies pornographiques de *Terminator* et *Total Recall*), mais c'est le rôle principal dans *Tharzan – La vera storia del figlio della giungla* (Joe D'Amato, 1995) qui le propulse finalement au rang de star internationale et d'icône de la sexualité masculine. Depuis, celui que l'on surnomme « l'étalon italien » a tourné dans plus de 1300 productions en plus de réaliser environ 1200 films³⁵. Son charisme et son appétit sexuel, en apparence illimité, certains diront une forme d'animalité, ont consolidé son image de marque, si bien qu'aujourd'hui il est à la tête d'un empire éponyme dont le siège social et les studios sont installés à Budapest en Hongrie.

Sa présence médiatique se décline dans tous les formats et tous les genres : autobiographie (*Rocco par Rocco*, 2006), documentaire projeté à Cannes (*Rocco*, Thierry Demaizière et Alban Teurlai, 2016), série de fiction diffusée sur Netflix (*Supersex*, créatrice et directrice de série Francesca Manieri, 2024), télé-réalités (*The Rocco Experience: How To Be A Great Pornstar*, 2023) et guide d'éducation sexuelle (*Sex Lessons*, 2021). Il a même tenu des rôles dans des films issus du

³⁵ Il est difficile d'établir avec précision les filmographies de la plupart des cinéastes, techniciens, acteurs et actrices de films pour adultes. En date du 1^{er} juin 2025, selon l'*Internet Adult Film Database* (IAFD), Siffredi aurait joué dans environ 1250 films et en aurait réalisé plus de 1200. Dans un même ordre d'idée, une publicité dans laquelle il agit comme porte-parole pour les jouets sexuels destinés aux hommes de la marque Satisfyer Men, publiée dans le numéro de janvier 2018 de XBiz, a pour slogan : « 1800 Movies. 5000 Women. 1 Best Orgasm ». Dans notre cas, nous nous en tiendrons aux chiffres répertoriés sur l'IAFD.

cinéma d'auteur, dont le controversé long métrage *Romance* (Catherine Breillat, 1999). Tout cela a permis à Siffredi de consolider son statut et de devenir en moins de vingt ans de carrière l'ultime icône pornographique masculine. D'ailleurs, Breillat dira de lui en entrevue qu'il est « un cygne³⁶ » et qu'« il n'a pas à prouver qu'il est un homme, donc il s'abandonne corps et âme » (Tremblay, 2004), bref qu'il est une force, une beauté et un talent bruts, naturels et majestueux. Il incarne dans la sphère publique la quintessence mythique d'une certaine conception de l'hétérosexualité normative : un appétit sexuel insatiable, un corps musclé, une attitude virile, une aura de gentleman. Il se retrouve ainsi chaque année dans les listes et palmarès des noms les plus recherchés sur les tubes, ce qui en fait l'une des figures majeures et, surtout, constantes de ce que nous avons décrit dans le chapitre précédent comme étant la masculinité hégémonique pornographique.

À l'automne 2021, il a révélé au magazine XBiz, un site web et une publication mensuelle consacrée à l'industrie et aux actualités pornographiques, qu'il préparait un nouveau projet destiné à célébrer sa carrière (Turner, 2021). Approché par l'artiste Fabio Viale, qui a été révélé à la Biennale de Venise en 2002 avec son œuvre *Ahgalla*, un bateau de marbre flottant muni d'un moteur et capable de transporter des passagers, Siffredi a accepté d'être immortalisé en une sculpture de marbre hyperréaliste, d'inspiration néoclassique. Celle-ci rend hommage à l'iconique statue grecque antique du *Faune Barberini* (III^e siècle avant Jésus Christ approximativement, découverte au XII^e siècle à Rome) (FIGURE 2.1). Viale fige Siffredi dans une posture qui imite celle représentant la figure mythologique du satyre endormi, cette fois sous les traits de Rocco. Détail supplémentaire : le personnage est doté d'une énorme érection moulée à même le pénis de l'acteur (FIGURE 2.2). L'œuvre a été exposée dans un musée en Italie et elle trône désormais dans les studios du comédien. Siffredi affirme alors dans une entrevue promotionnelle :

It's 1.5 times the size of a human and was created in ancient Greek style to represent sexuality. The artist decided to sculpt the face and the body exactly the way I am in front of the camera. When it was finished, he told me: "It's ready, now please give life to it." And then the only thing I could think of is to make a movie around this statue. While I was thinking about the storyline, I realized that this statue undoubtedly

³⁶ Rive Droite / Rive Gauche, Paris Première, 26 juin 1999. Récupéré en ligne le 15 mai 2024 : <https://youtu.be/2xEvDIWGInc>

represents me, just like I represent sexuality without limits. (Alyssa, 2022)

FIGURE 2.1. Carole Raddato, Statue en marbre connue sous le nom de Faune de Barberini ou Satyre ivre, copie par un sculpteur hellénistique de l'école de Pergame d'un original en bronze, vers 220 avant notre ère, Glyptothèque, Munich



FIGURE 2.2 Image promotionnelle, Rocco Siffredi, publiée dans XBiz (Octobre 2021)



C'est cette création qui tient le rôle principal du film *Introspection* (Siffredi, 2022), dans lequel une quarantaine de femmes, ménades modernes, performant une bacchanale en l'honneur de ce Dionysos du sexe, culminant avec la populaire influenceuse et modèle canadienne Eva Elfie fornicant avec la statue jusqu'à ce que celle-ci prenne vie³⁷.

³⁷ Soulignons également que Siffredi s'inscrit dans la grande histoire du cinéma pornographique. En effet, l'une des

Le cas Siffredi personifie les questions qui traversent ce chapitre. En effet, que peut nous révéler cette rencontre entre la mythologie grecque, l'histoire de l'art et la pornographie contemporaine à propos de la représentation du corps masculin dans le cinéma pour adultes ? Comment le corps masculin est-il spectacularisé ? Dans quel contexte et de quelles manières est-il présenté nu dans la sphère publique ? Et comment cette mise en scène des corps, des attitudes et des gestes a-t-elle contribué à installer une grammaire visuelle de ce que doit être le masculin ? Comment la multiplication de ces représentations a-t-elle été façonnée par les technologies et les cultures médiatiques de son temps ? Quels sont les modèles et iconographies types qui en ont émergé et qui ont figuré l'imaginaire entourant la création d'un idéal masculin ? En somme, comment les arts ont-ils transformé en spectacle certaines caractéristiques prisées de « l'homme » et ont-ils contribué à les incarner littéralement, voire à les mythifier ? Ce chapitre vise donc à contextualiser et à inscrire le masculin pornographique dans une histoire plus générale de la mise en scène du corps masculin en Occident. Nous ferons la distinction nécessaire entre nu et nudité, puis nous aborderons les transformations survenues au XX^e siècle alors que la pornographie cinématographique émerge et se constitue comme genre. Ainsi, nous positionnerons la pornographie dans une filiation historique et artistique plus large qui mènent à nos conceptions contemporaines des masculinités. Cela nous permettra de comprendre les biais et grilles de lecture qui influencent et guident encore aujourd'hui notre interprétation du masculin dans la production artistique et médiatique contemporaine. Puisque cette thèse n'a pas pour objet d'explorer les nombreuses facettes et implications du nu masculin dans l'histoire de l'art ou encore de raconter une histoire exhaustive de la représentation picturale, sculpturale et audiovisuelle, nous référons le lecteur qui désire approfondir ces questions complexes aux ouvrages cités en bibliographie, particulièrement ceux s'inscrivant dans le corpus de l'histoire de l'art. Cette problématisation de la représentation du corps masculin – et des récits qui en découlent – vise plutôt à nous conduire au chapitre suivant dans lequel nous définirons notre objet de recherche,

plus anciennes vues du genre à avoir été conservées est *El Satario* (1907, 8 minutes, Argentine). Alors qu'un groupe de jeunes femmes nues s'ébattent dans la campagne, un satyre apparaît et provoque la fuite du groupe, mais il parvient à saisir l'une d'elles. Le film est connu pour son utilisation avant-gardiste du gros plan et de l'insert, deux éléments du langage cinématographique qui seront centraux dans la pornographie filmée.

soit cette catégorie que serait la « pornographie *mainstream* destinée à un public hétérosexuel ».

2.1 Le nu masculin

Le corps humain est un thème et un sujet figuratif incontournable dans l'histoire de l'art occidental. Autant la peinture que la sculpture se sont appliquées à le représenter dans des poses diverses, créant des séries de motifs et de traditions iconiques, chargeant de sens sa plasticité. Au début du XX^e siècle, les théoriciens de l'histoire de l'art ont établi une distinction nette entre le nu et la nudité. Le premier est un genre artistique, tandis que le deuxième est un état auquel le premier fait allusion de manière directe ou indirecte (Gualdoni, 2012). La nudité est commune, le nu est un choix créatif mobilisant de nombreux référents narratifs, symboliques, historiques, politiques et culturels. Cette nuance n'est pas anodine. Elle permet de passer du quantitatif au qualitatif, du particulier au social, et vice-versa, lorsque nous devons penser les représentations des corps.

Le nu aspire à une recherche de l'Idéal à travers la forme. Il s'agit de dépeindre à la fois un modèle anatomique « parfait », mais également des valeurs esthétiques, philosophiques et morales transcendant la nudité, simple état de nature de l'être humain (Jullien, 2000, p. 77). Ainsi, le corps n'est pas considéré comme intrinsèquement érotique. Les artistes ne visent pas stricto sensu à provoquer le désir, mais à valoriser les potentialités symboliques – et par le fait même narratives – qui sont projetées sur sa surface. Ainsi,

Les rapports entre qualité artistique et érotisme ont suscité beaucoup d'ambiguïtés et de confusions. Les historiens de l'art ne discutaient jamais de la représentation des nus qu'en termes esthétiques et ignoraient délibérément leur contenu érotique. Il semblait, de toute évidence, que l'Art était, de par sa nature même, dépourvu d'érotisme. Selon l'idée la plus répandue, souvent sous-entendue mais parfois clairement exprimée, toute émotion érotique communiquée par une œuvre d'art diminuait sa qualité artistique. (Field, 1982, p. 9)

Ces considérations esthétiques sous-tendent une certaine obsession physiologique. Les postures, les mensurations, les proportions, toute l'anatomie est étudiée, mesurée, chiffrée, sous toutes ses coutures, afin de fixer un modèle parfait. Le corps représenté est mathématique. Il est taille, poids, muscles, rapports, équations. Il est la carte et le territoire : « Le nu représente dans l'art une forme

belle en elle-même et, de la Grèce du X^e siècle au XIX^e siècle français, la beauté fut surtout considérée comme une affaire de proportions. En un mot, beauté était synonyme de formes » (Field, 1982, p. 6). Tous ses gestes et mouvements, toutes ses poses participent d'un effort de recherche de la perfection et imposent une grille d'interprétation variant selon les époques et les contextes. Par conséquent, le nu classique, qu'il soit féminin ou masculin, est plus qu'un canevas ou une toile. Il est d'abord et avant tout une quête de la perfection plastique. Les attitudes participent, elles, à matérialiser des récits et à exprimer un ensemble de valeurs menant à la création d'archétypes du masculin et du féminin.

Tandis que le nu féminin a davantage été associé à la luxure et à la tentation, le nu masculin, lui, a essentiellement été rattaché à la rigueur et à la virilité, à une forme d'héroïsme (Gualdoni, 2009). Il était d'abord une fonction incarnant les Idéaux du Beau, de la Force, du Courage, du Pouvoir et du Politique plutôt qu'un corps objet de désir. Pensons par exemple à cette célèbre citation tirée de l'entrée « Sculpture » dans *L'encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « La sculpture, ainsi que l'Histoire, est le dépôt le plus durable des vertus des hommes et de leurs faiblesses. Si nous avons dans la statue de Vénus l'objet d'un culte dissolu, nous avons dans celle de Marc-Aurèle un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité » (Diderot et d'Alembert, 1751-1772). D'ailleurs, le journaliste en histoire de l'art Daniel Kunitz nous rappelle dans un article sur la représentation du masculin au fil des siècles et des médiums que

In the history of masculinity, it is money rather than muscle that tends to be articulated. Class or status has been the determining factor in the defining of male exemplars. Be it in the East or West, the epitome of a handsome man has generally been an idealized version of an upper-class individual, an archetype that has itself changed over time. (Kunitz, 2017)

Si l'idéal viril gréco-romain domine la mise en forme du corps masculin en Occident, il faut toutefois préciser que celui-ci n'est pas synonyme de « musculature », mais bien d'une valorisation du corps sain et athlétique (Cogeval, 2013). Aujourd'hui plus communément compris comme un symbole de masculinité virile, les muscles ont pendant une grande partie de l'histoire été considérés comme des indicateurs vulgaires du travail et, conséquemment, un marqueur de classes sociales. L'idéal social de virilité relève d'un projet esthétique, d'une éthique et d'un art de

vivre. Tout comme l'alimentation ou l'acquisition de connaissances, il exige du temps et une attention particulière incompatible avec les exigences de la vie commune. Il témoigne d'une certaine forme d'oisiveté créatrice positive. Aujourd'hui encore, un corps musclé peut être perçu de manière contradictoire : est-ce un indicateur de santé ou de narcissisme, de menace ou de virilité ? L'homme idéal est grand, bien nourri et sportif. Il est « en santé ».

Dans l'une des publications accompagnant l'exposition *Masculin/Masculin : L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* présentée au Musée d'Orsay en 2013 et 2014, Philippe Comar, professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, dresse un inventaire succinct des significations et des qualités historiquement attribuées au nu masculin en Occident selon les périodes :

1. De la Grèce antique à la Renaissance : un type viril inspiré des figures mythologiques, bibliques et littéraires classiques (Hercule, Apollon, etc.) qui se transforme lentement en un archétype non pas du corps masculin, mais de l'être humain au sens large (chez da Vinci, Michel-Ange, etc.).
2. XVIII^e siècle : un genre académique, un déplacement des valeurs vers l'érotisme, la sensualité, et la beauté plastique comme concepts esthétiques.
3. Époque contemporaine : après un retour à une représentation virile au début du XX^e siècle (fascisme, musculation, etc.), on assiste depuis l'après-guerre à une fragilisation, à une féminisation et à un déplacement du regard sur le masculin comme objet de désir (Adonis, machos musclés, éphèbes meurtris, représentations gaies et *queer*, etc.). (Cogeval, 2013, p. 10)

Bien que réducteur et sommaire, ce survol historique nous permet de saisir les enjeux entourant la mise à nu du masculin avant puis après l'arrivée des images en mouvement à la fin du XIX^e siècle. Le philosophe, critique littéraire et sémiologue français Roland Barthes observe d'ailleurs dans l'un de ses célèbres entretiens que « [le] corps humain n'est pas un objet éternel, inscrit de

toute éternité dans la nature, c'est un corps qui a été vraiment saisi et façonné par l'histoire, par les sociétés, par les régimes, par les idéologies » (Barthes, 2002, p. 561). Dans sa thèse de doctorat publiée sous le titre *Male Trouble: A Crisis in Representation*, l'historienne de l'art Abigail Solomon-Godeau développe l'idée que le nu masculin a toujours été l'incarnation d'un modèle social, et ce, depuis l'antiquité gréco-romaine, et que ce modèle est toujours la référence centrale lorsqu'il s'agit de penser le corps nu masculin (1999). Le culte du corps chez les Grecs, qui exprimait une idée de la perfection et de l'éthique, a marqué l'histoire de la représentation du corps masculin occidental au point d'en intégrer implicitement certaines normes. Toutefois, Comar fait état d'un basculement. Au fil de son histoire, le nu masculin est lentement devenu le théâtre d'un questionnement critique et, en dépit d'un positionnement idéologique quasi constant sous le signe de la virilité, d'une transgression cachée à l'égard des traditions et du pouvoir. En effet, son potentiel symbolique et la sexualité latente qui l'accompagnent en font un sujet paradoxal et, par le fait même, problématique.

Le cas Siffredi illustre avec éloquence cet héritage. Sa mise en sculpture sous la forme de la figure mythologique gréco-romaine du faune évoque et synthétise, sous le couvert de l'hommage, les résidus conscients et inconscients de la représentation du nu masculin en Occident, mais adaptés aux considérations modernes, c'est-à-dire qu'il incarne un nouvel hybride dudit masculin. Il incarne la tradition, mais également la figure moderne du *gentleman* (nous y reviendrons). Le corps masculin pornographique, s'il est médié par la caméra et le mouvement, s'inscrit dans une longue filiation représentative qu'il importe de considérer pour comprendre les biais qui l'affectent. Cela dit, en incarnant un satyre, il met de l'avant un autre point de tension au cœur de la représentation du nu masculin : celui de la dichotomie opposant le pénis, comme organe, et le phallus, comme référent symbolique³⁸.

³⁸ Plus encore, cette rencontre entre un art noble, la sculpture, et un art populaire, le cinéma pornographique, bien qu'elle vise à anoblir et à valider le statut iconique de Siffredi, est désamorcée par le recours au deuxième degré. En effet, le comédien crée une complicité avec son public dans l'exagération et le sacrilège, ce qui contribue à une distanciation humoristique le rendant d'autant plus attachant. L'humour en pornographie permet de légitimer et de dédramatiser de nombreuses choses. Nous y reviendrons dans le chapitre 5.5 lorsque nous ferons référence, entre autres, à une légende américaine du genre : Ron Jeremy.

2.2 Pénis et phallus

Nous avons déjà abordé l'opposition complexe entre pénis et phallus dans la section 1.3 de notre premier chapitre afin de comprendre comment certains attributs sont réciproquement reliés au sexe anatomique et, par transfert symbolique, à la masculinité (virilité, force, courage, etc.). Toutefois, il est important d'y revenir brièvement afin de préciser notre réflexion sur le corps d'un point de vue esthétique, dans la continuité des observations de la section précédente sur le nu et la nudité, puisque ces états sont au cœur de la représentation du corps en pornographie. Comme nous l'avons mentionné, le pénis est une partie du corps, tandis que le phallus est la charge symbolique qui lui est associée, formant une sorte de miroir aux notions de nudité (le corps) et de nu (les fonctions iconographiques) dans l'art. En effet, d'un simple état de nature, d'un constat anatomique, le nu demande d'entrer dans le domaine de la sémiotique afin de décoder les signes présentés et, ainsi, d'en arriver au phallus comme emblème de puissance (Hall, 1980). Dans la théorie psychanalytique, ce dernier se distingue de l'organe sexuel mâle. Sa fonction occupe une place essentielle dans les destins subjectifs de l'homme et de la femme, reléguant les deux à des ordres symboliques (Laplanche & Pontalis, 1967). Ainsi, le corps dénote et connote. La philosophe en études culturelles Susan Bordo résume simplement cette idée en écrivant : « [...] the recognition that when we look at bodies (including our own in the mirror), we don't just see biological nature at work, but values and ideals, differences and similarities that culture has "written", so to speak, on those bodies » (Bordo, 1999, p. 26). Si le nu vise, d'une part, à délimiter les mensurations parfaites du corps masculin, il contribue, d'autre part, à prolonger la symbolique virile et par extension les structures patriarcales³⁹.

La distinction semble aller de soi, mais elle est plus que rhétorique. Les études culturelles et les études de genre, dans une perspective socio-sémiotique, se sont intéressées à la manière dont les signes (pilosité, vêtements, postures, musculatures, etc.) sont marqués par des conceptions du masculin spécifiques aux différentes sociétés. Pensons ici à la formule des « codes visuels de

³⁹ Conséquemment, « le culte du phallus n'est pas à proprement parler une adoration de la bite, quoique la nuance puisse paraître mince aux yeux des contemporains : il s'agissait, pour les anciens, de représenter la force régénératrice sous la forme d'un objet, en l'occurrence un pénis » (Delvaux, 2023, p. 25). La distinction est fondamentale.

la masculinité » délimitée dans la célèbre analyse « textuelle » du sociologue Sean Nixon où il décortique la manière de mettre en image les hommes dans les publicités photographiques imprimées dans les médias de masse (Nixon, 1997). Publié dans l'influent recueil dirigé par le sociologue britannique et l'une des figures centrales des études culturelles Stuart Hall (Hall, 1997), cet essai critique fondateur réaffirme, à l'instar de philosophes tels que Judith Butler (1990), ce qui semble désormais un point de vue généralement admis selon lequel l'identité est un processus en constante évolution, construction et reconfiguration qui se définit en réaction aux modèles et aux représentations (archives, témoignages, etc.) qui la donnent à voir. Les éléments de mise en scène du corps, les vêtements, les accessoires, les gestes, etc., participent à cette fabrication. Bruno Nassim Abouddrar, professeur d'esthétique et théoricien de l'art, constate également que l'« on redécouvre ainsi, depuis quelques années, la complexité des liens entre le sexe anatomique, le sexe symbolique et l'identité » (2011, p. 439). Dans ce contexte, être un « homme » sous-tend également être un « signe visuel », une fonction symbolique opératoire, pour reprendre les termes de la socio-sémiologie. Les traces de ces attributs nous permettent de cibler les valeurs véhiculées dans un médium spécifique à un moment précis de l'histoire. Elles permettent de dresser une filiation esthétique, sociale et culturelle en exposant, consciemment ou non, les traits, préoccupations et canons d'une époque.

En ce sens, la représentation du masculin dans un cadre artistique précis exprime toujours une tension entre le réel et le symbolique, ce qui en fait une figure problématique. Dans un genre aussi fortement codifié et ambigu que la pornographie audiovisuelle, cet état est encore plus marqué. Ainsi, des caractéristiques requises chez le performeur, soit essentiellement la capacité à maintenir une érection (voir chapitre 1.3), aux modèles dominants tels que Rocco Siffredi, les discours sur le masculin sont traversés par cette opposition fondamentale.

Nous reviendrons sur l'importance de la taille du pénis dans le cinéma pornographique au chapitre 6. Notons pour l'instant que, contrairement aux conventions de la sculpture antique et de la peinture classique qui privilégiaient un sexe masculin plus « petit » ou au repos afin d'illustrer les vertus prisées telles que la tempérance et le contrôle de soi (Delvaux, 2023), conventions qui seront reprises dans les nus masculins au XX^e siècle, les impératifs monstatifs de la pornographie

favorisent la représentation de sexes énormes en érection magnifiés par le gros plan, les contre-plongées et les différences entre les performeurs (grands hommes musclés et femmes menues). Cette différence est perceptible, ici encore, dans la statue de Siffredi qui insiste sur son membre turgescent. Cette sculpture est en somme un point de convergence, la somme de ces différents récits historicisés qui rejoignent la pornographie jusqu'à aujourd'hui.

2.3 Le corps masculin au début du XX^e siècle

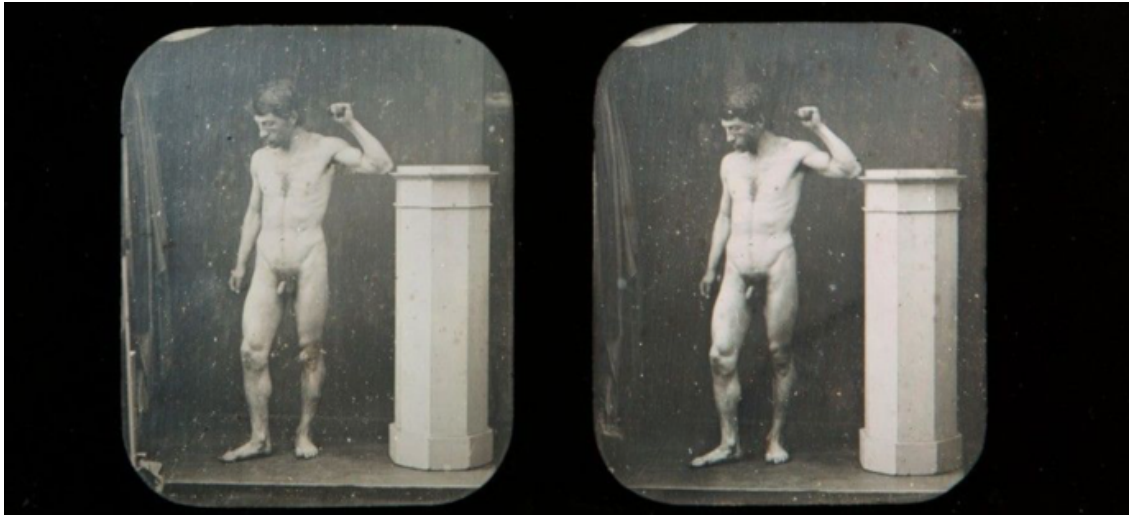
Le début du XX^e siècle amène une reconfiguration de la représentation du masculin – nu ou habillé – dans l'espace public. La photographie, apparue au début du XIX^e siècle, prolonge les recherches esthétiques de la peinture et de la sculpture en fixant les corps dans des poses diverses que le cinéma anime avec le mouvement. Ces nouveaux modes d'expression visuels font écho aux changements socioculturels du XX^e siècle.

Les premiers nus photographiques imitent d'abord la peinture académique et s'attachent aux sujets habituels (bibliques, mythologiques, etc.) ainsi qu'à la tradition représentative gréco-romaine du corps masculin. Les séries d'études d'hommes nus témoignent de cette tendance, pensons par exemple à *Académies des nus masculins* (Hermann Heid et Louis Igout, 1875-1880) (FIGURE 2.3) ou encore aux daguerréotypes de Louis Jules Duboscq (*Étude d'homme nu*, 1851) (FIGURE 2.4).

FIGURE 2.3 Académies des nus masculins (Hermann Heid et Louis Igout, 1875-1880), Beaux-Arts de Paris

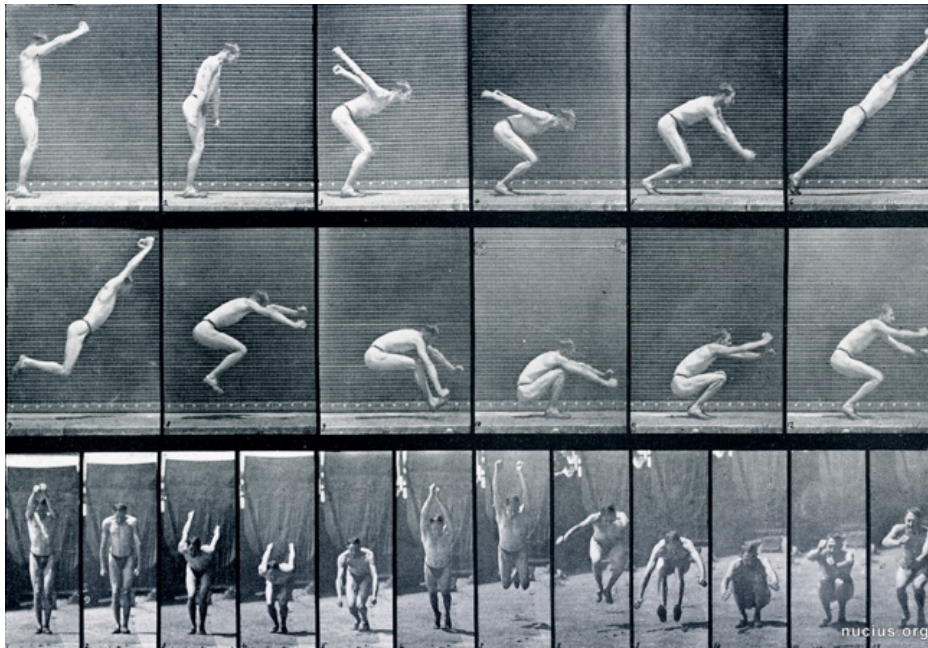


FIGURE 2.4 Étude d'homme nu (Louis Jules Duboscq, 1851), Bibliothèque de Genève



Les idéaux de beauté, de force, de courage et de virilité associés à celui-ci seront reconduits dans le siècle suivant à travers les photos sportives qui mettent de l'avant des corps sains, découpés et vigoureux. Les nombreux clichés de gymnastes, lutteurs et autres athlètes, en contexte olympique ou non, fortifient une vision performative traditionnelle du masculin. En somme, « c'est une nouvelle poétique du corps qui réconcilie l'équation scientifique du parfait et l'idéal esthétique du beau » (Wolinski, 2013, p. 38). Les premières expériences de décomposition du mouvement à l'aide de la chronophotographie par les chercheurs et inventeurs anglais Eadweard James Muybridge et français Étienne-Jules Marey évoquent également ce canon en mettant en scène les corps nus ou peu vêtus (souvent un simple cache-sexe) dans des mouvements sportifs tels que le lancer du poids ou du javelot, le saut ou la course. Muybridge intitulera d'ailleurs plusieurs de ses planches en débutant par le terme « *Athlete* » (*Series 10. Athlete. Running.* ou *Series 13. Athlete. Standing Broad Jump.*) (FIGURE 2.5).

FIGURE 2.5 Series 13. Athlete. Standing Broad Jump. (Eadward Muybridge, 1872-1885), RA Collection



La révolution industrielle et l'exode des ruraux vers les villes transforment autant les habitudes sociales et culturelles que les manières d'habiter son corps. L'historien culturel John F. Kasson aborde ces changements en analysant trois figures du tournant du siècle : le prestidigitateur Harry Houdini (1874-1926), l'auteur Edgar Rice Burroughs (1875-1950)⁴⁰ et le culturiste d'origine allemande Eugen Sandow (1867-1925) (Kasson, 2001). Il écrit : « viewed in conjunction, these figures assume still greater significance: they expressed with special force and clarity important changes in the popular display of the white male body and in the challenges men faced in modern life » (Kasson, 2001, pp. 6-7). Il rappelle les discours de l'époque sur les impacts réels et symboliques de l'industrialisation et de l'urbanité sur la masculinité. Ces discours associent la ville à une féminisation du corps masculin, à une tendance émasculante indissociable de la vie moderne, puisqu'elle coupe l'homme de ses racines profondes et lui retire son indépendance. Ces caractéristiques primaires sont, ici encore, attribuées à des idéaux de virilité se déployant à l'extérieur des villes, dans des conditions dangereuses où se pratiquent des activités typiquement masculines : l'endurance, le travail manuel, la chasse, le sport, voire la guerre, par exemple. Le

⁴⁰ À cet égard, il est intéressant de rappeler, comme mentionné en introduction, que Rocco Siffredi a été découvert dans le rôle de Tarzan, personnage inventé par Burroughs pour célébrer un retour à l'état sauvage.

psychologue Réginald Richard résume en ces termes la situation :

Avec la société moderne, l'homme est désapproprié de sa force par l'introduction de la machine dans le travail. Pas besoin de cette existence masculine axée sur la force de travail et de production puisque la machine fait beaucoup mieux et beaucoup plus vite. Par ailleurs, la lutte contre la nature, pour assurer sa protection, est devenue folklorique avec ce que la société technique a déployé pour assurer la sécurité contre les soubresauts de nature climatique, écologique et cosmique. Le corps qui par la force musculaire réglait en grande partie la survie dans la société traditionnelle, est passé du côté du loisir, de la compétition sportive, délogé qu'il est de l'univers du travail. (Richard, 1980)

De son côté, Kasson conclut qu'en réaction à la modernité, qui engendre un nouveau modèle d'homme « urbain » (célibataire, cultivé, efféminé), une figure originale apparaît, qu'il nomme le « *revitalized man* » ou « homme revitalisé ». Ce modèle réactualise la tradition en intégrant un élément inédit. Cette masculinité s'exprime, entre autres, par la performance corporelle. Considérés comme des mâles « parfaits » par la presse de leur époque, Houdini, Burroughs et particulièrement Sandow

[They] contributed to a new popular interest in the male nude as a symbol of ideals in peril and a promise of their supremacy, as a monument to strength and a symbol of vulnerability, as an emblem of discipline and an invitation to erotic fantasy. [...] Popular spectacles of the female body in this period usually revolved around issues of subordination and transgression, but the overriding theme for these three men concerned metamorphosis. They repeatedly dramatized the transformation from weakness to supreme strength, from vulnerability to triumph, from anonymity to heroism, from the confinement of modern life to the recovery of freedom. (Kasson, 2001, p. 8)

Sadow est emblématique de cette dramatisation du masculin et de sa conception dans l'imaginaire collectif du XX^e siècle. En effet, il incarne les transformations qui affectent de nombreuses séries culturelles, dont le théâtre populaire, le sport, la publicité, la photographie et la presse, ainsi que l'ensemble de la culture commerciale en expansion. Son corps et ses prouesses s'accompagnent d'une multiplication continue d'images photographiques et cinématographiques. La célèbre vue animée *Sadow*, qui fait partie d'une série réalisée par William Kennedy Laurie Dickson en 1896 pour la firme Edison, nous montre l'homme fort en plan large debout devant un fond noir sur une scène vide. Vêtu uniquement d'un short moulant et de sandales à lacets, Sadow prend diverses poses de culturiste afin d'exhiber son impressionnante musculature (flexions, tours

sur lui-même, étirements, élévations, etc.). Il termine sa routine en reproduisant l'une de ses postures les plus célèbres (FIGURE 2.6). Cette attitude désinvolte avec la jambe à l'avant, les bras croisés et le regard vers un élément hors champ évoque la pose du *contrapposto*. Apparue dans la sculpture grecque antique, puis récupérée à la Renaissance afin de suggérer l'action et la réaction des différentes parties du corps dans les études anatomiques scientifiques, cette posture a été adaptée de plusieurs manières et l'une des plus célèbres est le *Satyre au repos*, un type statuaire généralement attribué à Praxitèle. Tel le faune de Rocco, qui présente cette variation du *contrapposto*, Sandow s'inscrit, lui-aussi, dans la tradition des figures antiques de la masculinité.

FIGURE 2.6 Capture d'écran, Sandow (William Kennedy Laurie Dickson, 1896, pour la firme Edison), Library of Congress



Plus encore, Sandow présente et « performe », au sens entendu par la philosophe Judith Butler, sa virilité avec son corps. Il fait simultanément de ce dernier une méthode, un travail, un récit, un canevas et un spectacle. Il reflète également une culture de la célébrité naissante rendue possible grâce aux médias de masse (journaux, photographie, cinéma)⁴¹. Il publiera même plusieurs livres, dont le plus célèbre s'intitule *Strength and How to Obtain It* (Sandow, 1897)⁴². Kasson résume

⁴¹ Sandow ne sera pas seul au panthéon des vedettes de l'époque. Le père de la culture physique en France Edmond Desbonnet et l'allemand Ludwig Durlacher, par exemple, connaîtront eux aussi une certaine renommée.

⁴² Une autre comparaison avec Rocco Siffredi s'impose ici. En effet, si ce dernier n'a pas publié de livres sur le culturisme, il a toutefois contribué à « éduquer » les aspirants *hardeurs* à l'aide d'une école et d'un « manuel »

ainsi l'attrait et la fascination qu'exerce le personnage sur les foules et les médias :

Spectators viewed Sandow's body as both an attraction and a challenge, a model of strength and an object of desire, an inspiration, a rebuke, and a seduction. He simultaneously incited superlatives and stirred disquieting controversies and ambiguities. [...] He was ostensibly an apostle of asexual health and strength, yet he implicitly promised to restore lost virility. [...] At the same time, he shrewdly insisted his strength was not a gift of nature, but an attainment strenuously earned. [...] Making his body became a sign of man's ability on his own merits. A strong, muscular body was an emblem of strong character and command. (Kasson, 2001, pp. 29-30)

Cette réactualisation médiatique par Sandow des traditions historiques antérieures a eu un impact majeur sur la mise en image, mais également sur l'attitude envers le corps. Il inspirera les mouvements subséquents de culture physique, le « *bodybuilding* », et contribuera à une érotisation de la figure masculine⁴³. Les dispositifs voyeuristes de la photographie et du cinéma, s'ils offrent le corps féminin au regard masculin – pensons aux scènes d'effeuillage telles que *Le coucher de la mariée* (Eugène Pirou, 1896) et *Après le bal* (George Méliès, 1897) – donnent aussi à voir les hommes comme objets de désir. Le corps féminin est régulièrement lentement dénudé et révélé au regard à la dérobée, tandis que le corps masculin est mythifié à demi nu dans une série d'épisodes glorifiant sa force (pose, stature, musculature, etc.) et sa virilité (lutte, épreuves physiques, etc.). Les deux manières de montrer réaffirment la tradition artistique picturale de l'Occident à l'aide de nouveaux moyens technologiques.

2.4 Le cinéma et l'invention du « *sex symbol* »

Dans les années 1950, en plein âge d'or du cinéma hollywoodien, un nouveau mythe cinématographique voit le jour : la figure du « *sex symbol* ». Si les comédiens des années 1910 et 1920, comme Rudolph Valentino ou Clara Bow, imposaient déjà une forme de sensualité indissociable de l'aura des premières stars, cette deuxième période de starification bénéficiera

audiovisuel en plusieurs étapes : le Siffredi Hard Academy. Le but ? Aider les élèves à « sublimer » leurs talents naturels (Rebourg, 2015).

⁴³ À ce sujet, la pornographie gaie distribuée de manière *underground* dès les années 1950 prendra la forme de magazines dédiés au culturisme : « Photographs of nearly nude men were frequently published in health and bodybuilding magazines to serve as models of physical health and bodily development, not as objects of desire. The homosexually oriented physique magazines, however, aimed deliberately at an audience with a sexual interest » (Escoffier, 2021, p. 31).

d'un déploiement multimédiatique sans précédent qui cimentera les représentations fantasmatiques du féminin et du masculin (Morin, 1972), consacrant le célèbre aphorisme du cinéaste, romancier et poète Jean Cocteau voulant que cet art soit « le temple du sexe, avec ses déesses, ses gardiens et ses victimes ».

Un « *sex symbol* » est une célébrité, homme ou femme, perçue comme étant extrêmement attrayante sur le plan sexuel. Son apparence incarne des idéaux de beauté et de désir. L'atteinte de ce statut repose généralement sur l'attractivité physique (une allure qui correspond aux normes de désirabilité de son époque), le charisme (ou présence, soit la confiance en soi, une personnalité singulière et des critères de beauté), l'image médiatique (la manière dont elle est mise en marché et le retentissement de son image publique) et l'influence culturelle (l'impact d'une personnalité sur les tendances d'une époque) (Leigh-Kile, 1999). Des figures comme Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Marlon Brando et James Dean sont devenues des symboles sexuels dans les années 1950.

Steve Cohan, professeur de cinéma et de littérature à l'Université de Californie, suggère dans son livre *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties* (1997) que les films des années 1950 ont façonné d'une manière particulière les conceptions de la masculinité par rapport aux attentes sociales et aux normes genrées. Il analyse comment sont présentés les héros dans les longs métrages de divers genres cinématographiques (western, action, drame). Selon lui, l'attitude stoïque et virile de ces personnages répond aux anxiétés d'une société en mutation après la Seconde Guerre mondiale. Il met en lumière les contradictions et les tensions entre les modèles traditionnels et les nouvelles réalités de la société de consommation et du loisir caractérisée par l'essor de la banlieue, des loisirs et de la famille hétérosexuelle classique. De plus, plusieurs protagonistes adulés de l'époque expriment une forme de « crise » de la masculinité.

L'avènement des « *sex symbols* » était également une manière de subvertir les attentes envers les hommes. En troquant le complet veston cravate pour le jeans, les responsabilités pour la rébellion et en prenant des poses lascives, exhibant leurs corps vêtus complètement ou à demi, les Marlon Brando, James Dean et Kirk Douglas sont les porte-étendards d'une masculinité charnelle et plus

près de l'hédonisme qui a longtemps parcouru les représentations de l'histoire de l'art. D'ailleurs, anecdote révélatrice, au sommet de sa célébrité, Douglas allait même jusqu'à exiger dans certains de ses contrats une clause demandant aux cinéastes de le montrer torse nu au moins une fois par film. Stanley Kubrick s'en acquitta d'ailleurs dans *Paths of Glory* en 1957 (Feinberg, 2012).

Ces nouvelles idoles de l'écran font écho à l'émergence d'un nouveau type de masculinité qui s'imposera dans l'imaginaire collectif et la culture populaire. Le chercheur, commissaire d'exposition et écrivain Paul B. Preciado, dans son livre *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, attribue au célèbre magazine érotique une part importante dans la genèse et la propagation de cette nouvelle manière d'être homme. Il la décrit ainsi :

Playboy exalte une sorte de *masculinisme* qui s'oppose simultanément aux valeurs dominantes de la famille hétérosexuelle et de la masculinité héroïque, et à la critique de la domination masculine et des institutions hétérosexuelles qui commence à s'articuler au sein des mouvements féministes et homosexuels émergents. (Preciado, 2022, p. 44)

Playboy est un magazine américain fondé à Chicago en 1953 par Hugh Hefner. Il est connu pour ses photographies érotiques et stylisées de modèles féminins, surnommées *playmates* ou *bunnies* en référence à son logo de lapin, mais également pour ses articles sur la politique ou l'art de vivre au masculin. Il s'adresse en particulier à un public, à la fois populaire et cultivé, qu'Hefner définit ainsi : un lectorat célibataire, jeune, citadin et maître de son foyer. Ce dernier correspond, selon Preciado, à un hypermaculinisme hétérosexuel d'intérieur, soit une masculinité néo-libérale reposant sur la consommation, la vie urbaine, la liberté et les aventures sexuelles. Dit autrement, la ligne éditoriale du magazine propose le « [...] nouveau célibataire comme un être urbain léger, flexible et bâtisseur d'un nouveau régime domestique [...] » (p. 57). La masculinité se définit désormais non plus uniquement par une mainmise sur et une conquête du monde extérieur, celui du travail, de la politique ou, plus généralement, du pouvoir, mais de la sphère autrefois assignée au féminin : le domicile. Preciado résume sa position en écrivant que « *Playboy* considère la réorganisation des codes et des genres sexuels comme un combat sémiotique et esthétique qui se livre à travers l'information, l'architecture et les objets de consommation » (p. 41). Il s'agit de la « [...] production d'une autofiction théâtralisée et publique de l'intérieur domestique et privé »

(p. 77). Une « féminisation » du masculin a lieu. Elle amène ce dernier à devenir à son tour un consommateur et un objet de désir dans le vaste régime des images médiatisées (magazines, publicités, photographies, cinéma, histoire de l'art et télévision, pour ne nommer que ceux-là)⁴⁴.

Cette représentation de l'« homme nouveau » qui apparaît dans les années 1950 et se développe tout au long des années 1960 et 1970 s'actualise également dans le cinéma pornographique. Cela dit, elle implique des manières de cadrer les corps et, ce faisant, une réification du masculin. Il est découpé, morcelé par l'échelle des plans et le montage, ses attitudes, ses poses et ses parties sont l'objet d'un regard désirant ou qui, à tout le moins, aspire à l'objectifier à l'instar de son pendant féminin. Des films tels que *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) et *Carnal Knowledge* (Mike Nichols, 1971) annoncent ce changement de paradigme qui allait transformer la représentation du masculin (Benshoff & Griffin, 2009).

Un exemple notoire de cette mise à nu moderne du masculin est analysé par l'autrice Susan Bordo dans *The Male Body: A New Look at Men in Public and Private* (1999). Elle y étudie le célèbre cliché sur 2 pages du comédien Burt Reynolds, nu comme une *pin-up*, dans le numéro d'avril de la revue féminine *Cosmopolitan* en 1972 (FIGURE 2.7). Elle souligne que cette vision de l'acteur destinée à un regard féminin est un point culturel tournant qui consacre l'entrée progressive du corps masculin dans le régime consumériste capitaliste (pp. 18-19). Si l'on fait fi de ces considérations politiques, cette image de Reynolds synthétise les mouvances représentatives du corps masculin d'après-guerre et annonce les standards qui caractériseront les stars qui lui succéderont : attitude nonchalante, figure athlétique et virilité assumée dans un croisement entre le *gentleman* heffnerien et l'animalité brute d'un Sandow.

⁴⁴ Ce qui est finalement le but de Playboy ou plutôt son legs sociétal. D'un point de vue social et politique, Preciado est très critique du résultat, notant dans la conclusion de son essai que « La pornotopie Playboy a tenté d'en finir avec les bases sociales de la servitude masculine au sein du régime capitaliste hétérosexuel, mais elle n'a pas questionné le système de genre qui en était inséparable » (Preciado, 2022, p. 186).

FIGURE 2.7 Francesco Scavullo (1972), *Cosmopolitan*



2.5 Reconfiguration des représentations du corps masculin à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècles

En 1985, *People Magazine* présente pour la première fois – et c’est le premier classement du genre – l’« homme vivant le plus sexy » (« *sexiest man alive* »). L’heureux élu est la jeune star Mel Gibson, qui vient tout juste de tourner le troisième volet de la saga *Mad Max*, *Mad Max Beyond Thunderdome* (George Miller, 1985). Depuis cette édition, l’attendu palmarès a couronné quasi exclusivement des stars du cinéma : Mark Harmon, Harry Hamlin, Sean Connery, Tom Cruise, Patrick Swayze, Nick Nolte, Richard Gere, Brad Pitt, Denzel Washington, George Clooney, Harrison Ford, Pierce Brosnan, Ben Affleck, Johnny Depp, Jude Law, Matthew McConaughey, Matt Damon, Hugh Jackman, Ryan Reynolds, Bradley Cooper, Channing Tatum, Adam Levine, Chris Hemsworth, Dwayne Johnson, Idris Elba, Michael B. Jordan, Paul Rudd, Chris Evans et, en 2023, Patrick Dempsey (Hogan, 2023).

Cette liste est éloquente à plus d’un égard. D’une part, elle met de l’avant un type d’homme : fin

trentaine / début quarantaine, stature carrée et découpée, allure faussement négligée et, majoritairement, blanc. D'autre part, à travers ses quarante années d'existence, elle témoigne de transformations fondamentales dans la spectacularisation du corps masculin dans le cinéma hollywoodien (Chambrun, 2011). Le comédien Hugh Jackman est un exemple probant de ces changements esthétiques dans les idéaux physiques de beauté masculine. Cet acteur australien a accédé à la notoriété en interprétant le personnage du mutant Wolverine dans la franchise de films *X-Men* (2000-2024). La transformation physique requise pour le rôle entre sa première interprétation en 2000 et celle de 2024 est significative et témoigne de la lente normalisation de ces nouveaux standards (FIGURE 2.8) (Abad-Santos, 2014) (Joyner, 2014). La star masculine hollywoodienne actuelle combine les variations observées depuis l'apparition du sexe symbole : une sorte d'hybride, jadis considéré comme irréconciliable, entre le culturiste et le *gentleman*, en phase avec une époque qui place le corps au centre de ses préoccupations depuis les années 1980 (Shary, 2012) (Wagenheim, 2016). La masse musculaire est désormais inséparable d'une silhouette athlétique jusqu'alors prisée. L'attitude stoïque et rebelle, héritée de héros tels que Clint Eastwood, Arnold Schwarzenegger et Sylvester Stallone dans des films à succès comme *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), *Commando* (Mark L. Lester, 1985) et *First Blood* (Ted Kotcheff, 1982), réaffirme les valeurs viriles et hypermasculines (de Baecque, 2011). Les corps contemporains idéalisés sont musclés et esthétiquement exceptionnels, mais également fringants et physiquement spectaculaires⁴⁵.

⁴⁵ Le comédien Henry Cavill, qui incarne la nouvelle mouture du superhéros Superman dans *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013) et les chapitres suivants de la série, s'est montré très critique vis-à-vis de ces nouvelles exigences. Il a déclaré en entrevue que ce qu'il considérait comme le plus difficile pendant le tournage du premier volet a été les deux scènes où il devait jouer torse nu. Il a dû s'entraîner pendant plusieurs mois et suivre une diète très stricte. Au bout de six semaines, il est arrivé à un taux de graisse corporelle de seulement sept pour cent, soit le niveau atteint par les culturistes professionnels en compétitions. Henry a expliqué qu'il avait fait cela parce qu'il voulait que ses abdominaux soient aussi découpés et ses muscles aussi définis qu'il était humainement possible de le faire, afin de créer le meilleur physique imaginable pour Superman. Cavill a également le torse poilu et il a insisté pour ne pas le raser, considérant que ce n'est pas parce que l'on est musclé que l'on doit être imberbe (Hoke, 2021).

FIGURE 2.8 Image promotionnelle (1999), 20th Century Fox



L'art cinématographique tend à associer les acteurs aux héros qu'ils interprètent, participant par la même occasion à son entreprise de mythification (Morin, 1972). Si Hugh Jackman est indissociable de Wolverine, Rocco Siffredi, lui, a été révélé au public lorsqu'il a interprété la version pornographique d'un autre personnage mythique du panthéon occidental : Tarzan. À l'instar de la liste du *People Magazine* répertoriant les « hommes de l'année », celle non exhaustive des comédiens ayant incarné l'homme de la jungle témoigne des transformations du corps masculin au cinéma : Elmo Lincoln, Johnny Weissmuller, Herman Brix, Lex Barker, Gordon Scott, Miles O'Keeffe, Christophe Lambert, Brendan Fraser et Alexander Skarsgård (Arbrun, 2016). Si les premiers correspondent à un certain idéal (hommes d'âge mûr ou qui en ont l'allure, traces d'embonpoint), les seconds sont jeunes, fringants et découpés.

La figure de Tarzan est réactualisée au cinéma chaque décennie depuis sa première apparition en 1912. Si elle permet de critiquer l'effet de la civilisation sur l'homme de la nature dans une perspective rousseauiste, elle construit également une représentation de l'homme parfait à travers le pouvoir révélateur des images. Sa concrétisation dramatique met toujours de l'avant l'érotisation du corps masculin qui agit à contre-emploi du rôle qui lui est généralement attribué au cinéma : il est à demi vêtu devant l'héroïne. Son corps est découpé par le cadrage et le montage. Le personnage de Tarzan, et les comédiens qui lui donnent vie, incarne un changement

de paradigme dans le régime du *male gaze* (Mulvey, 1975) puisqu'il est présenté comme un objet de désir. Ici, comme pour les hommes de *People Magazine* ou ceux du cinéma de superhéros, les corps ont progressivement gagné en masse musculaire tout en affichant une attitude désinvolte, mais également sensible. La figure de l'homme idéal contemporain se situe à l'intersection d'un réseau symbolique qui mobilise un type de corps, une manière d'agir, une hygiène de vie et un raffinement (ce que gagne Tarzan dans son acculturation). Siffredi, dans la version pornographique, donne à voir une animalité essentialiste attribuée au désir masculin, mais enrobée dans cette vision idéalisée, ces nouveaux canons qui caractérisent l'homme contemporain.

2.6 Conclusion

La représentation du corps masculin depuis l'avènement de la photographie et des images en mouvement s'inscrit dans une vaste filiation à la fois plastique, narrative et artistique héritée de l'histoire de l'art. Les tendances dans la mise en image sont sujettes à des changements plus ou moins importants au fil des siècles : les Adonis de l'époque grecque, dont les formes musclées ont été immortalisées dans le marbre, ont fait place aux proportions idéalistes de l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci puis à la féminité des « macaronis » des années 1700 (mouvement anglais d'hommes qui s'habillaient de manière extravagante). Dans la culture populaire du XX^e siècle, la perfection svelte et pommelée de Rudolph Valentino à Hollywood dans les années 1920 a précédé l'ascension du culturiste Charles Atlas dans les années 1930 et 1940, puis la silhouette mince des années 1960 a elle-même cédé sa place à la silhouette encore plus mince des années 1970 dominées par David Bowie et Mick Jagger. Les années 1980 ont imposé la musculature démesurée d'Arnold Schwarzenegger et de Sylvester Stallone, mais également les figures savamment négligées et objectifiées de Richard Gere (*American Gigolo*, 1980), Tom Cruise (*Top Gun*, 1986) et Brad Pitt (*Thelma & Louise*, 1991). Toutes ces variations sont internalisées dans la vague de superhéros et de vedettes de films d'action contemporains, tels que Hugh Jackman depuis le début du XXI^e siècle.

Ce chapitre, et l'exemple de Rocco Siffredi qui nous a permis de l'illustrer de manière emblématique, a établi que le modèle de masculinité hégémonique pornographique incarné par

le comédien italien englobe cet héritage historique, social et culturel de la représentation du masculin en Occident. Sa statue opère un glissement subtil entre l'esthétique et le politique. Alors que le féminin est mis en scène de manière à être observé et neutralisé (Mulvey, 1975), c'est plutôt une idée du pouvoir et de la puissance que donne à voir le masculin (Delvaux, 2021). Il s'agit encore d'une opposition entre le passif et l'actif, le gentleman et la bête.

Si l'entreprise de Siffredi désacralise partiellement la sculpture classique par l'appropriation et le détournement pornographique, en même temps, le geste d'ériger une statue à son effigie célèbre et resacralise – ou plutôt mythifie – le corps et la carrière de l'acteur en établissant une connivence humoristique avec le regardeur/spectateur, ennoblissant symboliquement le genre pornographique. En effet, en plaçant l'acteur italien en filiation directe avec les grands maîtres, Siffredi s'élève et consacre sa position de « canon » du genre, c'est-à-dire qu'il « renvoie [aux standards] que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique » (Pollock, 2007, p. 46). Le canon contribue, entre autres, à structurer et à légitimer les identités. Siffredi, outre son influence dans le genre pornographique et son rayonnement dans la culture populaire, se mythifie et se perpétue en se mettant délibérément en scène et en récit dans une longue histoire canonique de la représentation allant du Faune Barberini (FIGURE 2.1) à l'image contemporaine du « bel homme » (*gentleman*).

Toutefois, comme nous l'avons mentionné lorsque nous avons abordé les distinctions entre la nudité et le nu, le pénis et phallus, la masculinité n'est pas synonyme de sexualité et la pornographie est un cas particulier. Le cinéma pour adultes procède au même titre que les autres champs de représentations à une large remédiation d'une grande histoire de la masculinité. Sa conception du masculin s'est socialement et esthétiquement construite dans une rencontre entre le médiatique et l'archétype. C'est ce que nous problématiserons et analyserons dans les prochains chapitres.

CHAPITRE 3

Problématique de la recherche : une pornographie *mainstream*

Alternative, *queer*, féministe, éthique, gaie, lesbienne, écologique, éducative : la récente terminologie employée pour mettre en marché certains types de pornographie vise d'abord et avant tout à la distinguer de ce que l'on considère comme étant le « *mainstream* », soit un regard dit hétéronormatif, traditionnellement fabriqué et orienté par et pour un regard masculin. La majorité de la production pornographique audiovisuelle s'inscrirait donc dans un vaste corpus mis en marché pour un public hétérosexuel, généralement de sexe masculin. Pour reprendre l'expression de Mathieu Trachman, la pornographie « donne corps à l'hétérosexualité » (Trachman, 2013, p. 274). La pornographie généraliste correspondrait ainsi à ce que plusieurs désignent sous l'expression fourre-tout, excessivement large et fragile, de pornographie *mainstream*, c'est-à-dire « a loosely knit meshwork of agents, images, concepts, interests and commodities categorised under the title » (Paasonen, 2014, p. 31). Mais de quelle pornographie parlons-nous exactement lorsque nous la qualifions de l'épithète de « *mainstream* » ?

Dans le cadre de cette thèse, il est essentiel de problématiser ce à quoi renvoie cette dénomination, puisqu'elle est indissociable de toute analyse de la construction et des représentations des masculinités hétérosexuelles. En effet, si l'on présuppose que ces contenus s'adressent à des hommes, sont visionnés et sont créés par eux, il nous faut circonscrire et comprendre ce qu'elle englobe pour mieux la rattacher à notre étude. Autrement dit : quels seraient les critères qui permettraient de définir la « pornographie hétérosexuelle » et « *mainstream* » ? D'ailleurs, l'expression consacrée de « pornographie hétérosexuelle » est-elle la bonne manière de décrire ce corpus audiovisuel ?

Dans les prochaines pages nous problématiserons l'expression *mainstream* en revenant sur son historicité, le contexte de la naissance de cette dénomination et ses caractéristiques. Cela passe inévitablement par un retour sur les termes qui sont généralement mobilisés lorsqu'il s'agit de la décrire : hétéropornographie, professionnalisme, conventions esthétiques et qualités

expressives, etc. Puisqu'il n'existe pas de définition précise, nous tenterons de la qualifier de manière inductive en nommant ce qu'elle n'est pas. Ainsi, nous pourrons établir une définition opératoire qui nous permettra de mieux délimiter l'objet de notre analyse. Ce travail guidera la sélection de notre corpus et notre exploration subséquente de la représentation du corps masculin.

3.1 La pornographie : un genre cinématographique

Définir la pornographie est un exercice épineux et le résultat est rarement consensuel. En effet, toute discipline qui s'y intéresse avance une conceptualisation qui lui est propre et qui est parfois irréconciliable avec les autres. Les perspectives psychopathologique, juridique ou médiatique, pour ne nommer que celles-là, ont toutes une vision différente de ce qu'elle est ou devrait être (McKee et Ingham, 2018).

Dans une étude multidisciplinaire (sociologie, sexologie, communication, média, etc.) où l'on a demandé sur une base volontaire à 38 chercheurs spécialistes dans leurs domaines respectifs et dont les travaux portent sur la sexualité ou sa représentation comment ils définissaient la pornographie, les auteurs mentionnent : « Researchers in humanities disciplines insist on the heterogeneity of the category and the variety of texts that can function as pornography, including the complicated relationship the category has with others, including sex education » (McKee, Byron, Litsou, & Ingham, 2020, p. 1086). Les résultats obtenus se sont classés selon deux interprétations du terme plus ou moins opposées. D'une part, certains sondés ont focalisé sur la dimension affective du genre, soit susciter l'excitation du public (« sexually explicit materials intended to arouse »). D'autre part, plusieurs ont rappelé que la pornographie ne peut jamais être exactement définie, car elle possède des caractéristiques non innées (« has non innate characteristics »), c'est-à-dire qu'en tant que « texte », au sens entendu par les études culturelles par exemple, il s'agit d'un objet qui a un sens en fonction des usages et des individus. En somme, ce n'est pas une « chose », mais un processus, une manière de comprendre et de penser un groupe d'objets spécifiques. Chaque recherche sur la pornographie doit donc s'attarder à déterminer son sujet en fonction d'une perspective spécifique et assumée. Cette démarche doit être menée de façon autoréflexive afin que le sens entendu soit explicite, justifiant par le fait

même les éléments qui la constituent. Par conséquent, chaque définition produit un objet d'études différent et dépend de la nature ainsi que du but du projet de recherche. Ainsi, il y a naturellement une tension entre la complexité et une certaine utilité opérationnelle nécessaire à l'analyse. Les auteurs concluent leur analyse en écrivant : « [...] it is possible to operationalize two incompatible definitions of pornography for academic research by saying that the definition a researcher chooses should depend on the nature of the project they are running, and the purposes to which they need to put the definition » (p. 1090).

Le champ d'études des *porn studies* s'intéresse autant aux textes qu'aux images dans leurs analyses des contenus et des formes que prennent les différentes déclinaisons du pornographique. Dans le cas plus spécifique des productions audiovisuelles, les auteurs s'accordent généralement autour de la nécessité de représenter explicitement au moins un acte sexuel dans le but de produire un certain effet chez le spectateur (Williams, 1999 [1989] ; Dubois, 2014 ; Paasonen, 2011, 2014). En somme, « [...] pornography refers to the graphic depiction of sexually explicit acts made available for public consumption on a media platform. Moreover, these acts are deemed pornographic because their intention is understood to be primarily for the sexual pleasure of the audience members » (Sullivan & McKee, 2015). Trois critères sont donc fondamentaux : le contenu sexuel explicite (les actes non simulés), une forme de médiation (ici les images en mouvement et la mise en scène) et le plaisir (du public). Ce faisant, le genre insiste sur les corps, tant celui des protagonistes que celui des spectateurs, ce qui a amené certains auteurs à le considérer comme un « genre corporel » au même titre que le cinéma d'horreur (Clover, 1987 ; Williams, 1991).

Dans son explication de la construction des genres cinématographiques, le sémiologue Christian Metz souligne que les films se déterminent les uns par rapport aux autres. Leur appartenance à un groupe spécifique consiste en la répétition et la combinaison d'éléments narratifs et esthétiques : « La conclusion qu'en tirent la plupart des auteurs, c'est que les figures cinématographiques (ou certaines d'entre elles) acquièrent un signifié précis dans chaque contexte, mais que, "prises en elles-mêmes", elles n'ont pas de valeur fixe : si on les considère intrinsèquement, on ne peut rien dire de leur sens; on peut tout au plus dresser une liste disparate

de leurs emplois particulièrement fréquents ou particulièrement normalisés » (1971, p. 100). Ces motifs répétés et intériorisés par les genres, ce rapport entre une œuvre et les œuvres antérieures, forment un horizon d'attention, soit un « système de références objectivement formidable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, 1978, p. 54). Dit autrement, les publics ont eux aussi intégré ces éléments expressifs, forgeant un cadre interprétatif spécifique. Les écarts esthétiques, les décalages entre les attentes précédemment établies et la nouveauté, ont un impact direct sur le succès ou l'échec d'un film, son caractère suranné ou original.

Bref, les genres se construisent autour d'une série de codes expressifs qui forment un langage précis. Le cinéma d'horreur, par exemple, usera davantage de l'effet gore, du gros plan, de la caméra subjective, des zones d'ombre et du montage rapide afin de respecter son cahier de charge, soit faire ressentir aux spectateurs une gamme d'émotions et d'affects allant de la peur au dégoût (Clover, 1987 ; Rouyer, 1997 ; Falardeau, 2019).

La pornographie s'appuie sur une forme similaire à celle du cinéma horrifique⁴⁶. Elle repose sur l'alternance entre le plan large, nécessaire pour conceptualiser l'espace et apprécier l'action, et le plan serré ou rapproché, qui expose les sexes en action et permet d'observer les réactions des comédiens et des comédiennes (Dyer, 1985). Le projet esthétique du cinéma pornographique s'articule autour du principe de « visibilité maximale » tel que théorisé par la pionnière des *porn studies* Linda Williams, c'est-à-dire que chaque plan « [...] seeks maximum visibility in its representation but encounters the limits of visibility of its particular form » (Williams, 1999 [1989], p. 94). L'abondance de gros plans sur les sexes et la pénétration (« *meat shot* ») ainsi que l'éjaculation (« *money shot* ») relève, toujours selon Williams qui adopte un point de vue

⁴⁶ À ce sujet, notons que d'autres travaux mènent à considérer un autre genre cinématographique aussi historique qu'actuel, la comédie musicale, comme s'adressant à ses publics par un pacte similaire. Soulignons notamment *La comédie musicale et la double vie du cinéma* (Paci, 2011).

foucauldien, freudien et marxiste, d'une pulsion scopique visant à capter la vérité du sexe à travers la confession incontrôlable des corps, cette évidence visuelle « [...] of the mechanical "truth" of bodily pleasure caught in involuntary spasm : the ultimate and uncontrollable – ultimate because uncontrollable – confession of sexual pleasure in the climax of orgasm [...] of the very limit of the visual representation of sexual pleasure » (p. 101)⁴⁷.

Toutefois, cette « vérité » supposément captée objectivement par les appareils de prise de vues et de son est un leurre. Elle repose sur des conventions qui contribuent à créer un « effet de réel », pour reprendre l'expression du sémiologue Roland Barthes, c'est-à-dire des éléments qui mettent en valeur et dénotent « ce qu'on appelle couramment le "réel concret" (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes) » (1968, p. 87). Appliqué au cinéma pornographique, cela signifie que :

The effectiveness of video pornography depends upon the viewer's belief that the sex is plausibly "real" in some way; a pornographic film or video is both a documentary and a fantasy, of successful arousal and orgasm as enacted by the performers. The viewer's sexual arousal requires a suspension of belief in pornography's fictional character. A "documentary illusion" exists in the photographic pornographic genres, which promises to enact certain sexual fantasies and certify the "authenticity" of erections (although some significance may be lost with the increased use of Viagra and other drugs) and orgasms. The psychological as well as the ideological power of pornography is achieved through this certification of sexual fantasy by its "documented" sexual conclusion – visibly displayed orgasms. The successful production of fantasy is primarily dependent not on the physical desirability per se of the performer, but on the performance and the setting of the performance together – that is, the mise en scene: the physical set up (the set), decor, costumes, props, lighting, positions of the camera, and movements and actions of performers themselves. (Escoffier, 2021, p. 84)

Cette recherche des angles et des cadrages visuellement plus révélateurs et explicites impose une gymnastique corporelle, mais également une manière de chorégrapier l'acte sexuel non simulé. Le genre est monstratif et excessif. Les corps doivent se placer et être disposés en fonction de l'objectif de la caméra et donc du point de vue des spectateurs. C'est entre autres pour ces raisons

⁴⁷ À la suite du philosophe Michel Foucault, l'autrice Feona Attwood inscrit ce paradigme dans le champ plus large de la sexologie comme dispositif de production de savoir : « The growth of *sexology* – a "science of sex" – in the late nineteenth century placed great importance on people's "confession of the scientific truth of sex" in order to define categories of individuals according to their sexual desires or practices, to diagnose sexual disorders and problems, or to discover new sites of sexual pleasure in the body » (Attwood, 2018, p. 15).

que la professeure en études médiatiques Susanna Paasonen affirme que la représentation dans le genre pornographique adhère à une esthétique de l'excès et de l'hyperbole (2011, p. 163). Comme genre cinématographique, la pornographie repose donc sur un ensemble de motifs, de figures et de gestes qui donnent à voir les rapports sexuels.

3.2 Le pornographique : un discours et un objet de connaissance

Le langage du cinéma pornographique est donc un discours sur la sexualité mis en forme par un langage spécifique (image et son) tributaire de son dispositif (Foucault, 1976, p. 29). Comme le résume la linguiste Marie-Anne Paveau : « [...] « Décrire le discours pornographique, c'est donc, d'une certaine manière, décrire les manifestations du fantasme, les mille et une manières qu'ont les humains de le mettre en scène, de l'intégrer à leur expérience » (Paveau, 2014, p. 29). En ce sens, la pornographie, qu'elle soit cinématographique ou non, propose une sorte d'imaginaire du corps.

Le genre se construit également autour d'une multitude de scripts fantasmatiques qui, en plus de le caractériser, s'agencent pour devenir des sous-genres en eux-mêmes : « Sexual scripts draw on these embodied forms of knowledge and normative behavior. [...] The scripts used in pornographic movies can also be organized into genres. They are basically fetish categories that draw on the spectator's "fetishized" expectations and establish ground rules for both producers and performers » (Ecoffier, 2021, p. 6)⁴⁸. L'image pornographique est en quelque sorte une machine de production de subjectivités à travers ses récits ainsi que ses normes et techniques de représentation qui se divisent en plusieurs catégories ou, pour reprendre la terminologie proposée par Paveau, en « pornotypes » :

Les catégories, c'est ce qui organise un domaine, un univers, une activité ; elles permettent de ranger les choses et le monde, aussi bien que les gens et leurs pratiques. Elles sont mises en œuvre dans tous les lieux où se déploient du discours, qu'il s'agisse de lieux proprement textuels comme la littérature ou associant le texte,

⁴⁸ Le plateau de tournage d'un film pornographique constitue lui aussi un espace de production de scripts sexuels : « On the one hand, there is the literal script or narrative action of the film itself. On the other hand, there are the sexual scripts of the participants: the director, various performers, and other participants in the process such as the script writer, the film editor, the lighting person, and even the marketing people. [...] Porn movie production organizes the space (both physical and social) where sex will take place » (Ecoffier, 2021, p. 7).

l'image et le son comme le film, la vidéo ou l'internet. Si la pornographie littéraire ou artistique est assez peu catégorisée, la pornographie audiovisuelle, cinéma, vidéos et matériels divers est, elle, hypercatégorisée, et de plus en plus. (pp. 128-129)⁴⁹

En tant qu'épistémologie vernaculaire de la sexualité, la pornographie est par ricochet un témoignage d'une époque précise et un objet de connaissance ethnographique, anthropologique et sociologique. Elle est un document d'archive, la trace d'un type de corporéité et de sexualité à un moment historique donné, si l'on considère, dans une perspective constructiviste (Gagnon & Simon, 1973), que la sexualité est modelée par le contexte social (Waugh, 1996 ; Attwood, 2009 ; Falardeau, 2023). Dit autrement, « [...] les univers discursifs pornographiques constituent de passionnants observatoires de la vie sociale, car ils sont au croisement de plusieurs grands domaines qui l'organisent [...] » (Paveau, 2014, p. 25). Par conséquent, la pornographie est une vaste archive de données à propos des cultures et des histoires individuelles et communes (Kipnis, 1996 ; Escoffier, 2021). En somme, les effets de « réalité », ou le « réalisme », et les différences historiques sont deux aspects supplémentaires à considérer lorsqu'il s'agit de conceptualiser le pornographique.

3.3 La pornographie *mainstream*

Il est impossible de penser le cinéma pornographique en ignorant son industrie et son public, et ce, particulièrement lorsqu'il s'agit de circonscrire ce que serait la production *mainstream*. De nombreux auteurs ont relevé la difficulté d'identifier ce à quoi elle correspond (Williams, 2004 ; Lehman, 2006 ; Biasin, Maina & Zecca, 2014 ; Mercer, 2017). Susanna Paasonen mentionne les difficultés de définir le *mainstream*, et son corollaire qu'est l'industrie pornographique : « [...] it is a totalizing notion where nuances and differences tend to disappear from view [...] it is a loosely knit meshwork of agents, images, concepts, interests and commodities categorised under the title » (2014, p. 31).

⁴⁹ En introduction du livre de Paveau, François Perea précise que les pornotypes sont « [...] caractérisés par (1) la remise en cause de la simplicité globalisante (comme avec le stéréotype) de l'objet du désir affiché et (2) l'atomisation de la scène sexuelle et de ses participants X en traits captatoires. Les prototypes sont ainsi des opérations discursives qui reposent sur un imaginaire et des représentations propres au X. Ils participent à l'élaboration d'objets médiatico-cognitifs spécifiques » (p. 25-26).

Le *mainstream* est généralement décrit en opposition à d'autres types de pornographie : *queer*, alternatives ou féministes. Feona Attwood résume cette problématique en disant que les pornographies divergentes « [...] attempt to define themselves through a variety of oppositions to mainstream culture – and especially mainstream porn » (Attwood, 2007, p. 449). La distinction faite par l'autrice féministe américaine Shirah Tarrant est également révélatrice :

Mainstream and independent (indie) porn are distinguished on the basis of two general features: (a) how the content is made and distributed and (b) what kind of content is featured. The business model for independent porn differs from mainstream porn in that an effort is made to create equitable and ethical financial agreement. This is not to say that mainstream porn is always unethical, or that indie porn always is. However, it is far more likely to find independent, queer, and feminist pornographers with a stated commitment to producing fair trade, ethical content. (Tarrant, 2016, pp. 28-29)

Selon certains discours, le *mainstream* semble être une entité dont les caractéristiques paraissent évidentes : son public est masculin et hétérosexuel, sa sexualité est hétéronormative, son industrie est non éthique, inauthentique et repose sur l'exploitation du corps féminin, et son esthétique est vulgairement monstrative et irréaliste par rapport à la sexualité « vécue au quotidien ». Nous pourrions également, dans une perspective héritée des théoriciens de l'École de Francfort, affirmer que la distinction entre le *mainstream* et les autres pornographies résiderait dans la présomption qu'elle est *de facto* produite en masse, standardisée, « consommée » passivement et représentative d'une logique du « pareil au même » (Benjamin, 2000 [1939] ; Horkheimer et Adorno, 2015 [1947]) propre à la dimension industrielle de la production (et le professionnalisme technique qui lui est associé). À l'opposé, il existerait une myriade de formes alternatives que certains auteurs qualifient de « surporno », soit cette « porn that refuses to be simply porn » (Biasin, Maina et Zecca, 2014, p. 16).

Évidemment, la littérature académique est plus nuancée. Dans l'avant-propos de l'anthologie *Porn After Porn* qui réunit des textes sur les pornographies dites « alternatives », Feona Atwood contextualise cette opposition entre le *mainstream* et les autres formes de pornographie en rappelant que ces dernières rejoignent généralement trois tendances :

1. Une pornographie explicite et politisée, *queer* et féministe (pensons à l'actrice, autrice et

performeuse militante Annie Sprinkle) ;

2. La pornographie « amateur » ou *do-it-yourself* qui se produit théoriquement hors de l'industrie par monsieur et madame Tout-le-Monde ;
3. La pornographie en ligne (« *netporn* ») qui restructure les pornographies, ses modes de production et de diffusion, ses esthétiques et les manières de la consommer (Attwood, 2014)

Certains éléments semblent se dégager de ces différents points de vue. D'une part, le *mainstream* serait de l'ordre de l'hétéropornographie et de la pornonormativité (« *heteroporn* » et « *pornonormativity* »), c'est-à-dire destiné à un public masculin hétérosexuel et formaté pour celui-ci (p. 12). D'autre part, la production dominante irait à l'encontre de critères positifs témoignant d'un véritable « *labor of love* » tels que l'authenticité, le « réalisme » (« *realness* »), une esthétique éthique, des modes de production et de diffusion inclusifs et pluriels ainsi que la représentativité de communautés marginalisées (Paasonen, 2014). Il y a donc une dichotomie entre l'hétéronormativité et les autres préférences ou identités de genre ainsi qu'une incompatibilité intrinsèque entre la pornographie « industrielle » et celle produite pour des raisons jugées plus « nobles » (inclusion, esthétique, plaisir, politique, etc.). Cependant, ces différents éléments ne sont pas aussi immuables et constitutifs qu'il n'y paraît.

3.4 Hétéropornographie

La pornographie est souvent directement associée à un spectateur « type » : l'homme blanc cisgenre hétérosexuel. Elle serait pensée, fabriquée et mise en scène par et pour des hommes hétérosexuels. Comme le remarque l'auteur et chercheur Jeffrey Escoffier, « conceptions of gender are fundamental to all kind of pornography – heterosexual, bisexual, lesbian, trans, or gay. And as a form of popular culture, pornography draws on the central myths of our culture – the role of the sexes, the meaning of pleasure, the play of gender, and the power of sex » (2021, p. 76).

Pour l'homme hétérosexuel cisgenre, ces mythes tendent à s'inscrire dans la conception que

« Many, many men instead describe heterosexual pornography as a fantasyland in which male desire is always welcomed by beautiful women and the male body never rejected, no matter what it looks like of what it does » (Bordo, 1999, pp. 292-293). Ou encore : « Watching pornography is framed as an activity through which is realized the patriarchal equation: men = masculinity = top and insertive = subjects of vision > women = femininity = bottom and penetrated = objects of vision » (Vörös, 2014, p. 244). Toutefois, comme le rappelle Escoffier, l'identité sexuelle hétérosexuelle est davantage une catégorie qu'une « vérité monolithique » :

The “sexual identity” of heterosexual males (in fact, of all performers) is unrepresentable in pornographic movies. Based on pornographic films, it is possible to argue that male heterosexuality is not strictly an “identity” but a default category that encompasses a wide range of sexual behavior that includes not only sex with trans women but also vaginal sex with trans men, strap-on videos in which heterosexual men get fucked by women, various kinds of bondage and discipline, as well as many other combinations, in which the “procreative model” of heterosexuality (the missionary position – male on top, female underneath) is only one script amongst many. Basically, it could be argued on the basis of its indeterminacy that male heterosexuality is an incoherent category. (Escoffier, 2021, p.3)

Tout comme la masculinité n'est pas la virilité, l'hétérosexualité n'est pas la masculinité, et ce, même si l'orientation sexuelle est souvent utilisée pour la caractériser. Le sexe n'est pas le genre et vice-versa. Nous avons vu dans un chapitre précédent que l'hétérosexualité est notamment une question de perception⁵⁰. Si celle-ci n'exclut pas l'identité de genre ou le sexe biologique, elle souligne plutôt l'idée d'une préférence d'ordre sexuel. Cela dit, les études sur les masculinités ont paradoxalement accordé un intérêt limité à l'étude de la sexualité chez les hommes. Plus précisément, tandis que les sexualités féminines, *queer*, gaies, etc., ont bénéficié d'une attention théorique soutenue, l'hétérosexualité masculine, elle, est « so normal, so ordinary that it has become, in many ways, boring, or not in need of explanation » (Kariotis & Allan, 2019, p. 249). Conséquemment, lorsqu'elle fait l'objet de discussions théoriques, ce sont des disciplines comme les *queer studies* qui permettent de la circonscrire en considérant l'espace qu'occupent ou non les nombreuses identités qui se positionnent en marge ou en réaction à son existence, à ses particularités et à ses conséquences. Il s'agit toujours de remettre en question les normes. C'est

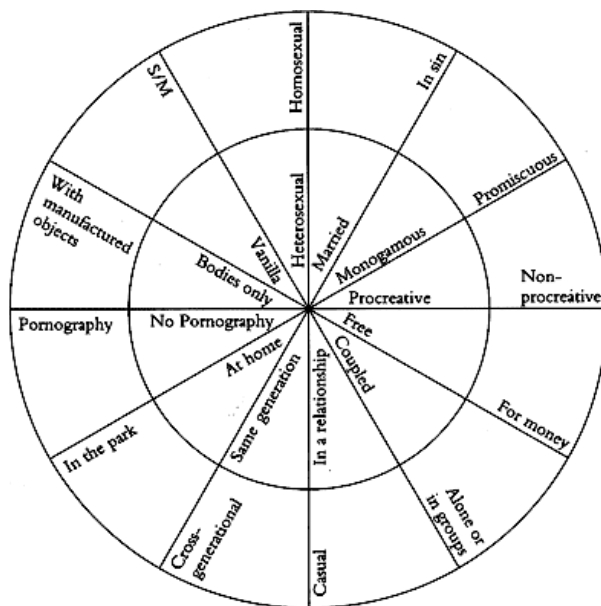
⁵⁰ Voir le Chapitre 1 : Masculinité (s) et hégémonie.

ce que suggère la théoricienne italienne Teresa de Lauretis, pionnière des *queer theories* et du concept de technologie de genre, lorsqu'elle affirme qu'il faut « recast or reinvent the terms of our sexualities, to construct another discursive horizon, another way of thinking the sexual » (de Lauretis, 1991, p. iv). De manière similaire, le concept de *contrainte à l'hétérosexualité* proposé par Adrienne Rich (1981) est l'un des nombreux autres outils qui permet de penser l'hétérosexualité d'abord et avant tout comme une institution qui régit les rapports entre les sexes afin de comprendre la construction des identités féminine et masculine vis-à-vis du modèle hétéronormatif dominant.

Le schéma qui semble le plus pertinent pour délimiter « l'hétérosexualité » est celui du cercle de la hiérarchie sexuelle proposé par l'anthropologue et militante Gayle Rubin (1984, p. 281) (FIGURE 3.1). La pensée de Rubin, largement citée et reprise par les études féministes, les études sur la sexualité et les *queer studies*, notamment, s'inscrit dans la lignée du constructivisme social en ce sens que la sexualité est la somme de processus culturels et historiques plutôt que biologiques. Selon elle, plusieurs critères existent et définissent une sexualité qui serait « normale » et « naturelle », c'est-à-dire hétérosexuelle, monogame, privée, procréatrice et non commerciale. Les autres sexualités forment une constellation concentrique s'éloignant de cette forme centrale. Ainsi, le sexe s'éloigne du genre puisqu'il est considéré en fonction du degré d'éloignement des normes.

Dans tous les cas, « much of the research on heterosexuality seems to be more invested in problematizing heterosexuality than it does in understanding heterosexuality » (Kariotis et Allan, 2019, p. 250).

FIGURE 3.1 Cercle de la hiérarchie sexuelle dans Rubin, G. (1984). *Thinking Sex: Notes For a Radical Theory of The Politics of Sexuality*. Dans *In Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, p. 281



Cet angle mort théorique pose de nombreux problèmes lorsqu'il faut penser un objet, ici la pornographie, construit en fonction d'un public spécifique, ici les hommes cisgenres hétérosexuels. En effet, les données quantitatives dressent un portrait beaucoup plus nuancé du spectateur type : « Looking at the pool of porn users somewhat differently, data collected by Vocativ and Pornhub reveals that as a percentage of all porn users, women ages 18-24 watch 5 percent more porn than their male counterparts » (Tarrant, 2016, p. 72). Par ailleurs, il est bon de noter que la pornographie gaie réitère également des présupposés genrés sur la masculinité et se rapproche plus qu'il n'y paraît de celle hétérosexuelle, comme l'a analysé le théoricien pionnier des *porn studies* Richard Dyer :

The basis of gay porn film is a narrative sexuality, a construction of male sexuality as the desire to achieve the goal of a visual climax. In relation to gay sexual politics, it is worth signalling that this should give pause to those of us who thought/hoped that being a gay man meant that we were breaking with the gender role system. At certain levels this is true, but there seems no evidence that in the predominant form of how we represent our sexuality to ourselves (in gay porn) we in any way break from the norms of male sexuality. (2002, p. 145)

Outre les présupposés entourant le spectateur « idéal » et l'hétérosexualité, le lien entre *mainstream* et hétéropornographie s'exprime dans les récits et les actes sexuels représentés : « It privileged the idea of sex as a series of heterosexual acts, positions, movements and penetrations » (Mulholland, 2011, p. 128). Le docteur en sociologie Florian Vörös, dont les recherches portent entre autres sur la réception de la pornographie par un public masculin (2020), propose une définition similaire lorsqu'il aborde la notion de pornographie alternative qui, elle, s'oppose au *mainstream* :

By "mainstream" I refer to pornographies marketed primarily to heterosexual male audiences, whose main attractions are hardcore close-ups of oral, vaginal and anal penetrations, and in which bodily performances are organized around a strict masculine / feminine binary alignment of sex, gender and sexual role. Susanna Paasonen has coined the expression "gendered choreographies of heteroporn" to refer to the visual and textual devices by which "embodied differences are displayed and overtly pronounced" following the binary logic of "heterosexual structuralism" (Paasonen, 2010, p. 66-67). When its alternativeness is more about formal aesthetics that alternative politics of gender representation, heterosexual pornography marketed as "alt porn" can fit into the definition of the mainstream. This working definition should not however undermine the current process by which the frontiers that materially separate the "mainstream" from the "alternative" rapidly reconfigure with the organization of online porn tubes around endless sets of commercial niches and user-generated tags" (Paasonen, 2011, p. 69-70) which occasionally blur the hetero/homo and straight/queer divides. (Vörös, 2014, p. 241)

Les théoriciens en études pornographiques qui privilégient l'angle de la dimension affective afin de penser leur objet en dehors d'un binarisme opposant les hommes hétérosexuels aux autres identités de genre et préférences sexuelles tendent quand même à répéter les stéréotypes genrés, et ce, en dépit des biais que cela implique. Les hommes « réagissent » uniquement par le biais des sensations corporelles (ici l'excitation et l'érection) et non de manière rationnelle face aux images présentées, cantonnant ainsi la pornographie à une reproduction mimétique des rapports de pouvoirs entre les sexes dans la société patriarcale.

While anti-porn and queer feminist theories of porn reception have antagonistic political agendas, they do share the common axiom that this media practice participates in the everyday life (re) production of gender power relations. Beyond true/false or reality/fiction binarisms, these theories rely on the postulate that the sensorial experience of watching porn actively participates in the everyday life (re) production of hegemonic and subaltern gender identities. [...] From this perspective, the everyday life (re) production of hegemonic and normative definitions of masculinity is no longer conceived as the magic product of mainstream pornography's

immediate impact over male bodies, but as the material product of reception processes by which male audiences actively translate texts, sounds and images to their own corporeal experience (Vörös, 2014, pp. 251-253)

En somme, si le *mainstream* est considéré comme une hétéropornographie, c'est d'une part à cause de son public « idéalisé » et d'autre part en raison des conventions admises comme étant la matrice sérielle du cinéma pornographique (visibilité maximale, objectivation et fétichisation du corps féminin, fantasmes masculins, etc.).

3.5 La pornographie en ligne

L'arrivée d'internet et les changements qu'il a provoqués dans les modes de distribution remettent en question cette manière de classer le *mainstream* en fonction de catégories reposant sur les préférences sexuelles. Si la pornographie « commerciale » n'a jamais été un point de référence particulièrement clair, elle est encore plus difficile à cerner et à identifier dans le contexte actuel où elle est à la fois omniprésente et hétéroclite. Le visionnement dans un contexte privé, qui ne nécessite le déplacement ni dans une salle ni dans un vidéoclub, brouille les frontières entre les publics cibles de certaines catégories (Attwood, 2012). De plus, la démocratisation des moyens de production et de mise en ligne, avec des plateformes telles que Pornhub ou OnlyFans, complexifie la distinction entre amateur et professionnel.

In web history, the independent and the mainstream have not been mutually exclusive, and the DIY has been able to gain considerable market shares, hence becoming mainstream. The web has changed in drastic ways since mid-1990s in terms of technology, economy, interface design, concept development and user demographics alike. New porn sites still mushroom overnight, yet there is an abundance of material to navigate through and it is considerably more difficult for new content to stand out or even become visible. As code has increased in complexity, it is unlikely for people to set up a functional site with only introductory knowledge of HTML. However, as the success of sites such as *Suicide Girls* shows, smaller enterprises have been able to break through in the 2000s⁵¹. (Paasonen, 2014, p. 24)

La pornographie en ligne ne diffère pas des autres sphères médiatiques, en ce sens qu'elle repose

⁵¹ Outre la référence « amateur » de la pornographie alternative *Suicide Girls* (2001, fondé par Selena Mooney), pensons notamment à des sites tels que le site australien féministe et *body positive* *Girls Out West* (2004, fondé par Miss Annie) et la plateforme berlinoise centrée sur les couples créateurs de contenu *Lustery* (2016, fondé par Paulita Pappel).

sur une logique de diversification et de fragmentation, de remédiation et de réemploi (Dominguez Leiva, Youtube Théorie, 2014 ; Treleani, 2014 ; Paasonen, 2014). Dans ce contexte, le *mainstream* est simultanément partout et nulle part. Son public est plus diversifié qu'auparavant, en témoignent les profils et statistiques annuelles publiées chaque année par la plateforme Pornhub, rendant plus difficile la simple adéquation entre *mainstream* et hétérosexualité. Les œuvres à succès, et par extension les conventions esthétiques dominantes, ne relèvent plus uniquement de l'économie de studios et d'une forme dite « professionnelle » (montage, cadrage, éclairage, jeu, personnalités, etc.). Il y a une constante hybridation entre *mainstream*, alternatif et amateur.

Les métadonnées, les algorithmes de recommandation et les historiques de recherche participent à cette reconfiguration des normes de la pornographie en offrant un assemblage hétéroclite de résultats. Le processus est complexe et la chaîne affective qui en résulte est personnalisée, c'est-à-dire que les goûts, envies et préférences matérialisés dans les mots-clés utilisés par les spectateurs dans leurs explorations, « interconnectent » et « interrelient » les contenus entre eux.

That is, viewers initiate these relations through the process of browsing for images to “satisfy” their sexual desire. The images they choose are recorded as data into an algorithm that then participates in producing the visual (as well as textual) association of images (proximate display) for future browsing. The resulting arrangement of pornographic images on display, effectively an index or catalog of images, is made increasingly affective by calling up anecdotal and historical information about an image’s everyday use through its proximity to images or metadata of other fetishes, revealing its place in a larger social network of sexual fetishistic relations. In other words, the algorithm participates in creating a kind of sexual network among viewers. (Keilty, 2017, pp. 268-269)

Ainsi, les algorithmes traitent les données afin de suggérer aux spectateurs-usagers des vidéos qui, à leur tour, apparaissent en tête des résultats de recherche puisqu'elles sont les plus visionnées. Paradoxalement, cette « mise en commun des désirs » des amateurs a un impact sur l'offre en ne mettant de l'avant qu'une partie des contenus disponibles :

In other words, browsing habits and metadata supply affective and social data about the images viewers see. The algorithm arranges images around affective and social experiences, which means that “affective loops” are both the result of affective and social experiences, and that affective and social experiences arise from these arrangements (p. 270)

Ce maillage entre les différentes formes, catégories et affectivités des spectateurs transforme les attentes et le *mainstream*, résultant à la fois en une plus grande diversité et en une uniformisation du genre.

This is why I suggest conceptualizing pornography through the metaphor of a meshwork where nodes are interconnected by mutual interests and collaborations (like in the case of Vivid Alt series) but equally structured and individuated through distinctions, juxtapositions and negations. The dynamics of this meshwork derives from both friction and collaboration and its parts need to be considered as parts of this broader fabric. (Paasonen, 2014, pp. 29-30)

En somme, la pornographie en ligne rend caduque la notion même de *mainstream* telle qu'elle était conçue auparavant puisqu'elle remet en question les critères qui servaient à la définir : son public, son esthétique et ses performeurs.

3.6 Pornographie amateur et professionnelle

La distinction entre amateurisme et professionnalisme affecte également la définition du *mainstream*. Les technologies de captation d'images (appareils photographiques, caméras Super 8mm, caméscopes vidéo, etc.) ont permis aux individus de tourner leur propre pornographie maison à mi-chemin entre le film amateur et le film de famille (Odin, 1995). Si l'explosion en popularité de ce sous-genre depuis l'arrivée d'internet oblige à une redéfinition du statut d'acteur pornographique⁵², c'est surtout sa manière unique d'articuler l'opposition entre le naturel et la mise en scène, le vrai et le faux, qui bouleverse les frontières du cinéma commercial.

Qu'est-ce que la pornographie amateur ? Dans un article visant à décrire ses caractéristiques, le chercheur Federico Zecca offre une première réponse à cette question : « According to recent discussions, amateur pornography is a pornography that is self-produced in a non-professional way by "ordinary people" engaging in "private" sexual activities, and that is self-distributed "instantly around the world" through the web without specifically commercial purposes » (2014, p. 321). Selon lui, l'expression est davantage un signifiant générique qu'une catégorie de

⁵² Nous reviendrons sur cet aspect dans les chapitres 5 (Une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique) et 6 (Typologie des masculinités pornographiques).

production (Esch & Mayer, 2007, p. 103). Elle agit comme une « méta-fiction » de la réalité, un protoconcept (Merton, 1984), c'est-à-dire qu'elle exemplifie et pousse à leur paroxysme les marques esthétiques associées au réel documentaire cinématographique, comme l'éclairage naturel, la caméra à l'épaule ou à la main et la qualité minimale de la prise de son. Zecca analyse plusieurs vidéos identifiées par l'étiquette « amateur » afin d'en dégager trois critères distinctifs qui témoignent de leur « degré de réalité » (« *realness* ») comparativement à la pornographie commerciale : les actes sexuels « performés », les qualités techniques ainsi que expressives et la valeur sociale et économique des vidéos (Zecca, 2014, p. 322).

La différence entre la pornographie dite amateur et celle réputée professionnelle résiderait donc en partie dans la véracité de l'acte et des réactions captées. Le sous-genre serait pris dans une tension entre le principe de visibilité maximale, inhérente au cahier de charges pornographiques, et les limites présentes dans les tournages non professionnels, comme l'absence d'éclairage ou les sources de lumière présentes dans le cadre, les prises de vues et cadrages bancals, la caméra à l'épaule ou les performances limitées : « This [...] exemplifies the representational short-circuits typical of porn "home movies", which are characterized by an inner "struggle" between pornographic "maximum visibility" and domestic "perceptual interference", i.e. between the generic conventions of porn and the stylistic tropes of "legitimate" home movies » (Zecca, 2014, p. 328).

Le sous-genre amateur établi, malgré lui, certaines conventions qui ont rapidement été reprises par l'industrie et appliquées dans l'essentiel des vidéos actuelles afin de créer un « faux film fait à la maison » ou pour augmenter la dimension « réaliste » des films narratifs et mis en scène par des professionnels⁵³. Il y a donc une esthétique, une sélection, une mise en place du « vrai ». La rhétorique de l'authenticité s'exprime d'ailleurs dans les discours des amateurs de pornographie. Dans son enquête sur les consommateurs du genre, le docteur de l'EHESS Florian Vöros précise que :

⁵³ Nous reviendrons au chapitre 5.4 (Le privé, l'amateur : la vidéo) sur un exemple emblématique de cette récupération : le *gonzo*.

Les termes « vrai », « réel », « naturel » et « authentique » sont souvent employés afin de qualifier les meilleures vidéos, par opposition à celles qui seraient « simulées », « surjouées », « fausses » ou « artificielles ». Investir cette rhétorique de l'authenticité, c'est suspendre temporairement son incrédulité et mettre de côté toutes les pensées qui nous ramèneraient à la dimension jouée et artificielle de la scène. Se convaincre que le plaisir des acteurs et des actrices est authentique permet de s'abstraire momentanément des artifices techniques qui le médiatisent. (Vörös, 2020, p.28)

La récupération des conventions esthétiques du cinéma amateur par l'industrie, aboutissant en trois sous-catégories – le véritable film « amateur » maison, le pro-amateur et la « *corporate amateur porno* » ou la pornographie amateur « industrielle » – révèle deux choses très importantes.

D'abord, les qualités expressives ne sont plus un critère permettant de distinguer le *mainstream*. En effet, les conventions esthétiques de la pornographie se retrouvent à des degrés divers dans la production « amateur » et vice-versa. La « distinction » entre les différentes déclinaisons formelles permettant de diviser les pornographies en catégories distinctes (*mainstream*, indépendante ou alternative, amateur ou professionnelle, narrative ou attractionnelle) tend à disparaître avec la démocratisation des moyens de production et de diffusion, particulièrement depuis le virage numérique et le web 2.0.

Ensuite, la forte popularité du genre, qui renvoie désormais à la majorité de la pornographie audiovisuelle diffusée en ligne, que ce soit sur les *tubes* ou des réseaux comme OnlyFans, produite par de véritables amateurs ou des professionnels, contribue également à questionner l'idée mentionnée en début de chapitre stipulant que le *mainstream* correspond à une production industrielle ou de masse. Comme le souligne l'historienne Lisa Z. Sigel dans une étude sur la pornographie artisanale aux États-Unis :

Moreover, the focus on the amateur raises the issue of scale; just as the zine artist makes individual issues then gives them to friends, so too does the maker of amateur pornography produce a small number of objects. The limitations of amateur production seem amplified when pictured against commercial production [...]. The difference in scale between amateur works and commercial culture is illuminating, but differences tend to be overdrawn both in claims about the juggernaut of commercial culture and about the individuality of the amateur. (2020, p. 15-16)

Ainsi, le contrôle des moyens de fabrication et la mainmise sur les réseaux de distribution, qui ont caractérisé le genre avec l'arrivée de la vidéo au tournant des années 1980 et imposé une certaine pornographie « commerciale » contrôlée par quelques entreprises (Vivid, VCA, Stallion, etc.), ne suffisent plus à imposer un type d'esthétique dominante, un *mainstream*. La pornographie est plus hétéroclite qu'il n'y paraît et, paradoxalement, plus standardisée que jamais. Si elle demeure utile et indispensable d'un point de vue conceptuel, l'opposition entre amateur et professionnel est surtout imprécise et confuse. Elle ne peut plus témoigner d'une forme d'hégémonie dans les modes de représentation, autant du côté de l'analyse esthétique que du côté de la réception.

3.7 Une pornographie éthique, authentique et diversifiée

Toutefois, la distribution de films pornographiques produits en dehors de l'industrie par des non-professionnels ou des indépendants a favorisé la diversification corporelle dans le genre. En effet, la démocratisation des moyens de diffusion a engendré une plus grande accessibilité à des modèles s'éloignant des standards admis. Ainsi, « [the] sexual representation of male and female bodies to a much wider variety of age, race, body types, and range of features in regard to cultural norms of beauty than previous forms of porn » (Lehman, 2006, p. 12).

Les études sur les pornographies alternatives sont encore une fois très utiles pour problématiser le *mainstream* et l'hétéronormativité selon les angles de la diversité corporelle ou sexuelle, de l'éthique (respect des performeurs et performeuses, salaires équitables, etc.) et de la sincérité (« *to do a better porn* »)⁵⁴. Par exemple, le courant qualifié de pornographie *queer* aspire à mettre l'accent sur des « [...] authentic desire and sexual representation; thus there tends to be diversity in body size, abilities, sex acts, kink, people of color, as well as the level of performers' experience – meaning there is professional and amateur crossover » (Tarrant, 2016, p. 171). Dit autrement, « It is obvious that alt porn, in addition to the increasingly abundant amateur porn or variations

⁵⁴ L'authenticité de la performance peut être perçue de différentes manières. Dans la revue *Porn Studies*, l'autrice Vex Ashley écrit : « [...] 'inauthenticity' could be claimed when the pleasure of the camera and the imagined consumer is placed above the pleasure of those in front of it. There are certainly limited depictions of sex on film that are closer to documentation than construction for a camera. They deserve a more significant place in the canon of pornography but – especially as the traditional idea of the type and taste of a person who pays for pornography is increasingly subverted – they should not define what is considered ethical or respectable production" (Ashley, 2016, p. 188).

of artful and queer pornography, has broadened the available body of styles and displays of preferences and quirks in contemporary porn » (Paasonen, 2014, p. 25).

Dans un article visant à complexifier la notion de « *mainstream* » par l'entremise d'un « regard *queer* pornographique », l'autrice Caroline Bem prend pour point de départ une phrase du mémoire autobiographique de Joey Saloway au sujet de la corédaction, avec Eileen Myles, du *Thanksgiving Paris Manifesto* (2015) : « Neither of us was much into feminist or queer porn ». Cette affirmation est le départ d'un questionnement plus large sur les raisons qui font que des militantes féministes et *queer* s'éloignent des formes pornographiques qui, en apparence, correspondent à leur posture et existent par et pour elles. Selon Bem, un regard *queer* neutralise la potentialité pornographique étant donné la manière dont il se positionne contre le « plaisir visuel pornographique », un plaisir s'appuyant sur des structures sociales patriarcales s'incarnant dans le dispositif cinématographique. Elle pose ainsi la question sensible qui traverse en filigrane toutes les tentatives de se positionner contre ou en dehors du « *mainstream* » :

[...] né littéralement de la déconstruction et du poststructuralisme, le regard pornographique *queer* se défait nécessairement en cela même qu'il déconstruit les structures de pouvoir et les mécanismes d'exploitation qui sous-tendent tout regard pornographique, et ce, alors même qu'il cherche à s'établir comme « alternative » à la pornographie *mainstream* ; ainsi, la pornographie *queer* risque perpétuellement d'aliéner ce même plaisir autour duquel elle s'engage à organiser toute son économie visuelle. Si « pornographie » est synonyme d'exploitation et de rejet – on se souvient de la définition simple, mais efficace, de la chose pornographique que donne B. Ruby Rich : « ce que j'aime moi est érotique, mais ce qu'aime l'autre est pornographique » -, alors la question qui se pose, finalement, est la suivante : peut-on encore parler de « pornographie » quand il s'agit de pornographie *queer* ? (2021, p. 47)⁵⁵

Cela dit, l'idée que la pornographie dominante ne présente que des corps « uniformisés », qu'elle soit « irréaliste », irrespectueuse et négative ainsi que monolithique dans ses représentations et

⁵⁵ Bem pousse un peu plus loin la réflexion ontologique autour de la dichotomie entre pornographie « *mainstream* » et *queer*. Elle se réfère au néologisme de « on/scenity » développé par Linda Williams, soit « [...] the gesture by which a culture brings on to its public arena the very organs, acts, bodies, and pleasures that have heretofore been designated ob/scene and kept literally "off-stage", or which should be kept "out of public view" » (2004, p. 3), Elle propose de ramener l'obscénité dans l'équation. Selon elle, l'obscénité et l'on/scenity ne peuvent coexister « [...] lorsque c'est un regard *queer* qui est posé sur les modes de production, de réception et de circulation de l'image pornographique. [...] Ainsi, et paradoxalement, la réussite d'une pornographie éthique (synonyme, dans ce texte, d'un regard *queer* pornographique) réside dans les modalités selon lesquelles celle-ci fait de l'ob/on/scénité une impossibilité » (2021, p. 43).

ses scripts fantasmatiques est en elle-même problématique. Que faire des pornographies « commerciales » qui revendiquent des valeurs contraires ? Sont-elles si différentes du modèle narratif hégémonique privilégié depuis l’institutionnalisation du genre dans les années 1970⁵⁶ ?

Le studio de production d’Erika Lust est un exemple probant des discours visant à se distinguer de d’une catégorie dite hégémonique tout en exposant les frontières souvent poreuses entre les divers types de pornographie. Sur son site internet, le studio décrit la démarche de sa maison de production de cette manière :

Erika Lust is an award-winning indie erotic filmmaker who creates sex-positive adult cinema by portraying relatable characters and realistic hot sex, going beyond gender stereotypes and harmful fetishizations to offer a groundbreaking alternative to mass-produced mainstream porn. Over the past 20 years, the Lust brand has gone from strength to strength. Erika has directed 6 feature films and series, over 130 short films, and produced around 150 more. In 2015, Erika gave her essential TEDx talk ‘It’s Time for Porn to Change’. Her story was featured in the Netflix documentary series ‘Hot Girls Wanted: Turned On (“Women on Top”)', directed by Rashida Jones, and ‘Principles of Pleasure’, directed by Niharika Desai. In 2019, Erika was named one of the BBC 100 Women’s most influential women of the year. In 2022, her alternative vision of porn was featured in The New York Times and in the BBC Three & HULU series ‘Planet Sex with Cara Delevingne’. In the same year, she encouraged other adults to have The Porn Conversation with the younger generations in her TEDx Talk in Athens⁵⁷.

Ce texte promotionnel se définit en opposition à cette idée de « surporno » mentionnée précédemment. En effet, les arguments disqualifiant le *mainstream* sont le moteur de sa mise en marché. Ils sont associés à un jugement de valeur négatif. Les termes et expressions « relatable characters », « beyond gender stereotypes and harmful fetichizations », « alternative to mass-produced » et « it’s time for porn to change » affirment encore que la pornographie « commerciale » est intrinsèquement problématique puisqu’artificielle, hétéronormative et industrielle. Il correspond également à la conception répandue proposée dans l’influent ouvrage collectif *The Feminist Porn Book*, c’est-à-dire :

Feminist porn creates alternative images and develops its own aesthetics and iconography to expand established sexual norms and discourses. It evolved out of and incorporates elements from the genres of “porn for women”, “couples porn” and

⁵⁶ Voir le chapitre 5, Une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique.

⁵⁷ <https://erikalust.com> (consulté le 22 août 2024)

lesbian porn as well as feminist photography, performance art, and experimental filmmaking. It does not assume a singular female viewer but acknowledges multiple female (and other) viewers with many different preferences. Feminist porn makers emphasize the importance of their labor practices in production and their treatment of performers/sex workers; in contrast to norms in the mainstream sectors of the adult entertainment industry, they strive to create a fair, safe, ethical, consensual work environment and often create imagery through collaboration with their subjects. Ultimately, feminist porn considers sexual representation – and its production a site for resistance, intervention and change. (Taormino, Parrenas Shimizu, Penley, & Miller-Young, 2013, p. 10)

Les différentes branches du label Lust cherchent à « combler » ce que sa fondatrice considère comme les nombreux angles morts du *mainstream*. Ainsi, pour appuyer cette posture, des orientations précises sont mises de l'avant pour chacun de ses studios vedettes. XConfessions se définit comme un projet éthique mettant en vedette « anonymous members of the public [who] submit their fantasies and experiences », Lust Cinema « offer[s] plot-driven original series and films that seamlessly integrate realistic portrayals of sex within broader narratives », Else Cinema « uncovers sexual fantasies and captures moments of passion in provocative and arousing ways, depicting the details of stolen glances, tender touches, and pleasurable expressions » et The Store « provide[s] you with a diverse array of cinematic experiences, all within the comfort of your own home ». Le discours marketing de la marque Lust tente de se démarquer d'une conception essentialiste de la pornographie en réitérant, avec un vocabulaire différent, les arguments de vente de ce même *mainstream*.

Comparons les présentations textuelles et visuelles de Lust Cinema avec celles d'Adult Time, une division de Gamma Films, soit l'un des géants de la production mondiale actuelle aux côtés de Brazzers, Vivid, Stallion et Sweetheart Video. Bref, un site de production et de diffusion *mainstream*. Les deux studios ont à leur tête une femme : Erika Lust est la présidente du premier tandis que Bree Mills est la directrice de production et de la création du second. La section « À propos » du site web d'Adult Time propose cette description :

Adult Time is a digital subscription platform for a new era of adult entertainment. We are a brand built by people who believe in a future where mature audiences can safely, securely, and proudly have a place in their lineup for premium adult movies. In addition to our addictive programming, Adult Time is dedicated to creating a personalized content experience for all our viewers. A service that you, as an individual with all your unique tastes, interests, and evolving habits, will never want

to cancel. Adult Time is dedicated to providing you with the most extensive high-quality catalog of uncensored adult movies, TV shows, and series. Find out for yourself with these free adult porn clips from our top studios. You can also experience a new dimension of pleasure with our immersive VR content and MILF porn videos. Adult Time. **Porn done differently**⁵⁸.

Adult Time met de l'avant des arguments promotionnels similaires à *Lust Cinema* : « new era of adult entertainment », « high quality », « proudly », « personalized content experience » et « porn done differently » proposent une pornographie qui est différente de la masse du fait de sa qualité, sa diversité et son focus sur les préférences et envies des spectateurs. En entrevue, Mills, tout comme Lust, réitère le positionnement de sa marque :

Les services de *streaming* grand public désirent de plus en plus offrir de grosses productions destinées à des plateformes inclusives pour tous les types de publics. Ils ne séparent pas les contenus que les gens regardent simplement sur la base que le spectateur potentiel soit un homme hétéro, une femme lesbienne ou une femme trans. Ils veulent que les gens aient la possibilité de choisir parce que les goûts sexuels sont vraiment plus larges et divers que ce que les médias prétendent en général. Prenons par exemple notre studio. S'il n'y a selon nous pas de bonnes séries documentaires sur la masturbation féminine, nous en faisons une où nous pouvons en parler d'une manière qui n'est ni honteuse ni censurée. Sans tabous. Nous voulons que nos projets explorent des sujets dont il est important de parler et qui reflètent mes propres valeurs personnelles en tant que créatrice de contenus. (Falardeau, 2020a, p. 90)

Du côté du design, les deux sites présentent une interface similaire : onglets informatifs en haut à gauche, bouton d'abonnement en haut à droite et « CTA » ou « *call to action* » au centre (FIGURES 3.2 et 3.3). Ils insistent sur le visuel, le prix et quelques scènes vedettes identifiées par les termes « *Movies* » (films) et « *Series* » (séries), le premier désignant une production « unique » (par exemple *Calor* ou *Teenage Lesbian*) tandis que le deuxième réfère à une vidéo s'inscrivant sous une bannière spécifique (*Transfixed* est une série d'Adult Time qui propose 2 à 3 épisodes par mois mettant en vedette des performeurs ou performeuses trans). La majorité de l'écran de Lust Cinema est occupée par un montage vidéo d'extraits de productions récentes donnant à voir l'esthétique du studio, la manière de performer le sexe et des modèles présentés. Les éclairages et les cadrages sont soignés, les mouvements de caméra fluides, il y a beaucoup de caresses et de baisers et les acteurs et actrices correspondent à une certaine vision de la diversité (homme noir,

⁵⁸ Ce slogan est souligné en caractère gras sur leur site au <https://www.adulttime.com> (consulté le 22 août 2024).

couples lesbiens, etc.). Du côté d'Adult Time, cette diversité est mise de l'avant dans une mosaïque qui monopolise l'espace. Celle-ci donne un avant-goût de la diversité des pornographies offertes sur le site, soit des séries animées, des films primés, des studios reconnus et des séries thématiques qui recouvrent un large spectre allant de l'alternatif (*Devil's Film*, *UpClose*, *Pure Taboo*) aux catégories habituelles (scènes femme-femme avec *Girlsway*, europorn avec *21Sextury*, etc.). Les affiches et la disposition rappellent l'écran d'accueil de la plateforme de diffusion Netflix. Tout comme chez Lust, le design est sobre : arrière-fond noir, titres aux typographies accrocheuses, éclairages et cadrages « professionnels ».

FIGURE 3.2. Capture d'écran du site web Erika Lust (www.erikalust.com) (22 août 2024).

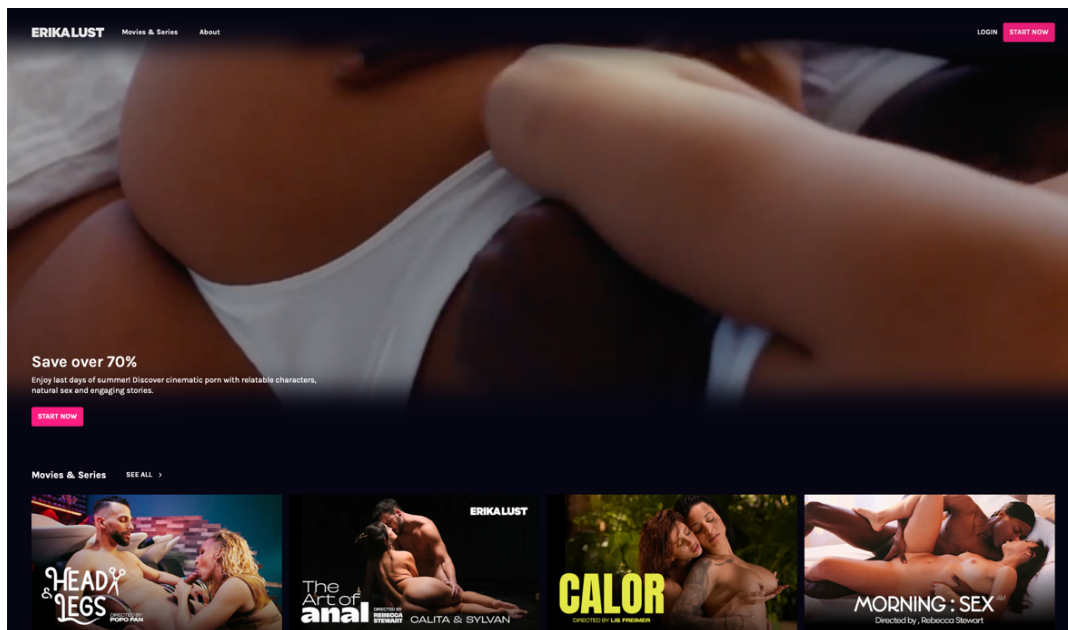
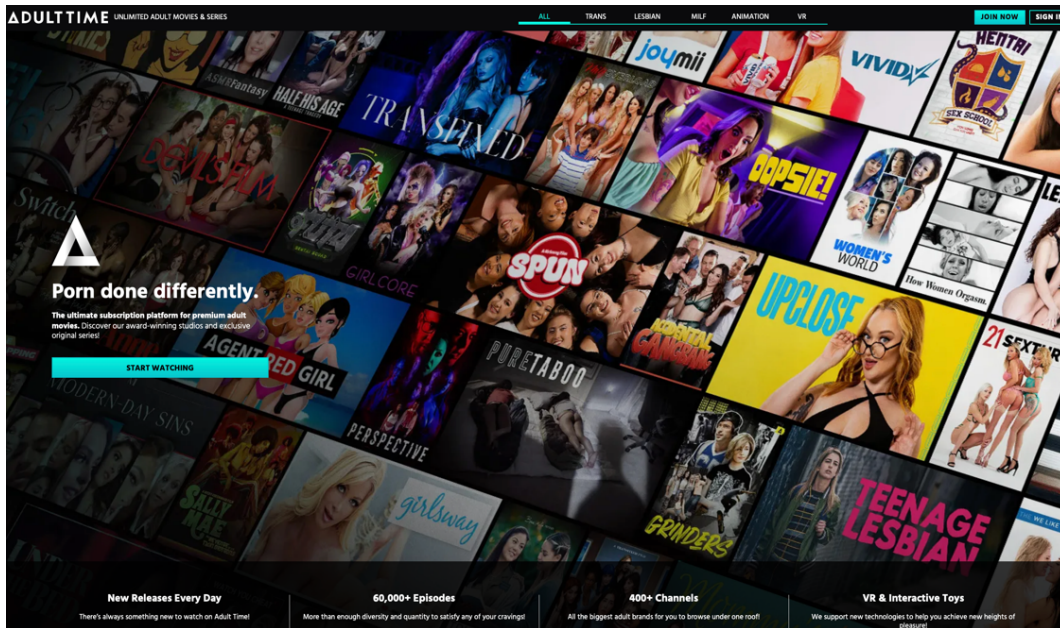


FIGURE 3.3. Capture d'écran du site web Adult Time (www.adulttime.com) (22 août 2024).



Lust Cinema et Adult Time ne se distinguent finalement ni par leurs marketings et déclarations d'intention ni par les qualités expressives de leurs vidéos, les types de pornographies proposés ou la diversité des préférences sexuelles représentées. Pourtant, le premier est considéré comme féministe et alternatif alors que le deuxième est étiqueté comme un site *mainstream* et commercial. Est-ce que la différence réside du côté de la production, c'est-à-dire du traitement des comédiens et des comédiennes ? Encore une fois, les deux adhèrent à la nouvelle économie du web qui a déplacé le centre de pouvoir des producteurs aux performeurs. Ces derniers sont en mesure de créer et de diffuser leurs contenus. La participation à une production « professionnelle » relève davantage d'une occasion d'élargir leur public que d'en avoir un. C'est déjà le cas et les studios se retrouvent maintenant dans cette position, c'est-à-dire que les stars du web leur permettent d'atteindre un public plus large⁵⁹. Les instances de régulation de l'industrie imposent également des règles plus strictes en ce qui concerne les salaires, le consentement (les acteurs et actrices formulent leurs limites) et l'utilisation des images. En somme, s'il y a un manque d'éthique, de diversité et d'authenticité, ce n'est dorénavant plus du côté du *mainstream* que cela se situe, mais, paradoxalement, du côté des producteurs amateurs

⁵⁹ Voir le chapitre 5, Une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique.

ou pro-amateurs, eux qui ont contribué à une époque à faire tomber les barrières du genre.

Par souci de clarté, nous n'affirmons pas que l'industrie est exempte de reproches. La littérature à ce sujet est abondante (McNeils et Osborne, 2006 ; Trachman, 2013 ; Mandel, 2016 ; Ortiz, 2018 ; D'Angelo, 2018 ; Beausoleil, 2020). Nous sous-entendons encore moins que les cinéastes et productrices telles que Bree Mills et Erika Lust ne sont pas honnêtes dans leur projet. Ce que nous tentons de mettre de l'avant est que des aspects traditionnellement associés à la pornographie *mainstream* sont aujourd'hui repris par d'autres types d'entreprises qui s'inscrivent en opposition à celle-ci, tandis que d'autres éléments qui appartenaient aux pornographies alternatives sont récupérés par l'industrie. Par conséquent, il est extrêmement difficile de répondre à la question de ce chapitre : qu'est-ce qui définit le *mainstream* et qu'est-ce qui en fait partie ?

Comme le rappelle Susanna Paasonen dans sa tentative de délimiter la pornographie dite alternative, les particularités du web font en sorte que celui-ci est également victime d'une standardisation et d'une production de masse qui correspond aux « goût du jour » des spectateurs ou de certains discours médiatiques (2014). D'ailleurs, nous avons déjà mentionné dans un autre contexte que l'

On assiste aujourd'hui à une vaste entreprise de communication célébrant l'arrivée d'une pornographie dite « alternative », brisant les schèmes figés de la production hétéronormative, avec ses figures de proue comme Erika Lust. Mais ces espaces autres et la pluralité des regards ont toujours existé, à la différence qu'ils étaient moins visibles médiatiquement. Qui connaît, par exemple, en dehors des initiés, le Club 90 mené par les pionnières Veronica Hart, Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle et Gloria Leonard (Report, 2014) ? En (re) présentant ce qui est habituellement ignoré ailleurs, pensons à tous ces « corps invisibles » souvent jugés non excitants (personnes âgées, handicapées, souffrant d'embonpoint, etc.), ou en procédant à des renversements critiques et grotesques des institutions ou normes morales, la pornographie fait, inconsciemment ou non, œuvre politique. Ses bravades envers l'ordre établi s'inscrivent dans une logique revendicatrice et résolument progressiste. Sa mise à nu de nos instincts et de nos envies témoigne de la complexité de la sexualité humaine. (Falardeau, 2020b, p. 87)

De plus, ce que dévoile notre problématisation du *mainstream*, c'est que, pour reprendre les termes de Paasonen, les pornographies en ligne seraient davantage caractérisées par leur degré

de proximité avec une idée de ce qu'elles sont que par leur véritable nature, puisqu'elles se reconfigurent et s'hybrident constamment, que ce soit dans les résultats de recherche sur les *tubes*, leur mise en marché ou ce qui est représenté à l'écran. En d'autres mots,

[...] what the study of alternative pornographies increasingly suggest is that while mainstream and alternative, porn and post porn are incredibly useful as categories for the purposes of comparison and investigation, as well as for staking claims to identity and community, those categories are ultimately artificial. Rather than dismiss the study of new and alternative pornographies, we need to recognize their importance for the study of pornographies of all kinds and the cultures that produce them. (Attwood, 2014, pp. 12-23)

3.8 Sérialité, répétition et innovation

Dans ce contexte, quelle serait une pornographie contemporaine dominante par son hégémonie et son influence qui nous permettrait de former un corpus signifiant ? Est-ce quelque chose qui existe ? Ou peut-être devons-nous poser la question différemment : quelles sont les caractéristiques partagées par les différentes pornographies qui nous permettraient d'analyser la représentation des corps, et ce, en dépit des critères descriptifs couramment utilisés, mais imparfaits comme nous venons de le voir, que sont le public cible, l'identité de genre ce celui-ci et ses préférences sexuelles ?

Les auteurs s'entendent pour affirmer que, à la suite d'autres genres cinématographiques tels que l'horreur ou le western, tous les types de pornographies s'inscrivent dans une dynamique d'innovation et de répétition (Williams, 1999 [1989] ; Dubois, 2014). Cela donne l'impression que

[...] la pornographie audiovisuelle semble contrainte à la répétition. [...] [L]e dispositif cinématographique et les exigences inhérentes à la représentation graphique de l'acte sexuel limitent les possibilités d'expression et imposent certains tropes. Ce « défaut d'inventivité » s'exprime de nombreuses façons : de la récurrence de certains cadrages à l'enchaînement chorégraphié des positions, en passant par les structures narratives et les fantasmes mis en scène. (Falardeau, 2018)

La dimension sérielle du genre doit être transcendée par d'autres formes d'inventivité. Il faut offrir au spectateur un ou des éléments originaux tout en respectant les codes du genre. Ce jeu entre la répétition et la nouveauté est l'une des caractéristiques principales des médias de masse et de l'art en général selon le philosophe et sémioticien Umberto Eco : « Selon l'esthétique moderne,

les principales caractéristiques des produits des mass media étaient la répétition, l'itération, l'obéissance à un schéma préétabli et la redondance (par opposition à l'information) » (Eco, 1994, p. 12). Toujours selon lui, pour être réussie, l'œuvre moderne : « (a) [...] doit parvenir à une dialectique entre ordre et nouveauté – autrement dit, entre procédé et innovation ; (b) cette dialectique doit être perçue par le consommateur, qui ne doit pas seulement saisir le contenu du message, mais aussi la manière dont le message transmet ce contenu » (p. 19). Le spectateur prend plaisir dans les variations proposées. Dans la pornographie, ces variations peuvent se situer à plusieurs niveaux, comme la présence de nouveaux comédiens et de nouvelles comédiennes, l'utilisation de cadrages inattendus ou la mise en scène de fantasmes peu communs. En somme,

Un même type de procédure répétitive peut produire l'excellence ou la banalité ; il peut mettre les destinataires en conflit avec eux-mêmes et avec la tradition intertextuelle dans son ensemble; il peut de ce fait leur fournir des consolations, des projections et des identifications faciles : il peut passer des pactes exclusifs avec le destinataire naïf ou avec le destinataire averti, ou encore avec les deux à la fois, à des niveaux différents et le long d'un continuum de solutions qui ne saurait être réduit à une typologie rudimentaire. (p. 21-22)

Eco fait également le lien avec la figure plus complexe de la star. En effet, la présence répétitive d'un performeur ou d'une performeuse contribue à la similarité et à la permanence du genre pornographique de la même manière que dans les autres genres filmiques ou les différents formats télévisuels, c'est-à-dire que « cette forme de sérialité qui, au cinéma et à la télévision, provient moins de la structure narrative que de la personnalité de l'acteur : la simple présence de John Wayne ou de Jerry Lewis (quand ils ne sont pas dirigés par un grand metteur en scène, et souvent même alors) parvient à produire, chaque fois, le même film. L'auteur essaie bien d'inventer des scénarios différents, mais le public reconnaît (avec satisfaction) encore et toujours la même histoire, superficiellement camouflée » (p. 16).

Ces discours intratextuel, intertextuel et métatextuel avec le spectateur en viennent à former un métarécit, soit un récit dans, et au-delà, du récit (Roland, 1966 ; Lyotard, 1979 ; Genette, 1983 ; Sramek, 1990 ; Uhlig, 2017), propre au pornographique. Le pornographique relève du domaine de la représentation, de la mimésis. Conséquemment, il ne fait pas que « raconter » l'acte sexuel, il met en scène, de manière consciente et inconsciente, les grands récits de la sexualité

occidentale. Il est une interprétation, médiée par le dispositif audiovisuel, de l'idée du « sexe ». Ce qu'il donne à voir et à ressentir, c'est « [...] l'image de la passion, non la passion elle-même » (Barthes, 1957, p. 17). Et le spectateur n'est pas dupe. Ce qu'il recherche, ce n'est pas le vrai, mais bien le vraisemblable qui lui permet de fantasmer. À ce titre, une comparaison entre le genre et d'autres formes de divertissement de masse reposant sur la répétition permet de concevoir ce que serait ce métarécit. Dans ses *Mythologies*, Roland Barthes analyse la lutte pour en révéler, à travers ses motifs récurrents, sa véritable nature. Par-delà les corps standardisés des lutteurs, le spectacle excessif du combat et les gestes attendus, tous des éléments qui rejoignent le pornographique :

[...] ce qui est ainsi livré au public, c'est le grand spectacle de la Douleur, de la Défaite, et de la Justice. Le catch présente la douleur de l'homme avec toute l'amplification des masques tragiques : le catcheur qui souffre sous l'effet d'une prise réputée cruelle (un bras tordu, une jambe coincée) offre la figure excessive de la Souffrance; comme une Pietà primitive, il laisse regarder son visage exagérément déformé par une affliction intolérable. (p. 17)

Nous pourrions, à la suite de Barthes, dire que le pornographique, comme objet de connaissance esthétique, raconterait la sexualité d'une manière mythologique, c'est-à-dire que le genre est le théâtre plus vaste d'affects et de passions (Paasonen, 2011 ; Falardeau, 2019). Les corps « racontent » plus qu'il n'y paraît : ils *sont* la narration. Le récit se déploie dans la redondance, mais aussi dans la variation des poses, des mouvements et des chorégraphies. Il faut lire autrement, par-delà la répétition mécanique des actes sexuels et des scripts fantasmatiques⁶⁰. Les acteurs et actrices ne sont pas des « cascadeurs », comme l'industrie française les a longtemps considérés d'un point de vue légal, mais des personnages-fonctions : l'un est le *stud*, l'autre la

⁶⁰ La cinéaste, autrice et essayiste féministe Virginie Despentes voit dans la pornographie la matérialisation des disparités socio-économiques et genrées qui imposent des trajectoires spécifiques aux individus. Selon elle, devenir actrice pornographique, ou plus globalement travailleuse du sexe, constitue l'un des rares ascenseurs de mobilité sociale pour une femme, tandis que les hommes provenant de milieux défavorisés ont le sport comme outil, et plus particulièrement la boxe. Dans tous les cas, ces espaces – boxe, lutte, pornographie – partagent de nombreux points communs dont le plus important est la présence de la performance corporelle. Elle écrit : « C'est la lutte des classes. Les dirigeants s'adressent à celles qui ont voulu s'en sortir, prendre d'assaut l'ascenseur social et le forcer à démarrer. Le message est politique, d'une classe à l'autre. La femme n'a d'autre perspective d'élévation sociale que le mariage, il faut qu'elle garde ça en tête. L'équivalent du X pour les hommes, c'est la boxe. Il faut qu'ils fassent montre d'agressivité et prennent le risque de démolir leurs corps pour divertir un peu les riches. Mais les boxeurs, mêmes noirs, sont des hommes. Ils ont le droit à cette minuscule marge de mobilité sociale. Pas les femmes » (2006, p. 98).

lolita, celui-ci le jeune puceau, celle-là la *MILF* (acronyme pour « mother I'd like to fuck »). Nous glissons progressivement dans le territoire de la mythologie par le biais d'un spectacle artistique qui combine, entre autres, le théâtre, la gymnastique et l'improvisation.

Cela dit, l'intérêt de penser la pornographie à partir de la répétition et de l'innovation propre à la sérialité est double. D'une part, les motifs récurrents et leur degré d'altération justifient de les réunir sous une même étiquette en raison de la forme. Les conventions esthétiques (cadrage, montage, mouvements, etc.) sont présentes dans toutes les productions. Les corps sont soumis aux impératifs du médium audiovisuel. L'appareil de captation les oblige à une certaine gymnastique chorégraphique. Cependant, ces corps ne sont pas tous les mêmes. Par exemple, ils sont genrés, âgés et racisés. Leurs morphologies sont différentes et leur gestuelle peut être singulière tout en reproduisant les apprentissages culturels et sociaux qui signifient le genre, la classe sociale ou l'appartenance à un groupe précis. D'autre part, cet ensemble référentiel qui inclut les histoires, l'esthétique et les corps forme un métarécit qui serait celui du pornographique, produisant par le fait même un discours spécifique sur l'art, les sexualités, les sociétés et les individus.

3.9 Une histoire du cinéma « sans noms »

L'analyse de la représentation des corps qui tient en compte ces deux éléments permet de considérer l'ensemble des vidéos pornographiques en fonction d'une nouvelle historiographie, soit celle d'un « cinéma sans noms » ou une histoire hors des canons. De nombreuses recherches contemporaines en cinéma tentent de remettre en question les méthodes d'historicisation communément admises reposant habituellement sur des œuvres ou des « noms » (cinéastes, producteurs, studios, etc.) que l'on a élevés au rang de canons. Le projet « *History of Cinema Without Names* » mené dans le cadre du congrès annuel *Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*, sous l'égide de l'Université d'Udine en Italie, explore les avenues possibles afin de réécrire l'histoire du cinéma et redéfinir les notions d'auteur, de style et de genre (Cavallotti, Dotto, & Quaresima, 2016 ; Cavallotti, Dotto, & Quaresima, 2017a et 2017b). La pornographie, fortement marquée par l'anonymat et une production importante (voir le chapitre suivant), est un cas de figure parfait pour penser autrement l'histoire du cinéma et celle du genre. Si elle change au fil

des époques, une chose demeure : les corps en mouvement mis en scène par le biais des images et du son.

Le chercheur Gabriele Pedullà propose quatre modèles pour guider les recherches dans le sens d'une histoire sans noms : stylistique, iconographique, technologique et « quantitative » (reposant sur des variables comme les statistiques) (Pedullà, 2016). L'une des particularités du cinéma pornographique est qu'elle permet d'accéder à une histoire du regard (spectateurs, attentes, fantasmes, technologies, etc.), mais aussi à une histoire des corps (styles, iconographies, technologies, etc.). Les gestes sont des marques, des traces, des signes qui peuvent être identifiés, analysés et catégorisés afin de dégager de nouvelles manières de lire les images en mouvement et leur signification (Blümlinger et Lavin, 2018). Conséquemment, les qualités du cinéma pornographique autorisent un tel déplacement méthodologique.

3.10 Conclusion

Le générique d'ouverture de *Taboo* (Kirdy Stevens, 1980) nous présente un banal couple de banlieue interprété par Kay Parker et Turk Lyon. Alors qu'ils s'apprêtent à faire l'amour, les deux amants font face à un dilemme en apparence trivial, mais révélateur : l'homme exige que la lumière de la chambre soit ouverte tandis que la femme souhaite qu'elle demeure fermée. L'époux impose rapidement sa volonté et, enfin, le spectateur peut lui aussi voir et jouir des ébats des mariés. En à peine cinq minutes, la scénariste Helene Terrie illustre de manière subtile plusieurs éléments constitutifs du cinéma pornographique, de ses origines à aujourd'hui. Considéré comme un classique, *Taboo* s'inscrit dans un paradigme hétérosexuel à la fois par les scripts fantasmatiques représentés et sa manière de le faire. Est-ce à dire que la pornographie se conjugue toujours au masculin ? En fait, il faudrait cesser de considérer le genre comme un ensemble homogène. Depuis toujours, les cinéphiles sont plutôt confrontés à *des* pornographies : féministe, machiste, *queer*, égalitaire, violente, sensuelle, BDSM, expérimentale, homosexuelle, professionnelle, amateur, tout cela et plus encore.

Dans ce contexte, quelle définition opératoire de la pornographie serait significative pour notre étude de la représentation des corps masculins ? Supposons un instant que le « *mainstream* »

équivalait à la pornographie hégémonique. Celle-ci serait hétéronormative, produite en masse et pour une consommation de masse, fabriquée par des professionnels (hétérosexuels de surcroît) ainsi que pensée et tournée pour un spectateur type (l'homme cisgenre hétérosexuel). Comme nous l'avons démontré, cette conception de la pornographie présente de nombreuses limites et lacunes : elle est plus diversifiée et inclusive dans ses scripts qu'il n'y paraît, son public est hétérogène et les frontières entre professionnels et amateurs sont floues et poreuses. Il en va de même lorsque nous tentons de la définir en opposition à d'autres types de pornographie. Le « *mainstream* » est par moment alternatif et l'alternatif est également « *mainstream* ». Il peut être éthique, inclusif ou authentique. Bref, il est simultanément partout et nulle part, ce qui nous porte à croire qu'il se situe davantage du côté de la distribution et de la mise en marché (sites, présences médiatiques, discours, etc.) qu'en correspondance avec des formes, des contenus ou des publics spécifiques.

Cela dit, il ne suffit pas de dire que cette catégorie est incomplète, poreuse ou insuffisante pour témoigner de la complexité des représentations dans le genre pornographique. Il y a un consensus académique sur la nécessité de nuancer cette posture et la dichotomie opposant le « *mainstream* » aux autres formes de production. C'est d'ailleurs le projet mis de l'avant par le comité éditorial de la revue *Porn Studies* dès son premier numéro, bien que nous devions prendre en considération tous les textes pornographiques lors de l'analyse, il est surtout impératif, comme nous l'avons fait dans ce chapitre, de se demander en quoi et comment la pornographie est « *mainstream* » pour mieux en saisir les pourquoi.

Whatever its disciplinary origin, we are not interested in work that is either antagonistic or celebratory; in assumptions about porn as essentially oppressive or corrupting, liberatory, subversive, conservative, empowering, harmful or dangerous. Instead, we seek work that makes clear its methods and theoretical underpinnings and engages with pornography as texts, productions or performances; as occurring in various kinds of spaces with various significances; subject to various kinds of legal and other regulatory frameworks and with different importances for its participants and for observers of those participants. (Attwood & Smith, 2014, p. 4)

Le problème ne réside donc pas dans la diversité des approches, le type d'objet étudié ou la prétention à remettre en question les formes de pornographie au profit d'une lecture rationnelle ou affective, mais bien les résultats concrets qui en découlent qui, eux, consolident malgré tout,

paradoxalement, une vision dichotomique du genre.

Le cinéma pornographique divise. Sa position aux limites du documentaire et de la fiction trouble. Sa dimension politique et progressiste est faussement mise de l'avant comme étant un fait récent n'existant que grâce aux mouvements féministe et *queer* actuels. Tout au long de son histoire, c'est rarement le cinéma pornographique lui-même qui a compté, mais l'idée que l'on s'en est fait. Cela n'est nullement étonnant puisqu'il dialogue d'abord et avant tout avec nos désirs, assumés ou non. Il est d'autant plus suspect qu'il semble imperméable au politiquement correct. Un état de fait que de nombreuses théoriciennes et écrivaines féministes n'ont pas manqué de soulever, de Laura Kipnis (1996) à Virginie Despentes (2006), pour ne nommer qu'elles.

Le concept de « *mainstream* » est donc inadéquat pour cerner le pornographique. Il renvoie à une catégorie comme les autres. Toutefois, les particularités monstratives et excessives du genre, son insistance sur des scripts et des chorégraphies corporelles, en font un objet de connaissance et un témoignage historique qui nous autorisent à le penser autrement. Les concepts de sérialité, de répétitivité et d'innovation nous amènent à penser les images comme une « histoire sans noms ». Ce sera l'objet de notre typologie des corps masculins au chapitre 6. Toutefois, il est quand même nécessaire, si l'on veut penser les masculinités pornographiques dans leurs modes d'expression contemporains, de comprendre comment la masculinité s'est construite historiquement dans le genre. Bref, de procéder à une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique.

CHAPITRE 4

Méthodologie et cadre analytique de la recherche

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le cinéma pornographique est un espace vaste et hétérogène qu'il est presque impossible de diviser en ensembles clairement délimités. Les problèmes de définition soulevés au chapitre 3 rendent difficile la constitution d'un corpus homogène et entièrement imperméable aux pollinisations inhérentes à ses sous-genres et, surtout, aux frontières poreuses entre ses publics cibles. Par conséquent, il est nécessaire de choisir des méthodes de sélection et d'analyse appropriées pour être en mesure de comprendre les productions, et ce, en dépit des écueils précédemment évoqués.

Afin d'être scientifiquement valide, toute recherche qualitative et interprétative se doit de reposer sur un cadre partagé par une communauté scientifique précise (Goffman, 1974 ; Creswell, 1998 ; Savoie-Zajc, 2006 ; Flick, 2014 ; Paillé & Mucchielli, 2016 ; Miles, Huberman, & Saldana, 2018). Dans le contexte de cette thèse, ce consensus théorique et méthodologique est celui des études filmiques et des études pornographiques, deux disciplines qui ont pour base l'étude de cas ainsi que la sélection d'un échantillonnage d'objets médiatiques représentatif des sujets et problèmes sondés. Par « objets médiatiques », nous entendons un ensemble hétéroclite et complémentaire d'éléments textuels et paratextuels constituant ou participant à l'œuvre audiovisuelle, comme les bandes image et son (le langage cinématographique), le titre, l'équipe de production, les comédiens, la publicité, etc., formant un discours se situant au croisement de l'industrie et de l'esthétique. Chacune de ces parties est un cas pouvant être soumis à l'analyse.

Ainsi, avant de plonger dans la mise en place de notre typologie, il importe de préciser les choix et critères qui ont permis de constituer notre corpus et comment ceux-ci s'inscrivent dans une démarche inductive et exploratoire. Ensuite, nous rappellerons brièvement les formes d'analyse propres aux cadres théoriques à l'intérieur desquels se situe la recherche.

4.1 Méthodologie

4.1.1 Démarche inductive

Une démarche inductive est un processus de raisonnement qui part d'observations spécifiques pour extrapoler des généralisations ou des principes plus globaux. C'est l'opposé d'une démarche déductive qui elle s'appuie sur des principes partagés pour en déduire des conclusions particulières. En d'autres termes, dans une démarche inductive, nous observons des faits, des statistiques ou des cas particuliers, et, à partir de ces observations, nous formulons des théories ou des tendances qui doivent ensuite être vérifiées ou infirmées. Il s'agit donc de partir du particulier pour aller vers le général.

Cette manière de procéder présente plusieurs avantages dans le contexte d'une recherche reposant sur l'interprétation qualitative dans le champ des études médiatiques. D'une part, il est possible de tracer un portrait général d'un ensemble de textes dont la taille rend inconcevable toute tentative exhaustive de recensement. Ce critère de faisabilité de la recherche est non négligeable lorsqu'on sait qu'en 2019, uniquement sur la plateforme pornographique Pornhub, environ 2,8 heures de contenus étaient téléversées chaque minute, ce qui équivaut à une journée entière de vidéo toutes les neuf minutes⁶¹. D'autre part, cette approche permet d'« établir un "palmarès" des thématiques les plus récurrentes au sein du corpus » (Macé, 2006, p. 19), facilitant l'identification d'éléments dominants qui traversent les nombreux éléments choisis comme base pour l'étude et leur donnent sens. Dit autrement, l'analyse inductive est une forme de pré-analyse qui permet l'émergence de résultats de recherche sans les contraintes imposées par le dépouillement d'une quantité titanesque d'objets. Comme l'a mentionné le chercheur Alvaro Pirès, « la fonction de la méthodologie n'est pas de dicter des règles absolues de savoir-faire, mais surtout d'aider l'analyste à réfléchir pour adapter le plus possible ses méthodes, les modalités

⁶¹ 2019 Year in Review, <https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review> (consulté le 9 février 2025). Bien que le site propose chaque année une recension statistique de ses contenus (mots-clés les plus recherchés, nombre d'heures de visionnage par pays, etc.), la quantité de vidéos ou la durée totale des contenus téléversés ne sont plus inclus dans cette liste depuis 2019. Selon Statista, une plateforme mondiale d'analyse commerciale qui recense des données et qui propose une vaste collection de statistiques et de rapports sur des sujets variés, au cours du second semestre de 2023, environ 1,7 million de contenus ont été téléchargés sur la plateforme Pornhub. Parmi ceux-ci, 1,09 million était sous forme de vidéos, tandis que les 594 milliers restants étaient des photos. Voir : <https://www.statista.com/statistics/1361995/pornhub-pieces-of-content-by-format/> (consulté le 9 février 2025).

d'échantillonnage et la nature des données à l'objet de sa recherche en voie de construction » (Pirès, 1997, p. 115).

4.1.2 Pré-sélection et effet d'entonnoir

Nous devons d'abord identifier ce qui relèverait d'une pornographie *mainstream* hétérosexuelle. Nous avons problématisé cette expression au chapitre 3 pour en arriver à la conclusion qu'il s'agit d'une catégorie incertaine, polymorphe et constamment changeante, dont les fondements s'appuient sur des présupposés et stéréotypes erronés et biaisés, peu pratiques ou valables pour l'analyse. Conséquemment, nous avons décidé dans un premier temps de procéder à une pré-sélection reposant sur un critère de discrimination vaste, mais en accord avec notre objet, qui est le corps masculin : les vidéos choisies devaient inclure un personnage identifiable comme étant « masculin » dans une ou des relations hétérosexuelles avec une ou des partenaires.

Toutefois, devant la quantité phénoménale de contenus audiovisuels mis en ligne quotidiennement sur internet, il était impératif de réduire le nombre d'œuvres en ajoutant des paramètres, tel un effet d'entonnoir. Utilisé au sens figuré dans divers domaines, ce dernier rejoint la démarche inductive, car il fait référence à une manière de filtrer une masse volumineuse de données ou d'informations afin de se concentrer sur les éléments pertinents et significatifs. Ce processus consiste donc à sélectionner en fonction de critères qui réduisent progressivement un grand nombre d'options possibles à un petit nombre qui est ensuite analysable de façon réaliste. Ce concept générique est applicable dans plusieurs types de situations scientifiques reposant sur une approche exploratoire où il est essentiel d'éliminer une part des données afin d'obtenir un échantillon représentatif (Tukey, 1977).

4.1.3 L'échantillonnage

L'échantillonnage est une technique qui découle de la démarche inductive. L'échantillon désigne d'abord le choix d'« une petite quantité de quelque chose pour éclairer certains aspects généraux du problème » (Pirès, 1997, p. 122). Pour procéder à la sélection, il faut discriminer et baliser selon des critères précis et pertinents visant à diversifier les sources et à obtenir une saturation théorique significative (Glaser & Strauss, 1967).

Rappelons les problèmes évoqués dans les chapitres précédents auxquels nous faisons face. D'une part, la quantité astronomique de vidéos pornographiques pose un défi insurmontable pour la faisabilité de la recherche et de l'analyse. D'autre part, la pornographie *mainstream* hétérosexuelle est une catégorie fantasmatique, surtout sur internet où les publics sont diversifiés et leurs caractéristiques métissées. Nous avons déjà mentionné un premier critère de discrimination pour répondre à ce problème. Puisque nous désirons étudier l'apparence physique, la gestuelle et la mise en scène des corps masculins, les vidéos choisies devaient inclure au moins un personnage cisgenre dans une ou des relations hétérosexuelles avec une ou des partenaires.

Afin de restreindre les options possibles et de privilégier des contenus caractéristiques et révélateurs, nous avons décidé de procéder en deux temps.

La première partie de l'analyse consiste en une analyse de la construction des représentations des hommes dans le cinéma pornographique en nous basant sur un corpus transhistorique. Nous serons ainsi en mesure de dégager comment s'est construit au fil du temps une forme de « masculinité hégémonique pornographique ». Certaines figures incontournables du genre sont mobilisées (John C. Holmes, Ron Jeremy, Owen Gray, Seth Gamble, Don Leal, Mike Hunt) puisqu'elles ont participé à la mise en place des caractéristiques esthétiques et représentationnelles du genre pornographique.

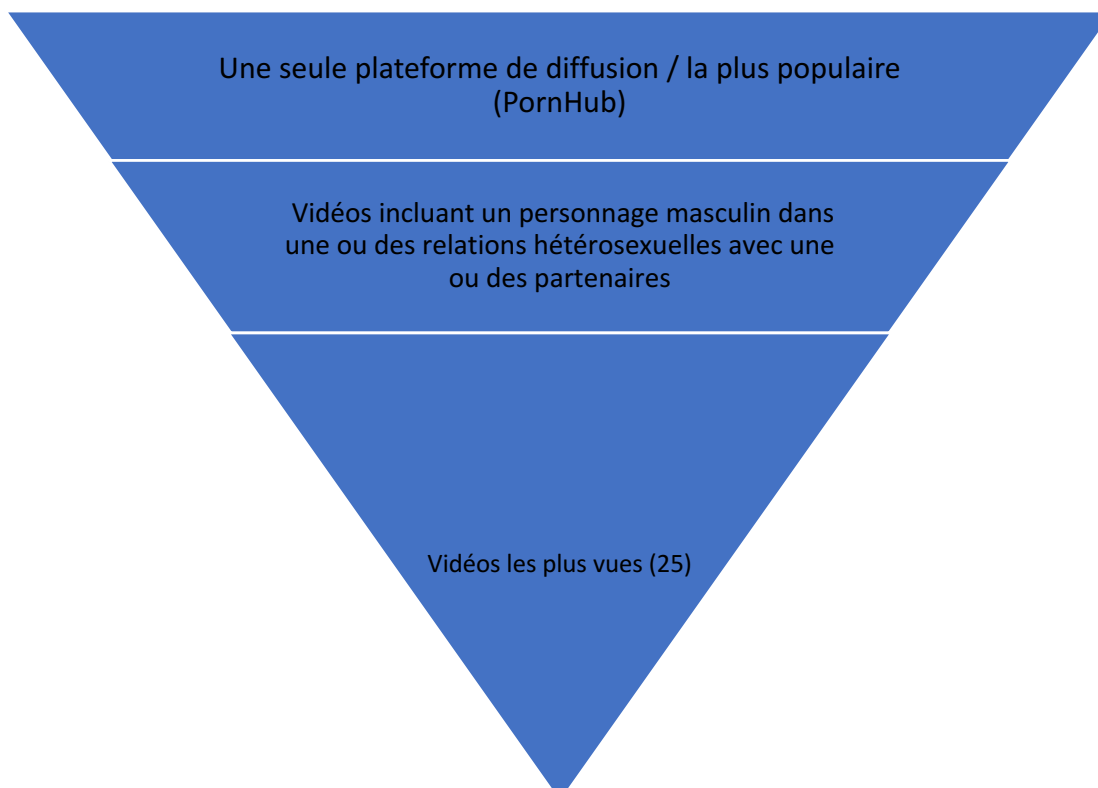
Le deuxième volet de la recherche – la typologie – porte majoritairement sur la production contemporaine diffusée en ligne. Le corpus audiovisuel sera de l'ordre de l'échantillon de convenance et s'articulera autour du cinéma pornographique hétérosexuel occidental distribué sur le web puisque la production est désormais intimement liée aux modes de consommation et de production de la toile. Il y a une sorte de retour dans la sphère privée de la pornographie avec l'internet. Ce passage provoque de nombreuses transformations esthétiques, thématiques et narratives, dont la plus importante est l'émergence d'une production épisodique pseudo-amateur (le *gonzo* en tête de liste) évacuant le récit au profit de la simple monstration. La question technique a par ailleurs, à chaque tournant, transformé les manières de tourner et de diffuser (vidéo/magnétoscope, numérique/internet). Nous avons décidé de limiter les plateformes de

diffusion en nous concentrant sur la plus populaire en matière de visites mensuelles : Pornhub. Ce choix est tout sauf arbitraire. En effet, la popularité du site témoigne de son impact sur un large public et donc d'une expérience partagée qui, elle, permet par le nombre de justifier la pertinence de nos résultats. Toutefois, nous sommes toujours aux prises avec une abondance ingérable de données. C'est pourquoi nous avons ajouté un second discriminant. Puisque nous voulons nous concentrer sur des exemples symptomatiques des tendances de mises en scène du masculin, nous avons fait le choix de tamiser en fonction de la popularité des vidéos, utilisant les fonctions de recherche du site pour classer les contenus selon le plus de visionnement (« most watched »). Ce choix présente l'avantage de former un corpus d'œuvres révélatrices des préférences générales, de mettre de l'avant les formes filmiques les plus communes et d'éviter certaines exclusions (production professionnelle ou amateur, féministe ou non, etc.). (FIGURE 4.1)

À la suite de ces étapes, il importait de déterminer un seuil minimal de saturation ou, en d'autres termes, un nombre minimal de vidéos pour former un échantillon valide scientifiquement. Cette quantité varie énormément selon le type de recherche menée dans le champ des études cinématographiques. Certains travaux se concentrent sur aussi peu qu'un seul film alors que d'autres choisissent un bassin plus considérable en fonction de critères spécifiques (genre, auteur, canon, etc.). Comme mentionné, un échantillonnage raisonné repose sur la pertinence des choix davantage que sur le nombre d'objets analysés. C'est pourquoi nous avons choisi de restreindre la sélection à 25 vidéos. Cet ensemble forme un échantillon diversifié (amateur, pro-am, professionnel, etc.) et représentatif par la récurrence des motifs visuels le constituant (type de corps, échelles de plans, etc.)⁶².

⁶² La liste des titres, les hyperliens, les mots-clés associés et le nombre de visionnements se trouvent en Annexe A.

FIGURE 4.1 : Entonnoir méthodologique – critères de sélection du corpus.



La sérialité et la répétition agissent comme garantie de saturation et de pertinence en plus de nous permettre de fragmenter et de catégoriser les résultats (Eco, 1994, 2016). Rappelons également, comme nous l'avons vu au chapitre 3.5, que les liens qui unissent et ordonnent les œuvres pornographiques en ligne reposent sur une forme d'« indexation charnelle », c'est-à-dire que, si les résultats semblent arbitraires et disparates,

these arrangements take shape according to patterns of browsing that simultaneously enact carnal desires and serve as algorithmic data for the continuous process of organizing sexual representations. [...] Such an arrangement effectively represents an index or diagram of the social network in which various pornographic images appear online. (Keilty, 2017, p. 265)

La sélection du corpus a été effectuée le 13 juin 2024 à l'aide des outils et critères de sélection et de discrimination de la plateforme PornHub, selon l'ordre suivant :

1. Onglet « Porn Videos » ;

2. Menu de droite « Most Viewed » ;
3. Production (« homemade » et « professional »), durées et catégories (« All » et « Gay Only ») : option « All » ;
4. Onglet « Weekly » : option « All Time ».

La recherche a été menée en mode « navigation privée » sur le navigateur web Google Chrome. Les témoins de connexion (« cookies informatiques »), l'historique de recherches et l'historique de visites ont préalablement été effacés. Afin de nous assurer que les données étaient valides, nous les avons contre-vérifiées en répétant le processus sur les systèmes macOS (Apple) et Windows (PC) en utilisant le même navigateur. Les résultats obtenus ont été identiques. Nous avons ensuite reproduit cette méthodologie à l'aide du navigateur Safari, et ce, toujours sur macOS et Windows. La liste fournie par la plateforme est demeurée la même⁶³.

En résumé, le choix des éléments constitutifs du corpus avait pour objectif de répondre aux trois questions obligatoires derrière toute démarche qualitative : qui, pourquoi, comment ? (Savoie-Zajc, 2006, pp. 103-105). D'abord, le qui, c'est-à-dire l'objet de la recherche (cinéma pornographique en ligne). Puis le pourquoi ou le but visé (analyse visuelle des masculinités). Enfin, le comment, soit ce qui doit être pris en compte pour effectuer la sélection (nombre, types de contenu, etc.).

4.2 Cadre analytique

En épistémologie des communications, la validation des méthodes qualitatives fait référence à la

⁶³ Notons que cette sélection a été faite après le scandale qui a éclaboussé la plateforme en décembre 2020. Pornhub hébergeait des contenus illégaux téléversés par des utilisateurs, dont des vidéos de *revenge porn* ou de pédopornographie, et en bénéficiait financièrement. Cela a contraint le site à procéder à un « nettoyage » en profondeur du site qui, encore aujourd'hui, ne serait pas terminée. La chronologie des événements entourant ces révélations est racontée par un trio de journalistes québécois dans *L'empire du sexe. La grande enquête sur Pornhub* (Cloutier, Lamontagne, & Brasseur, 2025). Ajoutons également qu'entre le moment de création de notre échantillon et le dépôt de la thèse, des utilisateurs de Pornhub ont créé des listes de lecture similaires regroupant les 25, 50 ou 100 vidéos les plus regardées. Évidemment, le temps écoulé depuis fait en sorte que les résultats obtenus sont différents. À titre d'exemple, voir la compilation de CarltonDune qui est régulièrement mise à jour : <https://fr.pornhub.com/playlist/109018181> (consulté le 13 juillet 2025).

capacité de produire des résultats ayant « une valeur dans la mesure où ils contribuent de façon significative à mieux comprendre une réalité, un phénomène étudié » (Mucchielli, 1996, p. IV). Ainsi, chaque approche de recherche met de l'avant certains outils et critères de validation qu'elles nomment et définissent selon les particularités de leurs objets : acceptation et cohérence interne, saturation, représentativité, etc. Les études cinématographiques et pornographiques reposent sur des cadres d'analyse précis et validés par leurs communautés scientifiques.

4.2.1 Analyse filmique

L'analyse filmique est une méthode éprouvée dans les études cinématographiques et pornographiques. L'une des définitions les plus communes de ce processus est celle élaborée par les théoriciens Jacques Aumont et Michel Marie :

Le but de l'analyse [filmique] est davantage dans une compréhension intransitive du film : être capable, moins de reconnaître des lieux réels ou de restituer la continuité de l'histoire imaginaire racontée, que de saisir le déroulement du film lui-même *comme film* [emphase dans le texte], c'est-à-dire la manière dont une histoire donnée est amenée à l'existence, par des choix concrets de mise en scène, de cadrage, de montage, de lumière, de vitesse, etc. (Aumont & Marie, 2015 [1998], p. 21)

Étudier un film consiste d'abord et avant tout à en dégager les caractéristiques internes, c'est-à-dire ses particularités formelles, soit par exemple les cadrages, les mouvements de caméra, la bande sonore, les dialogues, le montage, etc. (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2001 ; Bordwell, Thompson, & Smith, 2023). Les éléments externes (le contexte, le genre, les paratextes, etc.) sont généralement considérés dans un deuxième temps (Lever, 1992).

L'analyse filmique permettra de dégager la manière dont le dispositif est lui-même régulateur d'effets de sens, c'est-à-dire que l'articulation des images et des sons dans un contexte donné crée une signification (Metz, 1968 ; Odin, 2000). L'objet culturel (les films) est un espace de communication. Les théories, notions et concepts développés par les études cinématographiques seront nos outils d'analyse pour saisir comment l'homme est représenté dans les films pour adultes.

Plus précisément, dans le contexte de cette recherche, l'analyse qualitative de ces différents

éléments a pour objectif d'identifier comment la mise en images et en son des corps « représentent » et « construisent » différents types de masculinités stéréotypées ou archétypales. Cette analyse se doit également d'être comparative pour dégager les variations et différences entre les nombreuses représentations afin de mesurer si les résultats sont convergents ou divergents (Glaser & Strauss, 1967, p. 45) La répétition de certains motifs (mouvements ou poses des acteurs, cadrages, etc.) fera l'objet d'une analyse fréquentielle, c'est-à-dire que le nombre « d'apparitions » est une information cruciale dans la validation de notre typologie.

Cette approche s'appuie sur des exemples concrets et variés. De plus, elle permet de mettre l'accent sur des cas spécifiques qui sont représentatifs de tendances dominantes. Par exemple, l'analyse filmique peut se concentrer sur une œuvre, un acteur ou un cinéaste comme référent modèle d'un ensemble plus large (un genre cinématographique, par exemple).

Dans les chapitres suivants, nous procéderons à une telle analyse et nous interpréterons les observations qui en seront tirées.

4.2.2 Analyse paratextuelle

Certains éléments paratextuels seront analysés en parallèle puisqu'ils participent à former l'horizon d'attente des spectateurs, guident la compréhension des contenus audiovisuels et contribuent à l'expérience de visionnage en ligne. Ils créent un ou des discours qui entourent et concourent à la mise en place et à la consolidation des figures masculines types dans le genre pornographique.

C'est le théoricien de la littérature et figure marquante de la narratologie Gérard Genette qui a introduit et défini la notion de paratexte, ce qui est « à l'entour du texte ». Selon lui, le paratexte est un seuil entre le texte et le hors-texte, une « zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) » (Genette, 1987, p. 8). Il identifie différents types de paratextes propres à la littérature, comme les préfaces, les titres, les notes, les interviews de l'auteur, la couverture et la mise en marché, qui ont une fonction précise dans la médiation entre l'œuvre et le lecteur. Ces

éléments jouent un rôle dans la construction du sens de l'œuvre et peuvent guider, conforter ou modifier la perception ou la compréhension du texte central.

L'analyse paratextuelle est donc une approche qui consiste à étudier l'ensemble des éléments qui entourent un texte principal et qui, bien qu'ils ne fassent pas partie du texte lui-même, en influencent la lecture et l'interprétation. En somme, il s'agit d'une méthode qui prend en considération les éléments extérieurs à l'œuvre qui participent activement à sa réception, à sa compréhension et à son interprétation. Par exemple, une préface rédigée par un auteur ou un spécialiste peut donner une clé de lecture particulière, ou encore un titre accrocheur peut orienter les attentes du lecteur.

Dans notre cas, il s'agit d'informations connexes aux films et vidéos, dont, par exemple, le titre, la distribution, les critiques, la publicité, le rang (plus visionné, plus aimé), les mots-clés (« tags »), les noms des comédiens (si indiqués) ou la chaîne de provenance. Bref, toutes informations pertinentes à l'analyse. La notion de pornème a été proposée par la linguiste Anne-Marie Paveau. Il s'agit de termes ayant un signifié strictement pornographique, comme l'acronyme MILF (Mother I'd Like to Fuck) ou le descriptif « *spinner* » (une très petite et mince femme). Elle le définit ainsi :

Ces termes élaborés pour la pornographie, dans les milieux de la pornographie, je propose de les appeler pornèmes, sur le modèle de sème, morphème, lexème, etc. Le pornème pourrait se définir comme un élément langagier spécifique du discours pornographique, un mot appartenant à la pornographie considérée comme un lexique spécialisé. (Paveau, 2014, p. 116)

Par conséquent, lorsque cela sera pertinent, les informations paratextuelles seront aussi analysées afin d'enrichir notre compréhension des objets médiatiques étudiés et de corroborer nos résultats.

4.2.3 Analyse impliquée

Nous avons mentionné en avant-propos et au chapitre 1.2 que, par leur nature, les textes pornographiques mettent en évidence les rapports affectifs qui unissent le chercheur à ses objets.

C'est ce que la théoricienne Susanna Paasonen désigne comme étant l'analyse impliquée dans le champ des études pornographiques (2015). Nous avons expliqué dans l'avant-propos de cette thèse que nos réactions, sans invalider une approche distancée et critique, permettent d'éviter une interprétation rigide et figée des œuvres. Cette implication émotive évoque aussi l'idée de point de vue situé proposé par la professeure Donna Haraway (1988). Celle-ci critique l'idée illusoire d'une « objectivité universelle », neutre et hors de toute influence, dans la science. Par-delà les contextes social, culturel, historique et géographique qui les façonnent, chaque chercheur est habité par des caractéristiques distinctives et singulières qui orientent sa démarche. L'analyse impliquée et le point de vue situé sont des manières de reconnaître que tout savoir est partiel et témoigne d'une position particulière. En résumé, la « connaissance » est inséparable de celui qui la produit. Ces deux notions se doivent être rappelées avant de plonger dans l'analyse et ses résultats.

4.3 Conclusion

Les analyses filmiques et paratextuelles sont des formes d'analyse de contenus. Ce sont des procédures objectives, déductives, quantitatives et qualitatives (Berelson, 1952). Elles s'inscrivent dans une longue tradition interprétative partagée dans de nombreuses disciplines et adaptées aux études cinématographiques et pornographiques. Selon cette approche, « le sens dans l'action vient la plupart du temps "après coup". Il n'est pas immédiat mais attribué *a posteriori* [...] » (Blais & Martineau, 2006, p. 3).

Précisons que notre recherche ne s'inscrit pas dans une tradition mettant de l'avant la réception, c'est-à-dire que nous n'analysons pas les réactions du public, mais bien la forme, dans des perspectives matérialiste, constructiviste et sémiologique (Metz, 1971 ; Gramsci, 2024), allant de l'objet (la pornographie) au général (la typologie). Le sexe représenté est un catalogue d'actes filmés. La pornographie est un assemblage et un espace performatif de production de discours (Paveau, 2014, p. 35). La répétition constitue une pierre angulaire de la performance « genrée » telle que théorisée par Judith Butler (1990). C'est également un lieu de « confession » par le corps, c'est-à-dire qu'il « révèle » dans l'action. C'est l'idée d'aveu corporel au cœur de la frénésie du visible qui habite le genre (Williams, 1999 [1989] ; Attwood, 2018 ; Waugh & Arroyo, 2019). Par

conséquent, les corps « racontent » et « révèlent » les traces culturelles et sociales des genres et identités auxquels ils appartiennent ou sont associés.

Dans les chapitres suivants, nous ferons un historique de la représentation des hommes dans le genre pornographique, puis relèverons et analyserons les motifs visuels (cadres, mouvements, gestes, postures, etc.) et paratextes (titres, noms, mise en marché, pornèmes, etc.) d'œuvres en ligne afin d'établir une typologie des masculinités dans l'industrie du cinéma pour adultes.

PARTIE 2

Analyse et typologie des masculinités dans le cinéma pornographique

CHAPITRE 5

Une histoire du corps masculin dans le cinéma pornographique

Dans un essai fondateur des études filmiques, le sociologue Edgar Morin analyse les processus de starification à l'œuvre dans le médium cinématographique. Il note que « la star est une marchandise totale : pas un centimètre de son corps, pas une fibre de son âme, pas un souvenir de sa vie qui ne puisse être jeté sur le marché » (Morin, 1972, p. 100). Si l'une des caractéristiques principales de la star est d'être un produit consommable sous toutes ses formes, nous posons que la vedette pornographique est la star par excellence. Filmée sous tous les angles, exposée dans les moindres détails de son intimité, la star pornographique est une marchandise n'existant que pour être offerte au regard du public. Du moins, c'est la conception qui domine dans un certain nombre de discours.

Or, c'est oublier que la star du cinéma pour adultes, tout comme son vis-à-vis hollywoodien, vend d'abord et avant tout une image. Résultat d'un véritable travail pornographique, d'une gymnastique corporelle et médiatique se situant à la croisée de l'esthétique, de l'industrie, de la technique et du spectateur, la star pornographique est une figure beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. En équilibre entre le vrai et le faux, entité constamment en mouvement dont le corps, les actes et les gestes sont à la fois fantasmes et réalités, son existence est un paradoxe incarné. Performeur ou comédien⁶⁴ ? Objet ou sujet ? Quelle est sa nature ? Est-ce que l'attrait médusant du genre est une conséquence directe de sa présence à l'écran ou bien celle-ci est-elle accessoire ? Pour reprendre les termes de Morin, qu'est-ce que la vedette pornographique peut nous apprendre sur le cinéma et sur nous-mêmes ?

Dans l'introduction de son *Panorama du cinéma mondial*, l'historien David Robinson affirme que « le cinéma suppose une esthétique, une technologie, une économie et un public » (Robinson,

⁶⁴ Il n'est pas anodin de noter qu'en France les acteurs dans le genre avaient jusqu'à tout récemment le statut légal de « cascadeurs » (Zimmer, 2024). Cela en dit long sur la conception du métier dans l'hexagone, mais surtout, cela illustre bien la dimension intrinsèquement physique de la performance pornographique.

1980, p. 9). Cela implique deux choses. Il s'agit d'une industrie avec ses moyens de production et de diffusion résultant en une économie qui lui est spécifique (Creton, 2020 ; Chantepie & Paris, 2021). En tant que forme artistique, il se construit autour d'une série de codes expressifs qui forment un langage précis. Plusieurs variables contextuelles ont été nécessaires pour effectuer le passage d'une nouveauté technologique médusante (l'appareil de prise de vues) à un art à part entière (le cinéma). Ainsi, pour que le dispositif du Cinématographe se transforme en médium cinéma, il a dû traverser plusieurs étapes qui ont permis d'institutionnaliser ses pratiques, de mettre en place ses modèles socioéconomiques et de normaliser ses formes esthétiques⁶⁵. Selon Morin, cette transformation est à l'origine du *star system* :

La star est née en 1910 de la concurrence acharnée des premières firmes cinématographiques aux États-Unis. La star s'est développée en même temps que la concentration du capital au sein de l'industrie des films, ces deux développements s'accéléraient mutuellement. (Morin, 1972, p. 99)

Tout comme le *star system* hollywoodien, le cinéma pornographique a eu plusieurs périodes de « starification » culminant à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Le modèle de « starification » à l'œuvre correspond à celui proposé par Morin pour le cinéma classique, c'est-à-dire que nous pouvons faire ressortir deux grandes phases, soit de 1969 à 1984, et du milieu des années 1990 à aujourd'hui (le *star system* classique se divise selon Morin en deux périodes, soit de 1895 à 1930, et de 1930 à 1960). La première période correspond à ce que la majorité des commentateurs nomment l'âge d'or du X. Elle voit le genre se consolider en une industrie et son esthétique se confirmer. La deuxième se définit par l'apparition, au tournant des années 1980, de la vidéo qui aura une incidence directe sur la production filmique et sa distribution⁶⁶. Cette nouvelle technologie marque le début de la seconde période et provoque une crise majeure qui,

⁶⁵ C'est, entre autres, le modèle de la double naissance des médias conceptualisé par André Gaudreault et Phillippe Marion (2000). Dans un premier temps, le nouveau média (Cinématographe) est perçu comme une extension spectaculaire des formes déjà existantes. Le média apparaît et on le pratique comme ce qui existe déjà (naissance intégrative-mimétique, ou fausse naissance). Progressivement, il y a un glissement vers l'autonomie (cinéma) et ses spécifications expressives (esthétique, communicationnelle, industrielle, etc.) (naissance différentielle – autonomisation identitaire). Bref, les médias se croisent, les discours construisent l'identité du média, il y a un passage obligé par une continuité médiatique (pratiques génériques précédentes).

⁶⁶ Pour une analyse détaillée des raisons et conséquences principales de cette nouvelle trajectoire dans la production pornographique, voir : *"The Change from Film to Video Pornography: Implications for Analysis"* (Kleinmans, 2006) et *Smutty Little Movies. The Creation and Regulation of Adult Video* (Alilunas, 2016).

pour plusieurs « pornophiles », signe le déclin subséquent (nous dirions plutôt la transformation) du genre jusque dans ses manifestations numériques actuelles.

Alors que, dans le chapitre 2, nous avons établi la manière dont le corps masculin dans la pornographie s'inscrit dans une tradition historique et sociale de la représentation de la virilité en Occident, ce chapitre vise à cibler les attributs de l'acteur pornographique. Nous ne prétendons pas faire une histoire exhaustive du genre pornographique, d'autres l'ont fait avant nous (Flint, 1999 ; Zimmer, 2024). Il s'agit plutôt d'un pas dans la direction d'une histoire non encore écrite du genre, c'est-à-dire par le biais des corps, de leurs gestes et de leurs particularités, afin de problématiser et d'historiciser le masculin tel que représenté et incarné par les performeurs. Dans un premier temps, en nous appuyant sur des exemples précis de films tirés d'un corpus transhistorique d'œuvres du genre, nous tenterons de proposer la construction d'une histoire de la pornographie qui tienne compte tout particulièrement de la représentation des hommes. Nous analyserons plus en profondeur quelques comédiens, productions ou situations qui ont contribué à la création d'une « hétérosexualité professionnelle » du fait de leur physionomie, de leur performance ou de la mise en scène. Ainsi, à travers un regard sur le « travail corporel » (Trachman, 2013), nous serons en mesure de dégager une première liste de critères qualitatifs visant à définir en quoi consiste le « masculin hégémonique » dans le genre pornographique. Par conséquent, en répertoriant les différentes façons de mettre en scène des corps masculins en action, il sera plus aisé de dégager de nouvelles manières de voir et de comprendre la pornographie et plus largement le « pornographique ».

5.1 Le cinéma pornographique « clandestin »

La périodisation proposée par les théoriciens et critiques de la production audiovisuelle pornographique est révélatrice : le film primitif ou clandestin (de 1895 à 1967, aussi connu selon les pays sous les appellations de *stag films*, *blue movies*, *smokers*, films de bordel, etc.), le *golden age* (l'âge d'or, de 1969 à 1984 approximativement, correspondant essentiellement à la production de long métrages sur support pellicule), le *silver age* (l'ère vidéo, de 1984 au milieu

des années 1990 environ) et l'ère numérique/virtuelle (du milieu des années 1990 à aujourd'hui⁶⁷) (Williams, 1999 [1989] ; Dubois, 2014 ; Dean, Ruszczycky, & Squires, 2014 ; Tarrant, 2016 ; Church, 2017 ; Zimmer, 2024). Cette division sommaire, voire intuitive, mérite évidemment d'être approfondie, mais, pour l'instant, elle a l'avantage d'être utilitaire et de bien circonscrire notre objet. Surtout, elle illustre clairement qu'environ 75 ans se sont écoulés avant que la pornographie sur support audiovisuel ne soit légalisée et, par conséquent, qu'elle ait accès aux moyens de production et de diffusion lui permettant de s'institutionnaliser, compromettant son intégration dans le modèle narratif dominant. Cette périodisation montre également que l'histoire de la pornographie est indissociable des changements technologiques (vidéo, caméscope numérique, magnétoscope, internet, etc.). Non négligeable, cet aspect a des conséquences directes sur les modes de captation (donc de représentation) et de diffusion (donc de réception).

L'un des traits constitutifs de la pornographie, qui la distingue des autres genres, est sa longue période de développement dans la clandestinité. En effet, l'illégalité ne lui a pas permis de suivre les mutations de son média, se voyant refuser les canaux de distribution et les modes de production qui l'auraient alors intégrée comme partie prenante du reste de l'industrie cinématographique.

Cette mise à l'écart immédiate de la représentation explicite d'actes sexuels a eu plusieurs conséquences, dont la plus importante est sans doute la création d'une industrie parallèle vivant à la fois à l'intérieur (technique, esthétique, producteurs, budgets, artisans, casting) et en marge du système (mise en marché, promotion, distribution, *star system*, économie, public, festivals). Cela s'est manifesté de deux façons : la perpétuation d'une forme proche de celle du cinéma des premiers temps et une histoire similaire à celle des autres genres cinématographiques, mais « actualisée » à retardement. Comme le résume le cinéaste et historien Frédéric Tachou :

La pornographie cinématographique résulterait suivant cette idée de l'interaction entre virtualité immanente et contrainte extérieure. Elle serait un produit défiguré et tronqué, un rebut. Ici, la fonction valorisée, c'est celle de l'offre, plus précisément celle d'un désir de réalisation, ou d'achèvement, venant de l'intérieur du cinéma, mais

⁶⁷ Cette période pourrait aussi être séparée entre l'avant et l'après fondation des *tubes* dont Brazzers (2005), YouPorn (2006) et Pornhub (2007).

qui serait empêché. (2013, p. 113)

L'impossibilité d'accéder à des moyens de production suffisants combinée à des contraintes de diffusion devant des publics limités, dans un contexte privé et souvent illégal (maisons closes, salons, etc.), ont figé le genre dans une forme refusant la narrativité en faveur du pur plaisir monstatif, allant droit au but du spectaculaire, évoquant le modèle attractionnel du cinéma des premiers temps⁶⁸. L'attraction est destinée à célébrer le spectacle cinématographique puisqu'elle donne à voir et s'oppose à la narration qui elle cherche d'abord à raconter une histoire. « Le système d'attractions monstratives [...] ne connaît au contraire que très faiblement le régime de la narration filmique [...]. Y règne, au contraire, la monstration filmique dont le domaine privilégié et l'unité de base est le plan » (Aumont, Gaudreault & Marie, 1989, p. 58). Il s'agit d'interrompre le récit pour « montrer », « donner à voir » un mini-spectacle, un mini-numéro, ce qui correspond aux buts de la pornographie, qui est un enchaînement de numéros, de spectacles. En effet, celle-ci vise la participation affective du spectateur (excitation, fascination, désir et fantasme). Elle a pour mission première la représentation explicite d'actes sexuels non simulés et ses objets principaux sont les corps en mouvement et la performance pornographique (en gros plan ou en plan large, si possible sans coupes pour ne pas briser l'effet d'immersion documentaire et l'impression d'assister aux ébats en temps réel).

Le plaisir de la pornographie est donc de voir des corps nus en mouvements. Cette obligation l'a figée à l'intérieur d'une forme esthétique où l'émergence d'une narrativité était possible, mais accessoire. C'est d'ailleurs ce qu'entend Tachou lorsqu'il désigne le corpus illégal du genre comme étant le « cinéma pornographique primitif » :

En développant la relation spectacle-spectateur comme une expérience sexuelle, les auteurs des films pornographiques produits jusque dans les années 50 ne se préoccupèrent pas de raffinements diégétiques mais plutôt de la mise en scène de schèmes fantasmatiques et de leur articulation avec le monde mental du spectateur. En tâtonnant, ils mirent au point des principes cinématographiques, autrement dit un style, se distinguant de celui de la pornographie d'aujourd'hui, comme l'esquisse se distinguant de l'œuvre achevée. D'où cette idée de rassembler leur production sous

⁶⁸ Les films à truc de George Méliès sont un exemple probant de ce type de cinématographie-attraction où le récit est constamment rendu secondaire par un effet spectaculaire (disparitions, décapitations, dédoublements, etc.).

la catégorie « cinéma pornographique primitif ». (2013, p. 13)

Communément appelés *stag films* ou films de bordel en référence à leur clientèle (anonyme et quasi exclusivement masculine) et à leurs lieux de projection (maisons closes, confréries, salons, etc.), les films pornographiques et érotiques primitifs forment un corpus vaste et hétérogène, voire un genre en soi (Waugh, 1996 ; Erdman, 2023), que plusieurs spécialistes délimitent historiquement entre 1895 et 1967 environ⁶⁹. L'une des plus importantes archives est celle du Kinsey Institute for Sex Research in Sex, Gender and Reproduction, aux États-Unis, qui compte plus de 12 000 documents⁷⁰.

Al Di Lauro et Gérald Rabkin, dans l'un des rares panoramas historiques consacrés à ces films, *Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Films 1915-1970*, rappellent à de nombreuses occasions que ce corpus s'est construit d'abord et avant tout en réaction à son illégalité :

For over half a century it remained essentially a severely limited, remarkably consistent genre, despite variations of decade and national taste. Indeed, the illegal, unregulated nature of its commerce meant that the same films, duplicated and reduplicated, surfaced at different times and places, often under different main titles. And, since it was a silent form, linguistic barriers were not significant (translated inter-titles could be spliced into the print of foreign film when necessary). Yet there was far less interchange of films than one might expect. [...] Despite myths of giant vice overlords and profiteers, the production of pornographic films has been a haphazard, high-risk, low-profit, regional activity. Films were, for the most part, produced in series in regional centers and initially distributed in their immediate areas. (Lauro & Rabkin, 1976, p. 52)

L'anonymat est l'un des éléments principaux qui caractérisent la production de ces courtes bandes

⁶⁹ Cette date varie selon les chercheurs et historiens en fonction des juridictions entourant la représentation du sexe à l'écran. De plus, ce corpus est, à son tour, divisé différemment en fonction des historiens. Tachou, par exemple, divise ce corpus en trois périodes distinctes marquées par l'invention de formats différents, soit des origines à 1923-1924, moment où apparaît le 9.5 mm Pathé-Baby, puis autour des années 1960, avec l'explosion du moyen métrage couleur en 16 mm. Dans les deux cas, ces innovations correspondent à des changements dans l'accessibilité des moyens de création, ouvrant le marché aux non-professionnels et à des modes alternatifs de distribution (réseaux de vente par correspondance, contretypes de films plus anciens, etc.). Tachou approfondit le sujet dans une entrevue publiée dans *Histoires du cinéma X* de Jacques Zimmer (2024, p. 32-34, 83-84 et 92-93).

⁷⁰ Malgré tout, et jusqu'à récemment, le corpus pornographique était loin d'être l'une des priorités des institutions consacrées à la préservation des images en mouvement. En effet, la sauvegarde de ce patrimoine cinématographique a plutôt été le fait de départements de recherche en sciences sociales, comme ceux de sexologie, ou de collectionneurs privés (Falardeau, 2023).

(entre 3 et 15 minutes). La clandestinité est la cause directe des moyens financiers limités des productions, de la distribution à une échelle régionale afin d'éviter la saisie et les poursuites judiciaires ainsi que de l'effacement des équipes de création (absence de noms aux génériques, protection de la vie privée, etc.). Évidemment, cette illégalité a aussi des incidences sur la façon de montrer les corps.

Analysons un exemple célèbre de l'historiographie pornographique : *A Free Ride*. Ce film américain d'une durée approximative de 10 minutes est l'un des plus anciens films *hardcore* conservé⁷¹. Son générique témoigne du caractère anonyme de ce type de production : aucun copyright, aucune date (on estime la production à 1915 environ) et une série de pseudonymes humoristiques pour l'équipe technique et les comédiens. Le carton d'ouverture attribue le film au réalisateur A. Wise Guy (« un gars intelligent »), la photo à Will B. Hard (« sera dur »), les titres à Will She (« le fera-t-elle? ») et la distribution aux Jazz Girls. Au-delà des jeux de mots ludiques qui contribuent au ton badin de la vue⁷², il est intéressant de noter que, déjà dans le générique de la bande, on omet sciemment le nom du comédien, son surnom ou celui du personnage masculin⁷³.

⁷¹ La bande est incluse dans l'influent *A History of the Blue Movie* (Alex de Renzy, 1970) qui est une compilation de courts-métrages érotiques et pornographiques américains datant de 1915 à 1970. Ce panorama du genre a contribué à la mise en place d'un regard artistique sur la représentation du sexe à l'écran. Évitant dans de nombreux pays le sinistre couperet de la censure ou de l'interdiction étant donné sa forme a priori « didactique », la voix off contextualisant les extraits choisis, l'assemblage proposé surprend par son caractère hétéroclite ainsi que les qualités techniques et artistiques de certaines bandes. Il faut dire que de Renzy, documentariste originaire de San Francisco qui débute sa carrière dans le genre l'année précédente avec un film sur la légalisation du genre en Scandinavie, *Censorship in Denmark: A New Approach* (1969), à un œil pour déceler l'originalité des mises en scène, annonçant sa carrière subséquente (Babyface, Pretty Peaches), mais aussi une future légitimation du genre. Si le prétexte d'une récupération de films considérés perdus, introuvables ou immoraux s'inscrit évidemment dans une logique exploitative, le véritable fait d'armes de l'œuvre est d'obliger les spectateurs à reconsidérer ce qu'ils croyaient être culturellement dénué de valeur.

⁷² L'humour a toujours occupé une place importante dans la production pornographique. Il s'agit d'une manière simple de dédramatiser l'impact des images, mais également de créer une atmosphère de franche camaraderie en neutralisant un potentiel désir homosexuel chez le spectateur hétérosexuel. Il participe à la création d'une bulle homosociale, c'est-à-dire un espace commun où des hommes hétérosexuels peuvent regarder et partager entre eux des images d'autres hommes (ici, les performeurs pornographiques), facilitant ainsi leur adhésion à des images qui, dans d'autres contextes, seraient jugées « troublantes » ou « problématiques » vis-à-vis de l'orientation sexuelle (Waugh, 2004).

⁷³ L'anonymat de l'homme dans la majorité de la production actuelle est également fréquemment admis. Comme le rappelle François-Ronan Dubois dans son *Introduction aux porn studies*, « [...] la pornographie professionnelle, sur Internet, peut adopter plus ou moins volontairement, ces nouvelles pratiques discursives. Sur les portails qui agrègent des vidéos de différentes sources, les *tubes*, il est symptomatique que, même dans les vidéos d'origine professionnelle, le nom des acteurs disparaisse au profit de descriptions génériques. Il n'est pas toujours impossible de retrouver la trace de tel ou tel protagoniste bien connu, mais le *star system* ne fonctionne plus

Plus encore, comme l'a remarqué David Thompson (2007), contrairement à ses partenaires féminins, il est inidentifiable à l'image. En effet, il porte une fausse moustache et il est vêtu d'un large chapeau qui empêche de bien distinguer ses traits (FIGURE 5.1).

FIGURE 5.1 Capture d'écran de *A Free Ride*



Le récit est simple : deux femmes marchent en bordure d'une route et sont accostées par un homme en voiture qui offre de les conduire. Elles acceptent. Immédiatement, l'homme embrasse et caresse l'une des deux femmes. Le reste du film est prévisible et construit sur la progression de l'excitation des personnages motivée par le voyeurisme de ces derniers qui – en miroir aux spectateurs – s'observent dans diverses situations : il urine derrière un arbre, l'une des femmes urine aussi en forêt, elles ont une relation sexuelle, etc., jusqu'à la scène finale de triolisme. Voyeurisme, masturbation, fellation, positions du missionnaire et levrette, la liste des actions et leur ordre diffèrent peu du scénario d'une scène pornographique contemporaine. La fellation est le dernier acte à l'écran, sans éjaculation toutefois, contrairement à la convention admise depuis la fin des années 1970. Tous retournent dans la voiture à la fin de cette pittoresque promenade en nature.

pleinement » (2014, p. 49-50).

Les tropes dominants du film « primitif » sont tous présents dans *A Free Ride* : « the film displays all the basic characteristics of the stag film genre: sexual excitement of the female and male by visual means, a direct and rapid seduction (so rapid as hardly to constitute a seduction at all), and sexual activity as the primary focus of the film » (Lauro et Rabkin, 1976, p. 51). Les gros plans sur les organes génitaux pendant la pénétration – figure esthétique indissociable du genre – sont également au cœur du spectacle⁷⁴.

À titre de modèle de film pornographique « modèle », *A Free Ride* est extrêmement révélateur et annonce la plupart des codes qui formeront le genre : une narration reposant sur le prétexte, une suite chorégraphiée de positions qui constitue en soi un récit (celui de l'acte sexuel), des pénétrations en gros plan, une insistance sur les corps féminins ainsi que l'anonymat et l'interchangeabilité des comédiens masculins. Surtout, on remarque que le pénis occupe déjà une place centrale dans la scène et que l'acteur est pratiquement accessoire, la caméra s'attardant sur les deux femmes. Le fait qu'elles soient deux est révélateur des attentes des « spectateurs » envers les fonctions de chaque sexe dans le genre. La mise en images du masculin est assujettie à un cadre esthétique normé du genre pornographique (les productions dominantes à tout le moins), et ce, jusqu'à aujourd'hui.

5.2 Une parenthèse : l'âge d'or

Du point de vue économique, la clandestinité ne permettant pas de développer une industrie structurée, l'institutionnalisation et la création d'un *star system* ne peuvent voir le jour qu'avec la légalisation du genre à l'aube des années 1970. C'est en 1972 que le genre pornographique tel que nous le connaissons – c'est-à-dire avec ses structures narratives, ses codes expressifs et son industrie – s'impose avec la vague du *porno chic*, soit une série de longs métrages projetés en salles qui rejoignent le grand public. *Deep Throat* (Gerard Damiano), *Bijou* (Wakefield Poole) et *Behind the Green Door* (les frères Artie et Jim Mitchell) sont les porte-étendard d'une révolution

⁷⁴ Dans son analyse des *stag films*, Linda Williams propose le terme de *meat shot* pour nommer ce type de plan, soit « in current hard-core narrative film, the specialized term for the “insert of an insert” that I have been describing is the “meat shot”. [...] a close-up of penetration that shows that hard-core activity is taking place » (Williams, 1999 [1989], p. 72).

qui se veut sexuelle et cinématographique. C'est également à ce moment qu'apparaissent les premières stars du genre, dont Linda Lovelace, Marilyn Chambers, Annette Haven, Samantha Fox, Georgina Spelvin, Jamie Gillis, Eric Edwards, Paul Thomas, Bobby Astyr et John C. Holmes, pour ne nommer que celles-là. C'est également l'arrivée de publications consacrées au genre qui contribueront directement à la mise en place de ce *star system* naissant⁷⁵.

La fin des années 1960 et le début des années 1970 amènent la légalisation de la pornographie cinématographique en Occident⁷⁶. Ces quelques années sont marquées par la popularité soudaine du genre et la projection des films en salles. L'attrait d'un public plus large pour ce type de productions favorise le développement de formes narratives plus traditionnelles, mais amène aussi un plus grand investissement financier et artistique dans les productions (décors, choix des comédiens, etc.). L'acceptation des films pornographiques passe par une augmentation perceptible de la qualité de ceux-ci, ou plutôt par son intégration des conventions narratives dominantes (scénarios, décors, jeu, *star system*, durée, montage, costumes, mise en scène, etc.)⁷⁷. Linda Williams souligne trois étapes dans ce processus : « ... (1) the exhibitionist display of normally hidden body parts – what I have called the stag films' fascination with "genital show"; (2) a more narrativized stage of "genital event" typified by the "meat shot"; and (3) the escalation of the principle of maximum visibility in a "money shot" that seems designed to answer the visual

⁷⁵ L'actrice d'origine portoricaine Vanessa del Rio dira au sujet de *Cinema X*, l'une des publications influentes du genre : « Before *Cinema X*, the producers made up silly names for the stars as they felt like it. After *Cinema X*, star's names meant something » (Rio & Hanson, 2016, p. 199). D'ailleurs, une cinéphilie pornographique apparaît également avec la parution de fanzines et de magazines spécialisés comme *Screw*. Le sociologue Mathieu Trachman, qui a analysé les critiques parues dans les magazines de l'époque afin de comprendre la formation d'un regard pornographique et des discours entourant le genre, résume ainsi l'influence discrète qu'ils ont eue : « Souvent négligée dans les analyses sur la pornographie, l'existence de critiques est pourtant un indice du fonctionnement d'un monde dans lequel s'instituent peu à peu des critères de jugement et des manières de voir qui prennent le contrepied des images misérabilistes des films pornographiques et du travail politique d'opacification » (Trachman, 2013, p. 57).

⁷⁶ Il ne faut pas oublier que l'apparition de la pornographie sur la scène publique, après des années de clandestinité, se produit en parallèle aux grands mouvements sociaux des années 1960 et 1970 tels que le féminisme et la libéralisation des mœurs.

⁷⁷ Par exemple, le cinéaste scandinave Lasse Braun (surnom d'Alberto Ferro) distribuait ses *loops* (des courtes bandes d'environ 10 minutes tournées sur Super 8mm et diffusées dans le circuit parallèle des *peep shows* ou vendues à des particuliers) et ses longs métrages dans des boîtiers sérigraphiés (Bier, 2011). Il fait aussi appel à des musiciens reconnus pour composer la musique de certains de ses films dont Klaus Schulze, du célèbre groupe allemand *Tangerine Dream*, pour *Body Love* (1977).

insufficiencies of meat » (Williams, 1999 [1989], pp. 181-182).

Esthétiquement, cela se traduit par une plus grande attention accordée au montage (le format n'étant plus celui des courtes bandes destinées aux *peep shows*, mais bien le long métrage) et la mise en place de plusieurs conventions (dont le plan d'éjaculation également appelé *cum shot* ou *money shot*). Du point de vue narratif, de nouvelles pratiques se développent et certains récits types se figent. L'impératif de visibilité inhérente au genre façonne des types de « récits modèles » similaires que Linda Williams, en comparant pornographie et comédie musicale, ramène à quatre :

In hard core narrative we might say that sex numbers can function in the following ways: (1) as regular moments of pleasure that may be gratifying either to viewers or to the characters performing the acts; (2) as statements of sexual conflicts that are manifest in the number [...]; (3) as statements, or restatements, of conflict that are manifest in the narrative; or (4) as resolutions of conflicts stated either in the narrative or in the other numbers. (Williams, 1999 [1989], p. 134)

Plus concrètement, nous pourrions associer ces catégories à : (1) les films pornographiques composés uniquement de scènes sexuelles (la série de compilations *Interracial Addiction* par exemple) ; (2) les films pornographiques avec une « mise en contexte » qui sert de prétexte (l'écolière, le pompier, la soubrette, etc.) et ; (3) (4) les films narratifs (*The Opening of Misty Beethoven*, 1976, Radley Metzger).

C'est le modèle du microrécit qui prédomine ici. À l'intérieur de la parenthèse narrative qu'est la scène pornographique, le *money shot* s'insère dans le schéma actantiel classique : état initial (présentation des personnages et de la diégèse), élément perturbateur (la séduction, les poses lascives, l'excitation sexuelle et/ou l'impératif du genre d'offrir du *hardcore*), les péripéties (les diverses positions⁷⁸), la résolution (le *money shot*) et l'état final (la satisfaction, partagée par les personnages et les spectateurs, et le retour à la diégèse, au récit principal). C'est également ce

⁷⁸ Steven Ziplow, qui a rédigé un guide pour le cinéaste pornographique, dénombre huit numéros, figures, possibles à l'intérieur d'une scène hétérosexuelle pornographique, soit : la masturbation, le sexe oral, la pénétration pénis-vagin (dans des positions diverses), le lesbianisme, le ménage à trois, l'orgie, le sexe anal et le « sadie-max » (sadomasochisme) (Ziplow, 1977, pp. 69-96).

que soutient, différemment, l'historien et théoricien Richard Dyer lorsqu'il écrit :

The goal of the pornographic narrative is coming; in filmic terms, the goal is ejaculation, that is, visible coming. If the goal of the pornographic protagonist (the actor or 'character') is to come, the goal of the spectator is to see him come (and, more often than not, to come at the same time as him). (2002, p. 144)

En résumé, il y a récit, mais c'est celui de l'acte sexuel et de l'enchaînement des positions, donc de la gestuelle et de leur chorégraphie. Il y a, contrairement à la croyance populaire, bel et bien une direction d'acteurs, même improvisée ou amateur, dans le cinéma pornographique. La légalisation s'accompagne d'une industrialisation et ce système nécessite une mise en marché qui, comme dans le cinéma traditionnel, met de l'avant des arguments de vente : caractère spectaculaire d'une production, réputation des metteurs en scène ou encore, plus simplement, la publicité dans les médias. Ce n'est pas un hasard si ce moment correspond à celui de l'apparition des premières stars du genre, dont l'une des plus célèbres est sans contredit John Curtis Holmes.

5.3 De John C. Holmes à Johnny Wadd : la masculinité hégémonique pornographique

Holmes est considéré comme la première vedette masculine du cinéma pour adultes. Il est auréolé d'un statut mythique dans l'industrie et auprès des fans. Entre 1969 et 1988, année où il est décédé du sida, il a joué dans environ 2500 films et *loops* (courtes bandes d'environ 10 minutes tournées en Super 8 mm et diffusées dans le circuit parallèle des *peep shows* ou vendues à des particuliers). Au sommet de sa gloire, en 1978, il gagnait environ 3000\$ par jour comme acteur, un record à l'époque⁷⁹. Il a aussi été la première vedette intronisée au X-Rated Critics Organisation Hall of Fame en 1985. Comme l'énonce laconiquement le directeur de la photographie Bob Vosse : « John Holmes was to the adult film industry what Elvis Presley was to rock 'n' roll. He simply was The King »⁸⁰.

⁷⁹ Et encore aujourd'hui alors que la rémunération favorise les actrices et qu'elle s'établit en fonction du type d'acte performé ; une pénétration anale étant payée davantage qu'une pénétration vaginale, par exemple. En moyenne, un acteur gagne 500\$-600\$ par scène, alors que son vis-à-vis féminin gagne le double environ, soit entre 1200\$ et 1500\$. La demande, entre autres, fait en sorte qu'il s'agit de l'un des rares secteurs de la société où les femmes ont un salaire plus important que celui des hommes (Tarrant, 2016 ; D'Angelo, 2018 ; Beausoleil, 2020).

⁸⁰ Propos tiré du documentaire *Wadd: The Life and Time of John C. Holmes* (Cass Paley, 1998).

Ce statut d'icône dans le panthéon du X s'est incarné de deux manières depuis la fin de la carrière de Holmes. Premièrement, il a inspiré et influencé ses successeurs et, par la force des choses, il a imposé un certain nombre de caractéristiques à partir desquelles les acteurs masculins ont construit leur image de marque : de la taille du pénis à l'attitude à l'écran. Ensuite, il est l'un des rares à faire l'objet d'un véritable processus de mythification qui s'est décliné dans plusieurs types de média⁸¹ : biographie (*John Holmes: A Life Measured in Inches*, Jennifer Sugar et Jill C. Nelson, 2008), autobiographie (*Porn King: The Autobiography of John C. Holmes*, publié à titre posthume en 1998), documentaires (*Exhausted: John C. Holmes, the Real Story*, Julia St. Vincent, 1981; *Wadd: The Life and Time of John C. Holmes*, Cass Paley, 1998), sites internet dédiés à sa carrière et films inspirés de sa vie (*Boogie Nights*, P. T. Anderson, 1997; *Wonderland*, James Cox, 2003). En racontant sa vie, ces différents récits externes au genre forment un discours médiatique mythifiant la figure de John C. Holmes et consolident sa position dans la constellation du cinéma pornographique. Ainsi, John Holmes exemplifie cette thèse avancée par le théoricien Richard Dyer voulant que le vedettariat (*stardom*) soit toujours une construction intertextuelle puisque la star se décline dans une multitude de « produits » médiatiques (1986).

Edgar Morin, cité en début de chapitre, décrit trois traits partagés par toutes les vedettes et qui se dévoilent à des moments précis dans l'évolution de leurs carrières, soit : des attributs physiques particuliers, un jeu singulier et une personnalité forte. Ces traits distinctifs séparent la star des autres comédiens et la caractérisent : « La star est le produit d'une dialectique de la personnalité : un acteur impose sa personnalité à ses héros, ses héros imposent leur personnalité à un acteur; de cette surimpression naît un être mixte : la star » (Morin, 1972, p. 170). Dit autrement, « [...] l'acteur pornographique n'incarne pas un personnage différent à chaque film : il incarne une certaine personnalité, composée à la fois de ses prestations et de leurs particularités récurrentes, mais aussi, par exemple, des entrevues accordées à des magazines spécialisés » (p. 46). Holmes s'inscrit dans ce modèle.

⁸¹ À ce titre, la figure Holmes rejoint certains comédiens dont les carrières ont eu une trajectoire et un impact similaires, tels que James Deen et Rocco Siffredi, que nous avons mentionnés respectivement en avant-propos et au chapitre 2, mais aussi Ron Jeremy (voir la section 5.5 de ce chapitre).

L'avantage le plus visible de Holmes sur ses collègues est bien évidemment son membre : un pénis énorme dont la taille est estimée à environ 13 pouces et demi à l'état de repos⁸². Ce détail anatomique est à la base de la fascination envers Holmes, sa marque de commerce, un point de fuite impossible à ignorer dans chacun des plans où il apparaît et qui concentre tous les regards à l'écran en un seul endroit. Les commentaires sur Holmes, sa vie ou ses films qui ne mentionnent pas de manière directe ou détournée la longueur et la circonférence de son membre sont quasi inexistants. Par exemple, dans *The Other Hollywood. The Uncensored History of the Porn Film Industry* (McNeils et Osborne, 2006), une histoire orale du genre, le premier chapitre qui lui est consacré s'intitule *Size Matters* et raconte à quel point plusieurs personnes dans l'industrie, des producteurs aux comédiens et comédiennes, ont été impressionnées par la taille de son sexe. C'est d'ailleurs selon plusieurs la seule raison qui lui a permis de se tailler une place dans le genre. Holmes n'étant pas particulièrement beau, plutôt maigrichon et commun dans sa physionomie, c'est son engin qui lui a ouvert les portes du milieu. La célèbre anecdote du cinéaste Bob Chinn, qui a offert à Holmes son premier rôle important, est révélatrice. Holmes s'est présenté dans les bureaux de Chinn pour obtenir un travail dans l'équipe de production. Se butant aux refus du réalisateur, il a finalement affirmé qu'il était acteur. Incrédule, Chinn lui a demandé ce qui le distinguait de ses collègues. Holmes a retiré son pantalon et Chinn l'a immédiatement engagé pour son film suivant (Chinn, 2017). Bref, si la véracité de cette histoire importe peu, la vie des stars se déployant au niveau de la légende comme le dirait Morin, elle témoigne tout de même de l'importance de l'apparence physique dans le processus de *starification*. Tel Jack Nicholson au sourire inimitable ou de Tom Cruise au regard troublant, Holmes se distingue par un trait physiologique particulier : « il importe moins désormais de jouer de ses traits que d'avoir des traits » (Morin, 1972, p. 113).

Plus encore, la « virilité » de Holmes est soulignée et augmentée par l'utilisation obsessionnelle du gros plan, caractéristique de l'esthétique pornographique, et de sa volonté de tout révéler, tout montrer, tout connaître. Les gros plans de pénétration focalisent l'attention sur les sexes en action au point parfois de verser dans l'abstraction visuelle. Les sexes se substituent aux visages et

⁸² Taille estimée, car son pénis n'a jamais été mesuré officiellement, ce qui participe à la construction du mythe.

acquièrent une nouvelle signification dans cet attrait obsessionnel pour le détail qui n'est pas sans rappeler le *punctum* barthien (Barthes, 1980). Béla Balazs, dans *Theory of Film*, définit ainsi l'apport du gros plan : « By means of the close-up the camera [...] revealed also the hidden mainsprings of a life which we had thought we already knew so well. [...] A multitude of close-ups can show us the very instant in which the general is transformed into the particular » (Balazs, 1979, p. 288). Le gros plan offre un regard inédit, il révèle des détails et qualités intrinsèques auparavant inaccessibles. Il va où l'œil n'a jamais été ou ne s'est jamais attardé. En insistant sur l'objet, il montre ce que l'œil a ignoré. L'objet sature un espace : celui du cadre. Il occupe désormais toute l'attention. Il est grandi et mythifié. Une fois projeté sur un grand écran, cadré de très près, le pénis de John C. Holmes est géant, il distend les lèvres vaginales de manière jamais vue auparavant. Son sexe est spectacle, tout comme la réaction de ses partenaires à son contact (plaisir, douleur, incertitude, horreur, assurance, délectation, excitation, etc.)⁸³. Son sexe est mythifié.

Le critique et essayiste français Stéphane Du Mesnildot, dans les *Cahiers du cinéma*, fait un parallèle avec le vis-à-vis féminin de Holmes, Annette Haven, dont le grain de beauté sur les fesses a été objet de fascination pour un grand nombre de pornophiles :

Mais cette coquille de nacre ne serait pas complète sans la formation d'une perle. Car, c'est son arme secrète, Annette Haven a entre les fesses un grain de beauté caché qui rehausse la blancheur de la peau dans un différentiel affolant. Ce détail piquant n'apparaît que pendant la pénétration, ajoutant une espèce de poésie amusée à l'acte sexuel tout autant qu'une forte sidération. Le point neutralise le X : Annette Haven ne semble jamais tout à fait nue. (2015, p. 31)

Les attributs physiques particuliers des stars du X – dans le cas de Holmes son pénis – subjectivent les corps à l'écran et contribuent au plaisir de la variation dans la répétition si prisée par les amateurs. Les corps des acteurs et actrices transcendent (ou non) le défaut d'inventivité reproché au genre, défaut hérité de l'exigence mimétique de la représentation graphique de l'acte sexuel non simulé (la pénétration ayant des impératifs physiques qui guident la mise en scène). Un

⁸³ Le comédien Richard Pacheco disait : « When an actress did her first scene with John Holmes, this was the time when she discovered if bigger was better or not. There was no other test ». Propos tiré du documentaire *Wadd: The Life and Time of John C. Holmes* (Cass Paley, 1998).

érotisme imprévu s'imisce dans l'image. Le détail corporel transcende l'être entier qui est filmé en plein acte sexuel : « L'érotisme c'est l'attrait sexuel qui se répand sur toutes les parties du corps humain, se fixe notamment sur les visages, les vêtements, etc. c'est aussi l'imaginaire « mystique » qui se répand sur tout le domaine de la sexualité » (Morin, 1972, p. 29).

Cette différence entre les corps s'exprime aussi dans la performance des comédiens. En effet, la seule taille de son membre ne saurait expliquer la fascination envers Holmes : sa manière de bouger, sa performance sexuelle, y participe également. La figure du « performeur » pornographique pose donc une autre question qui trouve sa réponse dans une star comme John C. Holmes : est-il un acteur dans le sens sémiotique, celui qui acte, ou un comédien, donc celui qui joue ? Est-il partie prenante d'un régime fictionnel ou documentaire ? Le professeur en études médiatiques Peter Lehman résume dans un ouvrage collectif sur la pornographie :

Much as individual porn watchers may derive erotic pleasure from the physical appearance of a star they find attractive, they may also derive pleasure from brief, fragmentary visual and aural moments such as a passing facial expression or a particular moan. Indeed, porn stars have different styles of fucking in terms of how they use their bodies, faces, and voices, and these repeat across films. (Lehman, 2006, p. 89)

Personne n'osera contredire le fait que ce sont des corps « réels » qui sont présentés dans la pornographie. Cela dit, l'acteur ou l'actrice qui utilise son corps, joue et simule pour la caméra. Et tant mieux si le spectateur confond les deux, car « le cinéma reflète la réalité, mais il est aussi autre chose, qui communique avec le rêve. [...] Le cinéma n'est pas la réalité, puisqu'on le dit. Si son irréalité est illusion, il est évident que cette illusion est quand même sa réalité » (Morin, 1972, p. 11). C'est le paradoxe du genre. Au plaisir de l'objectivité photographique s'ajoute celui de la construction d'un monde où tous les désirs sont mis en scène pour la caméra. Pour citer Denis Diderot dans sa réflexion sur le comédien : « Il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas » (Diderot, 1968, p. 160). Ou encore Ovidie, ex-star française du cinéma pornographique hexagonal, maintenant réalisatrice, qui dans une entrevue-fleuve expliquait :

En fait, il n'est pas facile de tourner une scène de sexe de façon correcte. C'est quelque

chose que l'on apprend. On ne s'improvise pas acteur porno. On le devient petit à petit, parce qu'il n'y a pas d'école, ni de formation, mais qu'il faut du temps. Le problème avec des gens qui n'ont fait que des films, et qui ne sont donc pas de grands professionnels, c'est qu'à partir du moment où ils entrent dans un état second, ils ne pensent plus qu'à eux et oublient qu'ils sont quand même là pour bosser. Car ce qui compte le plus, c'est la caméra. On est tous là pour faire un film. On n'est pas là pour nous et notre plaisir. Puis, s'il arrive un jour qu'un acteur ou une actrice prennent du plaisir sur un plateau – chose d'ailleurs assez rare –, alors le résultat devient très explosif. Parce qu'ils peuvent atteindre un état second, tout en sachant qu'il y a une caméra et que ce qui compte le plus est la scène qu'ils jouent. [...] Jouer une scène de sexe, ça ne s'improvise pas. (Marzano & Ovidie., 2005, p. 24)

Tout est mise en scène. L'un des plaisirs du X est ce constant équilibre entre la réalité objective des corps présentés et leur mise en scène fantasmatique. Rien n'est vrai, pourtant tout l'est. Ce dédoublement entre le réel et son image est à la base du spectacle cinématographique. L'acteur pornographique, et la pornographie en général, exemplifie par excellence le processus complexe de projection-identification qui fait selon Morin du cinéma un objet de fascination, son unicité, son âme. Le spectateur projette ses désirs sur l'écran et s'identifie à ceux et celles qui les représentent objectivement par leur présence devant l'objectif. Plus encore, il « ressent » de réelles émotions à travers cette relation à l'image (l'excitation dans la pornographie par exemple) et ceux qui les personnifient. Ces subjectivités projetées et fixées sur la star font de celle-ci un double fantasmé du spectateur tout en l'éloignant de ce dernier. La pornotopie se matérialise, ce mythe de l'abondance décrit par Steven Marcus, c'est-à-dire ce territoire imaginaire où la séduction est à l'honneur, le refus de la rencontre charnelle impossible et il est « toujours l'heure d'aller au lit », c'est-à-dire que l'univers fantasmatique mis de l'avant est celui de la constante disponibilité sexuelle (Marcus, 2008, p. 269). Les comédiens, dont Holmes, symbolisent cette utopie, lui donnent chair, et ce faisant facilitent l'excitation du spectateur, l'effet recherché inhérent au genre.

La fonction haptique du regard crée un espace de projection-identification unique à l'espace pornographique qui renforce le pouvoir médusant, magique, des images en mouvement. La potentialité de concrétisation dans le réel des fantasmes à l'écran, que ce soit par la masturbation ou le coït, réalise la projection subjective du spectateur dans une image qui lui est externe. Elle lui donne accès à son double écranique, la star, car « effectivement, à la rencontre hallucinatoire de la plus grande subjectivité et de la plus grande objectivité, au lieu géométrique de la plus grande

aliénation et du plus grand besoin, il y a le double, image-spectre de l'homme » (Morin, 1965, p. 25).

Cette ambivalence entre le réel et l'imaginaire, entre la star et son personnage, s'incarne finalement entre Holmes et son rôle fétiche de Johnny Wadd, un détective privé reconnu pour la taille de sa verge et premier personnage récurrent dans le cinéma pour adultes. Créé par Bob Chinn en 1971, Wadd est le protagoniste central d'approximativement une dizaine de films réalisés sur autant d'années et d'un roman écrit par Chinn portant le même titre que le deuxième film de la série, *Flesh of the Lotus* (Chinn, 2023). Le succès de ces films a participé à définir la figure de Holmes et vice-versa. Du personnage, Holmes a assimilé les caractéristiques héroïques, viriles, voire machos, tandis que Wadd n'aurait pas pu exister sans les prouesses sexuelles et le pénis de son interprète.

De plus, la formule Wadd répétée sur plusieurs longs métrages a fabriqué cette image populaire de Holmes. Le nom de Wadd est devenu synonyme de celui de Holmes : « At first John didn't really like the name Johnny Wadd, but it went over big, and John became a star behind that name. We'd run into people, and they'd call out, "Hey, Johnny Wadd!" » (Bill Amerson dans McNeils et Osborne, 2006, p. 89). La tension entre les deux mondes sera si parfaite que Holmes mélangera ses vies fictive et réelle, se prenant au jeu en devenant informateur pour la police californienne lorsqu'elle tentait d'arrêter les participants aux tournages de films X dans les années 1970 (la production tombe alors dans un flou juridique permettant de la lier à la prostitution), confirmant que « la star est en effet subjectivement déterminée par son double d'écran. Elle n'est rien puisqu'elle est aussi cette image » (Morin, 1972, p. 63).

Comme toutes les stars de la constellation cinématographique, John C. Holmes est plus qu'un acteur, il est littéralement une « marque » et sa seule présence est un gage de qualité pour les fans du genre pornographique. Il témoigne à la fois du discours médiatique qui participe à la création de la star et des particularités du *star system* pornographique – ou plutôt d'un moment précis dans l'histoire de ce *star system*. Il reste toutefois l'une des incarnations types de la masculinité hégémonique pornographique étant donné son importance historique et la marque

qu'il laisse en incarnant et en imposant les qualités nécessaires à tout performeur du genre pornographique.

5.4 Le privé, l'amateur : la vidéo

La vidéo s'est démocratisée avec la sortie au Japon en 1975 de la Sony Betamax. Le lecteur VHS (*Video Home System*) a été inventé en 1980 et cinq ans plus tard c'était au tour des caméras vidéo enregistrant directement sur des vidéocassettes VHS de voir le jour. En moins de 10 ans, l'économie du cinéma, essentiellement sa distribution et sa mise en marché, s'est transformée de fond en comble. D'ailleurs, le renommé producteur français Marc Dorcel dira en entrevue que « la vidéo a amené plus de porno dans la porno » (Gaillard & Le Disez, 2019, p. 54)⁸⁴.

Il serait facile de croire que les quelques années qui séparent la légalisation et l'arrivée de la vidéo ne sont qu'une parenthèse dans l'histoire du genre au cours de laquelle la narrativité a été mise de l'avant pour légitimer le genre et l'éloigner de ses aspirations monstratives moins nobles. La vidéo aurait signé la fin de cet âge d'or et provoqué de nombreuses transformations esthétiques, thématiques et narratives, dont les plus importantes seraient l'abandon graduel du support pellicule, la disparition progressive des projections en salle, le retour dans la sphère privée (le visionnage à domicile sur VHS) ou *underground* de la pornographie (fanzines, réseaux parallèles de distribution, etc.), l'émergence de productions identifiées « amateurs », la marginalisation du récit, l'effet du magnétoscope sur les modes de visionnage (avance rapide, rembobinage, arrêt sur image, reprise d'une scène, ralenti, etc., qui permettent au spectateur de choisir ce qu'il voit et comment il veut le regarder) et, finalement, le retour à la simple présentation de l'acte sexuel. La production numérique et la diffusion en ligne ne seraient alors que le prolongement logique de ce processus et le juste retour aux origines constitutives de la pornographie audiovisuelle.

Il serait malavisé de ne pas admettre que ces bouleversements technologiques ont favorisé l'émergence d'une production épisodique pseudo-amateur, évacuant le récit au profit de la simple

⁸⁴ Pour une analyse détaillée de l'impact de l'arrivée de la VHS sur l'économie de la distribution, voir *Smutty Little Movies: The Creation and Regulation of Adult Video* (Alilunas, 2016).

monstration⁸⁵. En effet,

[...] with the advent of home video, the precarious status of narrative in porn is intensified. The video format invites spectators to fast-forward through scenes, replay other scenes, and even slow-motion and freeze-frame favorite moments within scenes. Such a context wreaks havoc with narrative structure since it is quite literally possible for the spectator to elide it totally (e.g., fast-forwarding through all the narrative parts and just watch the sex scenes) or to restructure it temporally. Indeed, porn made for the video market acknowledges this reality since it deemphasizes narrative structure in comparison to the theatrical hard-core feature. (Lehman, 2006, p. 88)⁸⁶

Il est vrai qu'un marché de partage de vidéos privées prend de l'importance à cette époque, essentiellement dans les milieux échangistes ou libertins (Falardeau & Pelletier, 2021). Le succès de ces bandes a amené certains distributeurs à acquérir les droits et à les vendre telles quelles ou sous forme de compilations. Aujourd'hui, une quantité importante des contenus en ligne provient d'amateurs qui partagent leurs propres créations (sur les *tubes*, OnlyFans, etc.). Cela dit, le « sous-genre » amateur a rapidement été récupéré par l'industrie.

Ces changements trouvent leur expression ultime dans le cinéma dit « pro-amateur » et l'apparition d'un sous-genre indissociable de la démocratisation des moyens de production : le gonzo. L'appellation désigne ces vidéos tournées la caméra à l'épaule, d'un point de vue subjectif : le regard du caméraman est celui du performeur et rejoint donc celui du spectateur. Il brouille les frontières entre le vrai et le faux. Il s'agit de productions professionnelles tournées selon une esthétique amateur et mettant en scène de supposées non-actrices prises sur le vif dans des situations présentées comme « réelles ». Le scénario est réduit à son minimum, il y a peu de

⁸⁵ Voir le chapitre 3.6 pour une analyse plus approfondie du sous-genre « amateur ».

⁸⁶ Un autre élément qui a assurément eu un impact sur l'industrie lors du passage à la vidéo, outre les nouveaux modes de visionnage et de tournage, est la mise en place par les gouvernements de nombreuses lois visant à encadrer et à restreindre la production et la diffusion des œuvres pornographiques. La France, par exemple, impose des contrôles fiscaux et des taxes spécifiques qui rendent difficile la survie de salles spécialisées (Zimmer, 2024). Aux États-Unis, les autorités publiques, et même certains groupes religieux, s'attaquent directement aux vidéoclubs, nuisant ainsi à la distribution. Le cas de la chaîne Blockbuster, qui, dès sa fondation en 1985, a refusé de tenir des vidéocassettes pornographiques en location, obligeait les distributeurs à se rabattre sur des voies alternatives (clubs vidéo indépendants, achats par la poste, abonnements, etc.) (Alilunas, 2016). Dans tous les cas, ces assauts renvoyant l'industrie pornographique naissante aux marges de la culture populaire a un impact direct sur les revenus qui, à son tour, a motivé les créateurs à adopter des formes « épisodiques » plaisant davantage au marché : abandon des « grandes » productions narratives, revalorisation des contenus sous la forme de compilations des meilleures scènes par thèmes ou acteurs, remontage *soft* pour la télévision, etc.

décors et de dialogues, le manque de budget est assumé dans l'aspect amateur de la technique et les interprètes s'adressent majoritairement directement aux spectateurs. Le terme est apparu en 1989 sous la plume de Paul Fishbein, rédacteur en chef du magazine AVN, par référence au journalisme gonzo et pour décrire la production de John Stagliano. Ce dernier, avec son personnage de Buttman, est l'un des représentants les plus connus du genre puisqu'il l'a popularisé dans les années 1990. Dans la série basée sur le personnage du même nom, nous suivons le « héros » à la recherche du « plus beau cul » sur Terre. Tournées en plan séquence, en caméra subjective, le corps masculin lors de l'acte sexuel est repoussé hors champ sauf pour sa voix, omniprésente dans ses demandes, ainsi que la vision du bas de son ventre et de son pénis, seules choses qu'il est possible de voir en filmant avec le visage collé à l'objectif de la caméra.

Paradoxalement, et contrairement au cas des comédiens tels que John C. Holmes, la starification des performeurs provient moins ici du corps et du jeu que du paratexte. Dans le cas de Stagliano, sa notoriété provient d'abord et avant tout de la simplicité du concept mis de l'avant⁸⁷. La sérialité contribue, en créant un climat de familiarité propice, à satisfaire les attentes du public visé. Le récit est secondaire. Le matériel promotionnel (affiches, boîtiers de VHS, etc.) insiste sur les corps des actrices, et les titres (tels que *Anal Show* ou *Big Butt Backdoor Babes*), sur l'acte sexuel au cœur de la série (la sodomie).

Dans *Seymore Butts' Do It Yourself Porn* (2007), le Butts du titre, pseudonyme d'Adam Glasser, « émule » de Stagliano (il a joué dans *Buttman's Ultimate Workout* en 1991) qui se spécialise dans le DIY (de manière artisanale donc sans les moyens d'une production habituelle et en empruntant à l'esthétique de l'amateur), explique comment tourner une scène pornographique. Selon lui, tout repose sur les effets de transition au montage. Malgré tout, dans les deux heures que dure la vidéo (dont une heure trente minutes de « conseils pratiques » formulés par Glasser pendant le tournage), il ne cesse de répéter que nous ne voulons pas voir le comédien, dans ce cas-ci la

⁸⁷ La pornographie en ligne a également ses séries gonzos cultes reposant sur des concepts simples, tels que *Casting Couch* (par référence aux auditions sur canapé), *Bang Bus* (avec deux hommes en camionnette qui accostent des femmes « au hasard » et les font monter à bord afin de tourner une scène) ou *Dancing Bear* (où des danseurs érotiques déguisés ont des rapports avec plusieurs femmes dans des clubs ou lors de fêtes).

légende canadienne des années 1980 Peter North⁸⁸, mais bien l'actrice. Il explique en détail comment réaliser ce qu'il appelle un *monster shot*, c'est-à-dire un plan dans lequel cohabitent simultanément le visage de la femme (ici, la jeune ingénue Sunny Lane) et la pénétration. La profondeur de champ, le point de fuite et la position (levrette, cavalière, etc.) sont les éléments clés pour la réussite d'un tel plan qui combine le geste sexuel (la pénétration en avant-plan qui aurait habituellement été filmée en insert) et sa conséquence physique (le visage de la comédienne qui aurait ordinairement été présenté en *reaction shot*). Cela se traduit par une mise en image de l'homme qui, dans un double mouvement, est présenté dans toute sa puissance, mais aussi repoussé hors du cadre (on ne voit pas son visage). Seul demeure à l'écran son pénis, une présence intelligible, nécessaire et impossible à occulter.

5.5 La légende de Ron Jeremy : une réaffirmation paradoxale de la masculinité hégémonique pornographique

Ronald Jeremy Hyatt commence sa carrière dans l'industrie du divertissement pour adultes en octobre 1978. Sa conjointe de l'époque soumet une photographie nue du jeune enseignant en littérature et aspirant comédien pour la section *guy next door* (« garçon d'à côté ») de la revue *Playgirl*. Il fait rapidement le saut du côté du cinéma pornographique dans un troisième rôle pour le film *Tigresses and Other Man-Eaters* (Joe Sarno, 1979) aux côtés de Samantha Fox. Selon l'*Internet Adult Film Database*, il a tourné dans au-delà de 2200 films en plus d'en réaliser plus de 300 entre 1979 et 2020⁸⁹. Surnommé le « porc-épic » (« The Hedgehog ») en raison de sa forte pilosité, de son surpoids et de sa taille moyenne (un mètre soixante-huit), Jeremy a été classé en première place de la liste des « 50 meilleures stars du porno de tous les temps » par le magazine de l'industrie *Adult Video News* (AVN, 2002)⁹⁰.

⁸⁸ Canadien d'origine toujours actif dans l'industrie, North doit sa légende à la puissance de son éjaculation doublée d'une quantité impressionnante de sperme, caractéristique spectaculaire appréciée par un segment du public.

⁸⁹ Sa carrière se termine dans l'opprobre à la suite d'une douzaine d'accusations pour agression sexuelle pour des incidents ayant eu lieu entre 2004 et 2020. Il a finalement été inculpé pour 30 agressions impliquant 21 victimes (Dillon, 2021). D'abord incarcéré dans l'attente de son procès, il a été déclaré mentalement inapte en janvier 2023 en raison de déclin neurocognitif incurable. Il a été remis en liberté en résidence privée en novembre de la même année.

⁹⁰ Les dix premières places sont occupées par sept femmes (soit dans l'ordre Jenna Jameson, Tracy Lord, Linda Lovelace, Marilyn Chambers, Ginger Lynn, Vanessa Del Rio et Nina Hartley), témoignant encore une fois du rôle

Comme John C. Holmes et Rocco Siffredi, deux personnalités que nous avons précédemment analysées⁹¹, Jeremy est une figure médiatique qui a laissé sa marque dans la culture populaire. Outre ses performances dans le genre, il a tenu des rôles dans des productions aussi variées que le *thriller Killing Zoe* (Roger Avary, 1994), la comédie horrifique *Terror Firmer* (Lloyd Kaufman, 1999), la parodie des films de superhéros *Orgazmo* (Trey Parker, 1998) et la comédie pour adolescents *Detroit Rock City* (Adam Rifkin, 1999). Signe de son rayonnement auprès des cinéphiles, il fait de brèves apparitions (caméos) dans *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984), *The Godfather III* (Francis Ford Coppola, 1990) et *Reindeer Games* (John Frankenheimer, 2000), pour ne nommer que ceux-là. Il agit à titre de consultant pour les scènes érotiques du long-métrage *9½ Weeks* (Adrian Lyne, 1986) ainsi que pour le volet historique de *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997)⁹². Dans les années 1990 et au début des années 2000, il est l'ambassadeur le plus reconnaissable du cinéma pornographique auprès du grand public. Documentaire (*Porn Star: The Legend of Ron Jeremy*, Scott Gill, 2001), musique (le *single rap Freak of the Week* en 1998 ou la parodie de bandes originales pornographiques *Pornosonic* en 1999 ainsi qu'une présence dans les vidéoclips de groupes tels que Sublime, Everclear et Guns N' Roses), jeux vidéo (*Leisure Suit Larry: Magna Cum Laude*, *Bonetown* et *Postal III*) et télévision (la deuxième saison de la téléréalité *The Surreal Life* en 2004 ou parodié par la voix ou sous les traits d'autres comédiens dans *Saturday Night Live*, *Beavis and Butthead* et *Robot Chicken*), il était littéralement partout. En 2007, au sommet de sa carrière transmédiatique, il publie son autobiographie : *Ron Jeremy: The Hardest (Working) Man in Showbiz* (Jeremy & Spitznagel)⁹³.

Il semble *a priori* aisé d'expliquer le succès de Jeremy. Dans un univers où la virilité, la force, l'apparence et la bonne condition physique sont *de facto* des caractéristiques essentielles – pensons à Deen⁹⁴, Siffredi ou Holmes, trois modèles de masculinité hégémonique

secondaire occupé par leurs vis-à-vis masculins. Seuls deux autres hommes se classent dans le top 10, soit John C. Holmes (3^e) et Rocco Siffredi (10^e).

⁹¹ Siffredi au chapitre 2 et Holmes au début du présent chapitre.

⁹² Ce film, comme nous l'avons mentionné précédemment, est une relecture fictionnelle et fantasmée de la carrière de John C. Holmes et de l'histoire du genre pornographique aux États-Unis dans les décennies 1970 et 1980.

⁹³ D'ailleurs, il affirme dans son autobiographie être le premier acteur pornographique à avoir rasé son pubis afin d'exagérer la taille de son sexe à l'écran, truc qui augmente la visibilité dans les plans de pénétration et qui a été repris *ad nauseam* par la suite.

⁹⁴ Voir « Avant-propos Point de vue situé I : James Deen et moi ».

pornographique –, Jeremy est une figure atypique (embonpoint, pilosité, taille, âge)⁹⁵. Loin de nier ses caractéristiques physiques distinctives, il les assume entièrement en misant sur l'autodérision et l'humour, ce qui plaît au public⁹⁶. L'effet comique est également accentué par le contraste entre le physique « moyen » de Jeremy et la splendeur sculpturale de ses partenaires féminines. Cette idée est d'ailleurs au cœur de la comédie *Being Ron Jeremy* (Brian Berke, 2003), parodie de l'acclamé *Being John Malkovitch* (Spike Jonze, 1999)⁹⁷.

Dans une étude portant sur l'attrait improbable de cette star, « A Star is Porn: Corpulence, Comedy, and the Homosocial Cult of Adult Film Star Ron Jeremy », Emily Shelton explique que la force attractive du comédien réside dans une subtile tension entre le plaisir et le déplaisir due à son apparence « inhabituelle » qui exemplifie, ironiquement, c'est-à-dire par la négative, les excès du genre pornographique (critères de désirabilité, capacités performatives, etc.).

The merry, degenerate Falstaff of porn [le célèbre personnage de bouffon imaginé par William Shakespeare], Ron Jeremy's very spectacle of appearance simultaneously parodies and epitomizes porn's outrageous bodily gymnastics and physical implausibilities, as well as the intimate relation of pleasure to displeasure that underscores its viewer address. (2002, p. 121)

Ainsi, l'une des habiletés exceptionnelles du comédien, sa capacité à l'autofellation, est un trait révélateur du caractère spectaculaire et grotesque propre à la pornographie. D'une part, la surprise qui fait place au rire incrédule face à cet acte stupéfiant témoigne du caractère

⁹⁵ À titre comparatif, il est pertinent de mentionner que dans les années 1980, Jeremy devrait faire face à Jerry Butler, de son vrai nom Paul David Siederman, l'une des plus grandes vedettes du moment qui, lui, n'a pas réussi à traverser les époques. Sa carrière dans l'industrie du film pour adultes s'est étendue de 1981 à 1993, période durant laquelle il a participé à plus de 500 films pornographiques. Contrairement à Jeremy, Butler incarnait un mélange entre Siffredi et Deen du fait de son look de jeune premier, garçon d'à côté, et de la manière dont il jouait ses scènes, c'est-à-dire un mélange de force virile et de « tendresse ». Dans la préface de son autobiographie, Catherine Tavel déclare : « Not only did he have a friendly penis, but he added dimension to his roles that few people in pornos were able to do. There was a lot of eye contact, verbal communication, and laughter in his sex scenes. Jerry seemed like a guy you'd find on the stool next to you in the neighborhood bar » (Butler, 1990, p. 11).

⁹⁶ Cette posture a été reprise par d'autres performeurs désormais célèbres, tels que Herschel Savage, Evan Stone ou Dick Chibbles, actif actuellement, qui a autopublié en 2021 une autobiographie au titre évocateur : *Memoirs of a B-list Porn Star*.

⁹⁷ Sans oublier l'appendice de son autobiographie qui consiste en une liste de « faits amusants » incluant, pour ne nommer que ceux-là, l'âge de sa plus vieille partenaire (Rosie, 87 ans, dans *87 and Still Bangin'*, réalisé par Alex Sao Polo en 1997), le nombre de titres qui contiennent le mot « gros » dans sa filmographie (8) et combien de fois il a dû se raser le dos avant un tournage (1500).

performatif excessif attendu par une part du public. D'autre part, en ne correspondant pas aux standards physiques de désirabilité mis de l'avant par ses collègues, il sape toute possibilité de désir homoérotique⁹⁸. Quelle femme – et de surcroît quel homme – peut être attirée par cet homme poilu et bedonnant ? En somme, Jeremy n'est peut-être pas sexy, mais il incarne l'outrance transgressive, carnavalesque et fantasmatique au cœur de ce genre cinématographique. Dit autrement, « [...] Ron Jeremy functions as pornography's most beloved symptom: an inflated personification of disavowal, an hysterical index of libidinal pleasure and homosocial panic that can only be soothed by overfeeding » (Shelton, p. 122).

Toutefois, Jeremy est davantage qu'une « bonne blague » ou qu'un rempart contre la tentation homosexuelle. Il est d'abord et avant tout un performeur professionnel. Si son physique ne répond pas aux critères de beauté, il apporte une énergie, une vitalité et un savoir-faire technique qui hissent son jeu au-dessus de celui de ses confrères. Conformément aux attentes, il a un appétit sexuel insatiable lui permettant de performer avec la même intensité tant avec des femmes jugées non désirables (âgées, obèses, handicapées, etc.) qu'avec celles considérées comme étant les canons pornographiques. Il est également capable d'obtenir et de maintenir une érection ainsi que d'éjaculer sur demande, comme en témoignent les nombreux cinéastes interviewés dans le documentaire *Pornstar: The Legend of Ron Jeremy*, ce qui lui donne un avantage considérable sur les tournages puisqu'il est garanti que les producteurs auront leur *money shot* au moment et selon le cadrage requis. Il répond donc aux attentes principales entretenues envers les acteurs : il est un « good woodsman »⁹⁹. Il incarne, dans la surperformance, le modèle parfait de la masculinité pornographique hégémonique.

Analysons une séquence afin de mettre de l'avant la manière dont la performance et la mise en

⁹⁸ D'ailleurs, Shelton compare dans une note en bas de page Jeremy et son « équivalent » dans le cinéma pornographique gai, soit le type du *bear* : « There are no other male stars of straight porn that are precisely of Jeremy's type, but his closest generic relative would be in gay porn – the "bear", typically an overweight, hairy, and unkempt male, usually approaching (or of) middle age. The appeal of the "bear" is, presumably, his utter lack of resemblance to the gay stereotype of the well-groomed, physically fit, effeminized young male, and as such he seems poised on the very boundary between gay and straight [...]. Erotically disarming by virtue of his lack of conformity to a gay aesthetic, the "bear" exists in a libidinal zone deliberately ambiguous and where the question of "homosexual" identification may be indefinitely deferred » (note de bas de page 28, p. 145).

⁹⁹ Voir le chapitre 1.3 : Une masculinité hégémonique pornographique.

scène distinguent certains comédiens et révèlent des conceptions de la masculinité dans le cinéma pornographique : *Debbie Does Dallas Part II* (Jim Clark, 1981). Attardons-nous plus spécifiquement à la scène de triolisme entre Bambi Woods, Lisa Cintrice et Jeremy à la 66^e minute du film¹⁰⁰. D'une durée de 9 minutes et 35 secondes, ce segment consiste en un enchaînement chorégraphié de positions classiques : fellation, cunnilingus, missionnaire, fellation puis anal en levrette. Il y a peu d'interactions entre les trois personnages, privilégiant les duos Jeremy-Wood et Jeremy-Cintrice, sauf à quelques occasions (l'éjaculation finale). Première constatation : le visage de l'acteur est visible pendant seulement 52 secondes, dont 25 secondes en gros plan, soit trois plans de réaction et un plan rapproché combinant son visage et les seins de Wood, en accord avec la grammaire pornographique reposant sur la visibilité maximale et le plaisir féminin. Il est donc clair que la fonction de Jeremy dans cette scène est plus importante que son individualité : il est un outil, un pénis, devant performer au profit de ses partenaires, aux sens propre (le plaisir) et figuré (centre de l'attention). Même dans les plans plus larges, Jeremy est soit cadré de dos ou sous les épaules, soit plongé dans l'obscurité, l'éclairage le laissant dans l'ombre et illuminant les visages des actrices.

Toutefois, bien que les cadrages et la direction photo appuient cette économie libidinale de la représentation, les observer de plus près autorise une lecture plus nuancée. Celle-ci permet de percevoir ce qui distingue subtilement le professionnel de l'amateur et, dans un même mouvement, de révéler pourquoi Jeremy incarne une masculinité hégémonique pornographique particulière qui explique sa place dans le palmarès restreint des stars masculines du genre. Outre les gros plans de pénétration, qui invisibilisent et réduisent les partenaires à leurs organes génitaux, peu importe leur sexe, les plans moyens et rapprochés offrent au comédien des occasions de mettre de l'avant ses compétences pornographiques. Ces attitudes, postures et gestes constituent un ensemble de normes qui, consciemment ou non, participent à réaffirmer une forme d'hétérosexualité professionnelle (Trachman, 2013).

La scène ouvre sur un plan réunissant les trois acteurs. Au premier plan dans le tiers gauche de

¹⁰⁰ De 66 minutes et 36 secondes à 76 minutes et 11 secondes.

l'image, nous avons le visage de Cintrice qui suce le pénis de Jeremy. Le bas du corps de ce dernier occupe le milieu du cadre. Finalement, dans le tiers droit, la perspective et la profondeur du champ donnent à voir le sexe, le torse et le visage de Wood qui est couchée sur le dos sur un fauteuil. Puis, la chorégraphie repositionne les corps pour la pénétration. C'est à ce moment que le savoir-faire de Jeremy se manifeste. Wood se retourne, dorénavant étendue sur le ventre. Après deux plans de réaction (Jeremy et Wood) ainsi qu'un insert de pénétration, la caméra effectue un mouvement panoramique vers le haut montrant dans la moitié en bas de l'image Jeremy, de dos, pénétrant Wood en levrette et dans le haut de l'image la réflexion de cette dernière dans un miroir. Nous ne voyons toujours pas le visage de Jeremy. La pénétration non plus. Discrètement, il place sa main sous la jambe droite de sa partenaire pour la relever, donnant alors à voir l'acte dans la réflexion du miroir, mais également en bas de l'image derrière son corps qui s'active en va-et-vient. De plus, en effectuant ce mouvement, il se retire du peu d'éclairage qui le gardait hors de la pénombre. Ce simple geste, en apparence trivial et perceptible furtivement, élève une banale routine pornographique en un *punctum* esthétique.

Jeremy répète cette manœuvre à deux autres moments dans la scène. Lors d'une fellation par Cintrice, filmée en plan poitrine avec uniquement l'entrejambe de l'acteur dans le plan, il repousse les cheveux de cette dernière vers l'arrière pour donner un maximum de visibilité, mettant simultanément en valeur la performance de sa partenaire. Un peu plus loin, un plan nous présente Wood qui se caresse en regardant Cintrice, couchée sur le ventre, alors que Jeremy la pénètre analement. Il se place de trois quarts à la caméra, la jambe droite surélevée, afin d'offrir à la vue de la caméra l'acte et le visage de Wood qui l'observe à gauche. Finalement, lors de l'éjaculation finale sur les fesses de Cintrice, un plan moyen incluant Wood, alors que les deux femmes couvertes de sperme s'embrassent devant son pénis, il se retire vers l'arrière, sortant volontairement du cadre.

Par-delà la position humoristique de Jeremy, contribuant à son aura de star, celui-ci est un professionnel qui sait quand et comment mettre en valeur sa partenaire, s'effacer au profit de la scène et se positionner pour la caméra. Il déploie un éventail de techniques corporelles qui le séparent des comédiens habituels. Il ne suffit pas d'avoir un grand appétit sexuel ou de pouvoir

garder son érection face à la caméra. Il importe surtout de pouvoir « jouer » pour celle-ci et, comme une vraie star, de transfuser sa personnalité ou son ton dans tous ses personnages. Le succès d'un acteur pornographique dépasse l'identification des spectateurs ou la pulsion scopique. L'ambiguïté au cœur du succès de Jeremy interroge plutôt qu'affirme les idéologies dominantes associées aux discours critiques sur le genre pornographique, révélant le plaisir transgressif derrière l'ironie ou la surperformance. Le physique de Jeremy annonce une « incompétence » par rapport à la masculinité hégémonique pornographique. Mais c'est un leurre. Cette hégémonie est aussi celle de la forme et de la mise en scène. Jeremy joue des codes de la pornographie et de son potentiel subversif. En somme, Ron Jeremy est un cas de figure qui dément l'interprétation répandue affirmant que, si les hommes ne regardent la pornographie que pour le sexe – et, en regardant le sexe, se concentrent principalement sur la femme –, alors n'importe quel artiste masculin ferait aussi bien qu'un autre.

5.6 L'ère numérique : un retour aux sources

Le tumblr *kinkymarie.com* offrent des séries de 5 à 10 GIF animés d'une durée moyenne de 1 à 2 secondes qui résument des scènes hardcore¹⁰¹. Ces courtes vidéos sont également mises en ligne sur différentes plateformes à des fins promotionnelles. Les séries, qui renvoient aux œuvres originales complètes et payantes, mettent en évidence le pouvoir de fascination des images pornographiques en ramenant celles-ci à leur plus simple expression : le plaisir obsessionnel de voir des corps en mouvement. Sélectionnés par une jeune artiste en arts visuels, tous les clips se concentrent sur le visage féminin et le *monster shot*. Si on voit un visage masculin, c'est en plan large. Mis à part le pénis, la seule trace du corps masculin, ou plutôt un indice du sexe masculin, sont les vêtements¹⁰², comme dans la série *Eliza Janes – Naughty Blonde Takes Anal Punishment – Tushy.com*. Le point de fuite principal dans chacune des images est le vagin, le visage de la

¹⁰¹ Un GIF (Graphics Interchange Format ou format d'échanges d'images) est une courte séquence d'images répétées en boucle. D'abord un format de partage propriétaire qui rendait accessible de brèves animations sur des sites ne supportant pas les fichiers vidéo, le GIF est maintenant dans le domaine public et il s'est imposé comme solution créative largement utilisée par les artistes sur le web.

¹⁰² Pour une analyse du travail symbolique des vêtements et accessoires dans la représentation de la masculinité, voir « Exhibiting Masculinity » (Nixon, 1997) et « Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe » (Mercer, 1994).

comédienne ou parfois les deux simultanément. L'ensemble crée un étrange mouvement de va-et-vient visuel rendu possible grâce à une composition picturale jouant sur le positionnement des corps et la profondeur de champ rappelant les *monster shot* d'Adam. La caméra impose un regard au spectateur, mais surtout une manière de regarder. Ici, « la mise en scène des gestes et de postures y conjugue le mécanique et l'aléatoire, la technique et la spontanéité, le réalisme et l'abstraction » (Rauger, 2000, p. 271). La sérialité illustre que l'unique posture spectatorielle qui doit être adoptée pour voir ce qui vaut la peine d'être vu est celle de l'obsession du détail, ce que la pornographie met de l'avant avec le gros plan. À travers son obsession de la répétition et de la performance des corps, la pornographie nous rappelle que le cinéma n'est « pas fait pour raconter des histoires, mais plus nous mettre dans d'autres états, des états physiques, émotionnels, psychiques » (Delorme, 2014, p. 5). Ce que souligne également Susanna Paasonen :

Porn draws from easily recognizable types and scenes that do not require identification. Viewer sensations do not necessarily result from engagement with characters and their assumed emotions but can be generated by far more random and fleeting encounters with scenes, genres and characters, or even music and dialogue (2007, p. 46)

Les modes actuels de création et de diffusion numériques ont des conséquences directes sur la réception et la production. Les contenus se destinent désormais presque exclusivement pour une mise en marché sur le web et le genre entre dans une forme de régression qui rejoint ses origines : offre abondante, mais souvent fractionnée, tournage en réactivité plus grande au marché, augmentation quantitative plutôt que qualitative, diffusion semi-gratuite fondée sur la publicité et absence de récit. On observe la prolifération de contenus à caractère sexuel¹⁰³, l'exigence de la nouveauté, l'accessibilité directe et immédiate aux vidéos qui nous intéressent, la vaste déclinaison et la multiplication des fantasmes¹⁰⁴, le taux de renouvellement accéléré des acteurs et actrices ainsi que l'anonymat des sites de diffusion où les noms des acteurs disparaissent au profit d'une description générique. La boucle est bouclée : le cinéma pornographique est revenu

¹⁰³ En 2009, Federico Zecca, Giovanna Maina et Enrico Biasin évaluaient à 4 millions le nombre de sites pornographiques sur internet pour 72 millions de visiteurs par mois (Biasin, Maina, & Zecca, 2014, p. 18). En 2019, les *tubes* sous la bannière Mindgeek (PornHub, YouPorn, etc.) enregistraient ensemble plus de 42 milliards de visites annuellement (Cloutier, 2022).

¹⁰⁴ L'orientation sexuelle, l'identité de genre, l'âge, l'origine ethnique, les vêtements ou les caractéristiques corporelles comme les yeux, les cheveux, les seins, les fesses, la taille, le poids, les tatouages et les perçages.

à une forme proche de celle de ses origines. Par exemple, l'une des séries les plus populaires du genre, *Bang Bus*, consiste à trouver une personne sur la rue, la faire monter en voiture, la convaincre de participer à une scène pornographique contre de l'argent puis de tourner ladite scène dans la voiture. Ce type de film ne nécessite presque aucune dépense de production (pas de scénario, de studio et d'éclairage). Il peut être tourné en une fin de semaine et générer, par l'agrégation de contenus et le nombre de clics, des recettes astronomiques. Les vidéos sont courtes (généralement entre 1 et 20 minutes) et le récit y est minimal.

Toutefois, cette régression apparente du genre, qui se retrouve dans les séries à succès telles que *Bang Bus*, traduit beaucoup plus qu'une logique commerciale destinée à offrir un large éventail de choix, produits à faible coût, pour répondre à des besoins masturbatoires. Certes, l'offre répond à la demande, surtout dans l'ère du numérique. La catégorisation en mots-clés (tags) offerte sur le web permet surtout une identification plus précise des sous-genres pornographiques selon l'orientation sexuelle (hétérosexuelle ou homosexuelle), le mode de production (amateur ou professionnel) et le type de fétiche (obésité, latex, éjaculation masculine ou féminine, origine ethnique, etc.)¹⁰⁵. À l'intérieur de ces critères, les films sont divisés en de nombreuses catégories pour orienter aussi le choix du spectateur. Celles-ci sont désignées par des termes comme gonzo, fétiche, bondage ou amateur. En résumé, la production est classée en genres précis très codifiés pour rejoindre des clientèles variées aux goûts précis¹⁰⁶. La terminologie et l'indexation sont deux enjeux majeurs de la pornographie en ligne. Les résultats de recherche sur les *tubes* peuvent avoir l'air d'un assemblage hétéroclite, mais les algorithmes, s'appuyant sur les liens entre les *tags* et la consommation des usagers, forment plutôt une constellation de métadonnées interreliées qui illustrent les goûts et intérêts des spectateurs. Ces informations interdépendantes contribuent par le biais des algorithmes de classification et de recherche à une hiérarchisation des contenus. Le professeur associé à la faculté d'information et à l'institut d'études cinématographiques de l'Université de Toronto, Patrick Keilty, nomme ce

¹⁰⁵ La linguiste Marie-Anne Paveau propose le concept de « pornèmes » pour désigner ces termes propres à la pornographie (2014). Voir le chapitre 5.2.2 (Analyse paratextuelle).

¹⁰⁶ Pour une analyse de la place de l'utilisateur dans la porno sur le web, voir les essais de Sharif Mowlabocus, « Porn 2.0? Technology, Social Practice and the New Online Porn Industry » (2010), et Simon Lindgren, « Widening the Glory Hole: The Discourse of Online Porn Fandom » (2010).

processus « indexation charnelle » (*carnal indexing*). Selon lui, les données et résultats transmis aux spectateurs révèlent la dimension affective inhérente au partage et visionnement de contenus sexuels en ligne. Autrement dit, « [...] what the viewer sees is not only metadata about images, but also metadata about relations between images » (Keilty, 2017, p. 268). Le fonctionnement du référencement et du classement des objets médiatiques pornographiques sur les plateformes numériques forme ce que l'on pourrait appeler une « cartographie des désirs ». Cela est évident lorsque l'on s'attarde à la publication du rapport annuel de Pornhub détaillant les statistiques, les tendances, les principaux termes de recherche et les catégories préférées de ses utilisateurs. La présentation du blogue sur lequel ces informations sont partagées, Pornhub Insights, résume en une phrase la complexité et l'interactivité à l'œuvre dans l'acte spectatorial à l'ère du numérique : « We've compiled data from billions of hits, all to explore the intricacies of online porn viewership »¹⁰⁷.

5.7 Le numérique : une redéfinition technologique de la désirabilité

Depuis une vingtaine d'années, la pornographie s'est lentement démocratisée, passant de la clandestinité à la mise en ligne à grande échelle, de la contre-culture aux milieux universitaires. Son univers esthétique et ses codes sont désormais perceptibles dans la majorité des médias, dont la publicité. Dans ce contexte, la star pornographique a vécu un parcours similaire en accédant aux médias grand public. L'auteur Philippe Dubois souligne d'ailleurs que « dans ce *star system* étendu de la pornographie, l'actrice ou l'acteur vedettes deviennent des experts de la sexualité, au même titre ou plus encore que les sexologues invités sur les plateaux des *talk-shows* » (Dubois, 2014, p. 97). De plus, la notion même de star pornographique est mise à mal par la prolifération des technologies de mise en scène du soi (réseaux sociaux numériques, caméras *prosumers*, etc.). La démocratisation des moyens de communication, de création et de partage de contenus depuis le nouveau millénaire a créé des formes inédites de confessions et d'auto-objectivation. Dorénavant, la représentation de la sexualité n'est plus uniquement l'apanage des professionnels, mais aussi celles des usagers.

¹⁰⁷ <https://www.pornhub.com/insights/> (consulté le 17 février 2025).

Confession is the primary modality of the internet. It is the force that maintained its impetus through the conversion from analog to digital, and it remains at the centre of people's interactions within online culture. We go there to confess, and to hear others confess. Comment boards, amateur pornography, Snaps, YouTube, videos, and all social media — not to mention the gamut of digital arts — are all fuelled by confession. This extraordinary, paradigm-shifting proliferation of first-person voices and imagery penetrates all moving-image formats in both high and low culture, inflected by subaltern and identity political movements as well as hegemonic backlashes, deploying both traditional and new media and platforms¹⁰⁸. (Waugh & Arroyo, 2019, p. 6)

La logique de marchandisation de la starification a aussi atteint de nouveaux sommets. Être une star, c'est surtout se créer une marque qui se vend à travers une diversité de produits « dérivés ». La marque devient un signe distinctif dans une logique marchande qui permet aux consommateurs de reconnaître un produit ou un service. La vedette pornographique ne fait pas exception : magazines, photographies, livres, produits de beauté, jouets sexuels moulés sur les parties intimes et autres types de produits¹⁰⁹. Toute chose à son effigie est monnayable. Sans l'attrait de la star, ces produits ne signifient rien et n'ont aucune valeur. C'est donc dire que la star existe toujours et occupe encore un rôle social, affectif et imaginaire. En témoigne le panthéon contemporain du genre : de Eva Elfie à Shyla Jennings en passant par Ryan Driller et Seth Gamble.

Bien entendu, la quantité de séquences pornographiques tournées et mises en ligne ont des répercussions évidentes sur le *star system*. Les stars pornographiques sont moins nombreuses et la longévité de leurs carrières réduite pour la plupart à quelques mois. L'âge moyen autour duquel les stars quittent la profession est de 27 ans pour les femmes et de 32 ans pour les hommes (Tarrant, 2016). Leur présence est diluée dans l'océan binaire de la bande passante. En se rapprochant de ses idoles par la disponibilité des moyens technologiques, de la proximité des réseaux sociaux à la possibilité de se mettre en scène soi-même dans une vidéo, la vie du « spectateur » à l'ère du numérique imite de plus en plus le cinéma. Et dans ce déplacement, la pornographie, elle, s'est rapprochée du monde « réel ».

¹⁰⁸ À ce sujet, les textes du recueil *Coming Out Like a Porn Star* (Lee, 2015) sont des exemples qui illustrent parfaitement la tension entre la confession, le vedettariat et l'activisme politique dans l'industrie pornographique.

¹⁰⁹ À propos des jouets sexuels, mais également de leur impact sur l'industrie, voir *Vibrator Nation: How Feminist Sex-Toy Stores Changed the Business of Pleasure* (Comella, 2007).

De la publicité aux séries télévisées en passant par l'art contemporain et les vidéoclips, le « pornographique » semble être partout. Cette pollinisation du *mainstream* par le genre n'est pas étrangère à la récente légitimité du genre. En effet, les cinquante dernières années ont vu la pornographie audiovisuelle gagner en accessibilité. Elle s'est ainsi progressivement institutionnalisée en un genre aux codes précis, mais également en une industrie culturelle singulière générant des milliards de dollars de revenus annuels¹¹⁰. L'époque actuelle a dépassé la simple pornographie, « au sens où l'on n'a plus affaire à un secteur de niche de l'offre médiatique, mais à un axe symbolique, un paradigme esthétique, une sensibilité diffuse de notre temps et du contexte occidental » (Attimonelli & Susca, 2017, pp. 9-10). Cette nouvelle configuration du pornographique accompagne, pour reprendre l'expression de Brian McNair, une « culture du striptease », c'est-à-dire un paradigme culturel qui focalise sur l'exposition, la confession et l'autorévélation individuelle et collective (2002). Elle permet de penser sous un angle inédit la mise en scène des corps. Les recherches en culture populaire abordent depuis plusieurs années la sexualisation des apparences dans les médias de masse comme une tentative des femmes de reprendre leur autonomie sexuelle (Attwood, 2007). Annoncée comme une révolution, un nouvel outil qui servirait à un mouvement d'autonomisation (« empowerment »), cette subjectivité sexuelle assumée mobilise une série d'affects et, surtout, une panoplie de « compétences » témoignant à la fois de l'agentivité du sujet et de sa désirabilité. Dans cette perspective, le pouvoir érotique a récemment été conçu comme une forme de capital.

À la suite du sociologue Pierre Bourdieu qui, à la fin des années 1970, avait circonscrit les capitaux social, culturel et économique, Catherine Hakim propose une quatrième forme de capital basée

¹¹⁰ En 2007, l'éditeur du mensuel d'affaires *Adult Video News* affirmait que les ventes au détail s'élevaient à environ 6 milliards de dollars américains, tandis qu'un reportage de CNBC mentionnait plutôt des revenus globaux de 14 milliards. La prolifération de contenus en ligne n'aide en rien les tentatives de recensement des profits générés par l'industrie pornographique, sans oublier les nombreux produits dérivés qui y sont associés, comme les jouets sexuels. Par conséquent, aucune étude n'a encore réussi à offrir des chiffres que nous pourrions considérer comme des références exactes. Comme le résume Sarah Tarrant : « Among the reasons for miscalculations and skewed statements about the financial aspects of the adult industry is the fact that multiple revenue streams fall under the pornography umbrella, there are countless online content providers, and sometimes-sloppy record-keeping » (Tarrant, 2016, p. 42).

sur le pouvoir d'attraction sexuelle : le capital érotique. Selon elle, celui-ci a été trop longtemps ignoré et il doit être considéré dans l'analyse des rapports entre les individus. Elle le définit ainsi :

Erotic capital is thus a combination of aesthetic, visual, physical, social, and sexual attractiveness to other members of your society, and especially to members of the opposite sex, in all social contexts. In some cultures, fertility is a central element of women's greater erotic capital. We use the terms 'erotic power' and 'erotic capital' interchangeably, for stylistic variation. Erotic capital includes skills that can be learned and developed, as well as advantages fixed at birth. Women generally have more of it than men, even in cultures where fertility is not an integral element, and they deploy it more actively. (Hakim, 2010, p. 501)

Le capital érotique varie selon les cultures et ne se résume pas à un avantage corporel qui serait forcément réducteur puisque le désir va au-delà de la simple beauté (qui, elle aussi, comme le rappelle Hakim, est subjective en dépit des critères sociaux de discrimination). Il évoque un ensemble de savoir-faire, d'attributs physiques et de compétences relationnelles qui instaurent insidieusement une hiérarchie dans l'échelle sociale. Comme les autres formes d'actifs, il peut être accumulé, échangé, performé et dépensé. Il est à la fois tangible, mesurable, et intangible au niveau des affects¹¹¹.

Ce nouveau paradigme, celui de l'autoreprésentation et du capital érotique, pose des questions par rapport à la professionnalisation dans l'industrie pornographique. Ainsi, les compétences pornographiques identifiées et théorisées par le sociologue Mathieu Trachman lors de son enquête ethnographique dans l'univers de la pornographie française trouvent une nouvelle expression et une nouvelle forme de « rentabilité » dans le capital érotique. Il écrit que :

S'il se caractérise en premier lieu par un ensemble de propriétés corporelles et esthétiques, il renvoie également à des usages du corps et plus largement de présentation de soi. Celles qui parviennent à se faire un nom réalisent ce qu'on pourrait appeler une transfiguration de leur corps, certes éphémère : leur valeur n'est plus seulement déterminée au regard d'un ensemble de caractéristiques corporelles, mais par rapport à une réputation qui garantit pour une part le succès de la scène. Ces opérations successives relèvent d'un travail collectif, par des publics de plus en plus importants, qui contribuent à créer une figure exceptionnelle sur le marché des

¹¹¹ La différence entre capital érotique et capital corporel varie selon la littérature. Les deux expressions sont respectivement utilisées dans les écrits anglophones et francophones pour nommer une réalité similaire. Nous utilisons la formulation de capital érotique proposée par Hakim.

fantasmes. (Trachman, 2013, p. 200)

Les nouvelles technologies redéfinissent les compétences, leur valeur et le lieu de leur expression. Elles créent des manières originales de faire les choses ainsi que des espaces inédits dans lesquels les faire. Elles effacent les frontières entre le public et le privé. Les formes pornographiques « amateurs » s’inscrivent désormais – ne l’ont-elles pas toujours fait ? – dans une logique économique néolibérale : celle de l’entrepreneur du soi, nouvelle matérialisation de l’*homo economicus*.

En effet, à l’ère des *tubes*, les limites entre amateurs et professionnels sont brouillées. Comment définir le professionnel ? Par les structures de production et de distribution ? Par la rémunération ? Quelle est la valeur d’un « corps pornographique » ? Trachman poursuit sa description de ce qu’il nomme le travail pornographique en écrivant :

Il est difficile d’objectiver précisément les éléments qui motivent ces différences de valeur [...] On peut cependant montrer d’une part que ces différences ne se réduisent pas à des différences physiques, mais renvoient à des usages du corps spécifiques ; d’autre part qu’elles sont produites collectivement par le monde de la pornographie, c’est-à-dire qu’elles relèvent d’une réputation. (Trachman, 2013, p. 196)

Dans ce contexte, alors que la pornographie est en apparence plus populaire que jamais, mais fait face à la crise de la rentabilité qui frappe toutes les autres industries culturelles¹¹², est-ce que le concept de capital érotique peut expliquer la popularité croissante des vidéos dites amateurs et de ces nouveaux entrepreneurs du soi qui mettent à profit leur capital érotique ?

As media and communication technologies become more widely understood as part of the fabric of ordinary life, there has been a general blurring of the “real” and the “representational”, reinforced by the dramatic expansion of forms of online self-presentation and social networking. [...] New communication technologies have also become part of people’s sex lives, facilitating homemade DIY sex media and new types of sexual encounter in virtual environments. The new visibility of commercial sex, and in particular, porn, has worked to make it appear less disreputable and “other”, while

¹¹² Et peut-être davantage si l’on songe que l’industrie générait déjà des revenus astronomiques alors qu’une série de barrières morales, sociales et légales obligeaient le consommateur à se procurer ses contenus dans un contexte défini, voire parfois illégal (clubs vidéo, salles de cinéma, magazines derrière les comptoirs des boutiques, etc.). Internet retire ces intermédiaires gênants qui se caractérisaient entre autres par un obligatoire contact humain. Désormais, nous pouvons accéder, dans le confort de notre intimité, par-delà les jugements moraux d’une tierce personne, aux objets de nos désirs sans aucune entrave apparente.

the availability of technologies has helped to elide the distinctions between sex producer and consumer and between sex as a set of practices and sex as a set of representations. (Attwood, 2010, p. 6)

En somme, c'est la signification même de la sexualité, et sa « valeur », autant symbolique qu'ontologique, qui s'est transformée. Les pratiques de production forment un autre discours.

Ce processus trouve déjà racine dans la prolifération de films amateurs dès les années 1960, rendue possible grâce à la mise en marché des caméras destinées aux non-professionnels, des formats Super 8mm au numérique, ainsi qu'au partage de ces créations via les réseaux spécialisés (magazines échangistes, petites annonces, etc.) puis le web. La professionnalisation du sexe et de la sexualité dépasse l'industrie pornographique pour s'exprimer dans la vie quotidienne, dans les relations entre individus.

L'apparition et la croissance des contenus générés en ligne par les utilisateurs s'inscrivent dans plusieurs paradigmes. Économiquement, cela rejoint l'idée de *crowd-based capitalism* développé par Arun Sundararajan dans *The Shared Economy* (Sundarajan, 2016). Si le partage entre individus n'a rien de révolutionnaire, si la création non professionnelle ne l'est pas non plus, la différence est que maintenant il est possible d'obtenir une rémunération pour ce « partage », ces services. Un impact majeur qui découle de cette nouvelle réalité est que le salaire n'est plus un critère de compétence. Le « travail numérique » (*digital labor*) remet en question ce qu'est le travail au sens large, mais plus encore la valeur de celui-ci, son sens, sa signification. La situation est identique dans l'industrie pornographique. L'objectif premier est simple : créer une demande en proposant du contenu gratuit et en subventionnant des effets de réseau par référencement (Bomsel, 2007).

Poursuivons avec une étude de cas spécifique : Owen Gray. Cet exemple nous permettra de circonscrire les techniques de production et de médiatisation par lesquelles une image publique est construite en ligne afin de comprendre comment s'articule la mise en marché du capital érotique. Vaguement androgyne, le teint pâle, grand et mince, recouvert de tatouages, Gray se distingue par une énorme cicatrice en Y sur la poitrine (une scarification de l'artiste Brian Decker). Sa page Pornhub compte 342 000 abonnés et il est suivi par 169 700 usagers de Twitter.

Gray est le modèle type de cette nouvelle configuration néolibérale d'entrepreneuriat du soi. Ce qu'il offre est son capital érotique. D'une part, il mobilise une série de savoir-faire d'ordre corporel : beauté (entre le *boy next door* et le *bad boy*), performance, etc. D'autre part, il fait appel à un éventail de compétences diverses rejoignant celles d'un dirigeant d'entreprise : gestion de communauté, production de contenus, etc. Pour réussir dans la configuration numérique actuelle, les modèles doivent effacer la frontière de l'écran et donner l'impression de faire partie de la vie de leurs spectateurs. L'une des clés du succès est la présence sur une multitude de réseaux donnant aux fans une impression d'intimité dans le dévoilement du « quotidien ». La mise en scène de la sphère personnelle est renforcée par l'utilisation des réseaux sociaux numériques – domaines par excellence du « privé rendu public » dans le nouvel imaginaire populaire – sur lesquels elle déploie sa personnalité numérique, son double supposément authentique et réel. Le « vrai » devient une valeur symbolique. Cette intimité est synonyme de proximité avec ses clients. L'exhibition dépasse la simple exposition corporelle. La participation du consommateur est encouragée et même essentielle. Ce contact direct avec ce dernier constitue une forme de marchandisation des rapports ; ici la relation affective d'apparente proximité entre le modèle et son spectateur. Le client se transforme en un ambassadeur de la marque en participant à la création de celle-ci par ses actions, interactions et visionnages qui contribuent tous à un effet de réseaux profitant à Gray. La circulation du « produit » est générée par les utilisateurs.

Un exemple récent permet de mieux comprendre comment les processus de starification actuelle dépassent la performance pornographique et rejoignent certaines formes de masculinités que l'on pourrait qualifier d'alternative et *queer*. À la fin de 2021, Gray est devenu viral sur la plateforme TikTok lorsque des jeunes femmes se sont mises à combiner leur image avec celle de l'acteur grâce au logiciel Photoshop tandis que de jeunes hommes ont fait part d'une envie irrésistible (« a masculine urge ») de se faire tatouer comme lui (Dawson, 2022). Outre, comme Holmes, des marques physiques particulières et un appétit sexuel évident¹¹³, deux caractéristiques constitutives de la figure masculine pornographique, Gray apparaît, aux yeux du

¹¹³ Un article de *MEL Magazine*, se termine d'ailleurs sur cette affirmation : « This is pretty lucky for Gray, who is, ultimately, just a horny guy. "I've joked at times that people always relate sex to pleasure," he told Akira. "But in a way, it's almost like the weight of carrying around this insatiable desire. I can't just ignore it." » (Dawson, 2022)

public, comme un être sensible, ouvert, passionné, attentif et, donc, différent des vedettes précédentes. Les scènes dans lesquelles il performe respectent les codes du genre (enchaînement des positions, gros plans et plans larges insistant sur ses partenaires, etc.). C'est dans le discours qu'il se présente comme une alternative au modèle dominant : il mentionne en entrevue l'importance du plaisir féminin, il pose sur ses réseaux en insistant sur un certain romantisme (avec des fleurs, dans un champ, etc.) et met de l'avant une certaine ambiguïté sexuelle (ses vidéos avec sa collection de vibrateurs). Ce processus d'individualisation vise à créer une impression de proximité et d'accessibilité qui, à leur tour, participent à distinguer Gray de ses collègues et concurrents. L'authenticité de l'amateur est professionnalisée. Elle est une autre forme de performance qui, cette fois, repose sur une mise en narration du quotidien et de l'intimité. La sérialité qui s'impose dans la publication journalière ou hebdomadaire de contenus sur internet « promise the genuine experiences of real people and a storyline that can be followed across multiple scenes [...]. Viewers come to know the performers via their earnest on-camera interviews, enthusiastic sexual performances, and goofy behind-the-scenes moments [...] » (Laurin, 2024, p. 7).

La personnalité devient une valeur ajoutée qui distingue des modèles qui autrement seraient interchangeables au premier regard. Nous sommes en présence d'une marchandisation complexe incluant à la fois le corporel, l'intime et le relationnel. Les modes actuels de création et de diffusion numériques ont des conséquences directes sur la réception et la production. Dans ce contexte, les nouvelles stars du divertissement pour adultes sont des figures paradoxales. D'une part, elles sont noyées dans l'offre surabondante de contenus pornographiques disponibles sur le web. Des vidéos ou des photos gratuites ou payantes sont accessibles en un seul clic. L'ère numérique de la pornographie se caractérise entre autres par une augmentation quantitative plutôt que qualitative des productions et une surspécialisation des pratiques ainsi que des produits. D'autre part, bien qu'en apparence les stars soient interchangeables – il suffit de regarder la page d'accueil de Pornhub ou de YouPorn pour constater le nombre impressionnant de performances amateurs et professionnelles – les spectateurs recherchent la singularité, l'unicité. Le produit consommé n'est pas fabriqué *a priori* à grande échelle. Chaque représentation est unique. Elle se déroule à un moment précis, pour une durée précise, et est interactive.

Ce que recherche l'utilisateur-consommateur en ligne, c'est l'expérience du direct et une participation concrète et affective. Le numérique transforme la manière de percevoir l'érotique et le pornographique. L'espace mis en scène est simultanément réel et virtuel. Le privé est public. Nous sommes dans la pornospace :

On pourrait dire que notre espace social *devient* l'espace numérique. C'est ce passage – progressif – qui a des traits semblables à ceux qui caractérisent la pornographie. Comme dans le cas de la pornographie, le numérique met en question la structure de l'espace et en particulier le rapport entre une structure spatiale et des règles sociales – morales, politiques, esthétiques. Les nouvelles règles semblent moralement inacceptables du point de vue de l'espace non numérique – ou, pour être plus précis, *pré-numérique*. (Vitali-Rosati, 2016, pp. 313-314)

Gray représente ainsi ce nouveau paradigme pornographique qui s'inscrit dans un mouvement plus vaste du capitalisme post-industriel. En effet, « le monde de la pornographie éclaire les évolutions contemporaines du capitalisme, et les liens de ce dernier avec la sexualité » (Trachman, 2013, p. 10)¹¹⁴. Alors que le cinéma pour adultes instaurait un rapport particulier à la sexualité caractérisé par une distance entre le spectateur et les sujets filmés, les technologies actuelles de réseautage l'abolissent. Il vend du soi, elle met à profit son capital érotique à des fins financières. Mais, comme le note encore Trachman, « la mise en images des fantasmes n'est pas seulement une nouvelle possibilité de profit, elle implique également des savoirs et des savoir-faire qui donnent une certaine maîtrise de la sexualité, et finalement une manière de se définir comme sujet sexuel » (Trachman, 2013, p. 11).

Avec les technologies de représentations de la sexualité comme les réseaux sociaux numériques, la pornographie devient travail, loisir et sexe. Nous ne sommes plus dans une logique d'hypervisibilité, mais bien dans celle de l'hypermodernité avec ses exigences d'excès, d'intensité, d'immédiateté, d'accélération, d'accumulation ainsi que d'authenticité. La mince frontière entre l'image et sa simulation s'efface au profit d'une intimité factice (Baudrillard, 1983)¹¹⁵. La logique

¹¹⁴ Notons que les pornographes ne se sont pas toujours considérés comme étant des entrepreneurs du sexe. La pornographie a longtemps été l'outil de critique sociale par excellence des classes populaires. Comme plusieurs autres formes d'art, « c'est au cours du XIX^e siècle que la pornographie passe d'une logique critique à une logique capitaliste, fondée sur une exigence d'accumulation et de profit » (Trachman, 2013, p. 8).

¹¹⁵ Cela n'est pas le propre de la pornographie. Les youtubeurs, instagrammeurs et autres influenceurs fonctionnent de la même manière. La pornographie en ligne n'évolue pas en vase clos. Elle s'inscrit dans les mouvements sociaux,

de marchandisation du néolibéralisme s'est étendue aux sphères privées et intimes de l'existence au point d'en faire des biens érotiques, voire pornographiques. C'est en ce sens que la pornographie peut être considérée comme un paradigme esthétique des sociétés occidentales caractérisé par cette

[...] incapacité de nous détacher de l'écran, de nous libérer des prothèses techno-sociétales que nous portons et qui nous portent, de même que la dictature du *always on*, de la géolocalisation et du *tagging*, par le biais desquels on choisit d'être constamment sous le regard et sous le toucher de l'autre, renvoie moins au simple retour d'un ancestral esprit grégaire qu'au triomphe d'une orgie permanente qui brûle, engloutit et drogue le corps social. (Attimonelli & Susca, 2017, p. 104)

Dans ce double mouvement d'affirmation, de confession et d'auto-objectivation, la pornotopie se matérialise dans la pornospace. Elle s'incarne dans ces mises en scène du soi.

5.8 Seth Gamble : une masculinité hégémonique pornographique contemporaine

Les transformations de l'industrie provoquées par l'arrivée du support numérique, de l'internet et des *tubes* amènent une nouvelle génération de stars. L'économie de l'authenticité et de la mise en scène du soi a contribué à redéfinir les rapports de force entre les studios producteurs et les vedettes. Désormais, les futurs acteurs et actrices créent et consolident d'abord leur base d'admirateurs sur des plateformes et réseaux sociaux numériques qui sont indépendants des producteurs, tels que OnlyFans, ManyVids, Patreon ou MYM¹¹⁶. Si le cas d'Owen Gray est représentatif de cette mouvance contemporaine, il n'en demeure pas moins que la figure de la star masculine répond encore, elle, à un modèle spécifique. Le comédien et réalisateur américain

culturels et économiques néolibéraux.

¹¹⁶ Au grand déplaisir de certains membres de l'industrie comme le comédien, caméraman et réalisateur Michael Vegas qui a affirmé sur le réseaux social X (anciennement Twitter) : « As a director I have come across a lot of models that came here from OF [OnlyFans]. So many of them don't perform sex in a way I find interesting or sexy. I get that they have a fan base that is bringing in money. No you do not have to do extreme sex anymore to "make it". Also, how boring. So often I am found asking myself "when are these people going to start fucking" then the scene ends and I am disappointed that the bar for entry is so low. #bringbackhardsex » (<https://x.com/ItsMichaelVegas/status/1787219923896611156>, publié le 5 mai 2024, consulté le 4 juin 2025). Il ajoutera dans un deuxième *tweet* publié plus tard la même journée : « I feel like hardcore sex in mainstream has been largely replaced by "authentic experience" sex. [...] I find that often OF models are hoping to promote their brand more and only want it their way which they have every right to want but that outlook is not exactly compatible with what we are doing here » (<https://x.com/ItsMichaelVegas/status/1787267795178414381>, consulté le 4 juin 2025).

Seth Gamble s'inscrit dans cette filiation du masculin hégémonique pornographique pour mieux la renouveler.

De son vrai nom Seth Craig Abbe, Seth Gamble est né le 10 février 1986 à Hollywood, en Floride. Avant de se lancer dans l'industrie du film pour adultes, il travaille comme strip-teaseur et comme entraîneur dans une salle de gym. Il tourne ses premiers films à l'âge de 18 ans sous le pseudonyme de Troy Gabriel pour le site College Dudes, une plateforme de pornographie gaie, avant de se réorienter sous le nom de Seth Gamble vers des scènes hétérosexuelles¹¹⁷. Son ascension vers la célébrité est rapide. Il enchaîne les collaborations avec des joueurs importants de l'industrie ; d'abord avec la chaîne Bang Bros, également basée en Floride, puis avec les géants Brazzers, Penthouse et Vivid Entertainment. Il remporte en janvier 2011 l'AVN du meilleur nouveau talent (*Best Male Newcomer*). Il réalise son premier film, *The Red Room*, en 2021 pour Wicked Pictures, studio reconnu pour sa politique d'utilisation obligatoire du condom, ses parodies de films populaires sous la direction d'Axel Braun et les nombreuses stars féminines qui ont signé des contrats exclusifs à durée déterminée dont Jenna Jameson et Stormy Daniels. Puis, en 2024, il devient le premier ambassadeur de marque de sexe masculin du renommé studio de production Adult Time. Il est aujourd'hui l'un des acteurs les mieux rémunérés et les plus récompensés de l'histoire du cinéma pornographique.

Cette renommée s'appuie sur deux choses. D'une part, sa présence en ligne. Le parcours de Gamble est un exemple parfait de l'économie du soi rendue possible grâce aux technologies numériques où l'apparence de proximité et d'authenticité des figures publiques participe à la

¹¹⁷ Cette pratique est connue sous le nom de « gay for pay ». Elle désigne une situation où un homme hétérosexuel accepte de tourner une scène homosexuelle alors qu'il ne s'identifie ni homosexuel ni bisexuel. Si la pratique est critiquée par une partie du public cible, elle répond néanmoins à un fantasme de conversion ou de domination pour une quantité non négligeable de spectateurs. Un peu à la manière des femmes qui sont graduellement « séduites » et « convaincues » d'accepter certaines pratiques sexuelles dans le cinéma hétéro (en public, sexe anal, etc.), il peut y avoir une part d'excitation dans l'idée de voir un homme viril, hétérosexuel, se laisser aller à des pratiques homoérotiques (Dyer, 2001 ; Dean, 2009 ; Mercer, 2017). En échange, les acteurs obtiennent une rémunération plus élevée que dans le cinéma hétérosexuel où les femmes gagnent davantage que leurs vis-à-vis masculins. Le studio Sean Cody, entre autres, est reconnu pour recruter ou mettre en scène des hommes se prétendant hétérosexuels dans les récits de leurs vidéos. Notons que d'autres comédiens ont également participé à ce type de production. C'est le cas notamment de John C. Holmes dans *The Private Pleasures of John C. Holmes* (J.J. English et Sid Roth, 1983). Ron Jeremy, par exemple, a joué dans quelques films produits pour un public homosexuel, et ce, dans des scènes non explicites (un personnage comique de voyeur, par exemple).

création et à la longévité de carrières dans l'espace médiatique. Son activité sur OnlyFans – il a publié 476 scènes uniquement en 2019 par exemple (Adams, 2021) – lui permet d'imposer et de contrôler son image publique. Les studios viennent désormais à lui pour profiter de sa notoriété. Il peut ainsi imposer ses conditions : salaire, partenaires, types de production (Redick, 2024). La manière dont il a médiatisé ses problèmes d'alcool et de drogue, donnant d'abord une entrevue en profondeur pour un site de bien-être masculin, *Men's Health*, plutôt qu'à un média spécialisé de l'industrie (Lara, 2020), lui a permis de repositionner sa marque et de susciter un capital sympathie en exposant sa vulnérabilité. Il a poursuivi cette stratégie en demeurant « transparent » avec le public via ses réseaux sociaux numériques personnels¹¹⁸. D'autre part, son apparence physique s'inscrit dans les codes modernes de la beauté masculine. Il est qualifié de « pretty boy » par la presse spécialisée (Turner, 2023), et son apparence savamment étudiée est un hybride entre le garçon d'à côté, similaire à James Deen, le « twink » et le « noodle boy ». Le « twink » est un anglicisme employé dans la culture gaie pour décrire un homme généralement jeune (entre 18 et 25 ans), de race blanche, aux cheveux blonds ou châains, mince, imberbe, au physique découpé, suivant les tendances de la mode et s'identifiant comme bisexuel ou homosexuel. Plus intéressant, le « noodle boy » désigne une nouvelle génération de jeunes acteurs qui partagent des caractéristiques généralement associées au féminin : douceur, fragilité et vulnérabilité (Gallagher, 2024). Les acteurs Timothée Chalamet, vedette du diptyque *Dune* (Denis Villeneuve, 2021 et 2024), et Tom Holland, qui prête ses traits au superhéros Spider-Man dans le Marvel Cinematic Universe (MCU) depuis 2016, sont souvent nommés dans la presse comme étant les figures de proue d'un renouveau de la masculinité à Hollywood.

Ces traits et attitudes, qui évoquent des propriétés associées de manière essentialiste au féminin, sont pleinement assumés par Gamble, et ce, en accord avec les tendances valorisées et dominantes dans l'univers médiatique actuel où la remise en question de la masculinité passe par une forme de rejet d'une conception traditionnelle de la virilité. Elles sont clairement perceptibles dans son jeu, mais également dans les choix de mise en scène qui l'entourent. Analysons plus concrètement l'une des performances de Gamble – la vidéo intitulée *Taking the Plunge*¹¹⁹ – afin

¹¹⁸ Sur Instagram, par exemple : <https://www.instagram.com/p/CaB0jyLrQ8o/> (consulté le 30 mars 2025).

¹¹⁹ https://fr.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph611a5102b27e6 (consulté le 25 mars 2025).

de dégager la manière dont ce dernier réaffirme, transforme et adapte au contexte contemporain les attentes envers la star pornographique masculine.

Taking the Plunge est réalisé par la chaîne Babes.com. Gamble est l'un des comédiens qui collabore le plus fréquemment avec la maison de production. La compagnie affirme mettre en vedette les stars féminines les plus populaires du moment en s'appuyant sur une esthétique léchée et glamour (éclairage en haute lumière, décors épurés dans les teintes de blanc, ajout d'accessoires contrastants comme des pétales de rose) visant un public « raffiné, diversifié, inclusif et féministe », à la manière d'Adult Time ou de Lust Cinema¹²⁰. La vidéo est re-titrée *Seth Gamble Tries to Make It Up To Skye Blue With Sultry, Emotionnal Sex* sur la plateforme Pornhub afin d'en faciliter la découvrabilité¹²¹, c'est-à-dire en incluant le nom des acteurs (Gamble et Skye Blue) ainsi que des mots-clés spécifiques évoquant l'image de marque prônée par Babes.com (sensuelle, émotionnelle). D'une durée de 27 minutes et 18 secondes, le film a pour prétexte le mariage raté, pour d'obscures raisons, entre Skye Blue et Gamble qui n'ont même pas de noms de personnages. Le fiancé tente de racheter son « erreur » auprès de Skye avec des relations sexuelles passionnées.

Ce qui surprend dans la scène est le montage qui s'éloigne de l'alternance entre les plans larges et gros plans sur les sexes ou les visages qui domine le cinéma des années 1970 à 1990, mais sans adopter le plan séquence privilégié par le gonzo et le cinéma amateur depuis les années 1990. Nous sommes plutôt face à une succession de plans moyens et larges qui donnent à voir les deux corps de manière « égalitaire » puisqu'ils occupent le même espace dans les cadres. En effet, les deux acteurs sont sur un lit qui accapare le tiers en bas de l'écran et qui délimite les extrémités gauche et droite du cadre (FIGURE 5.1). Le point de vue est toujours le même, peu importe le cadrage : un peu en retrait, de côté ou à 45 degrés. La durée des plans, soit en moyenne trente secondes, donne un rythme qui, par contraste à la vitesse actuelle de montage dans le cinéma

¹²⁰ Voir la section 3.7 : Une pornographie éthique, authentique et diversifiée.

¹²¹ Le référencement naturel (SEO ou « search engine optimization ») consiste à aider les moteurs de recherche à identifier les contenus en utilisant des termes eux-mêmes recommandés par lesdits moteurs à l'aide de statistiques compilées via certains outils (Google Analytics, par exemple).

grand public narratif¹²², semble plus contemplatif.

FIGURE 5.2. Capture d'écran de la vidéo *Taking the Plunge*.



Toutefois, si cette mise en place des corps adopte des codes associés à une pornographie professionnelle, soignée, voire délicate, la performance de Gamble, elle, reproduit les standards établis par ses prédécesseurs. La succession des positions est « classique » : fellation, cunnilingus, missionnaire, amazone, cuillère et levrette. La scène se termine avec une douce étreinte entre les deux comédiens, mais celle-ci est précédée par l'obligatoire éjaculation faciale en gros plan. Gamble se positionne toujours de manière à ne pas bloquer le point de vue de la caméra sur la pénétration et sa partenaire Skye Blue. Par exemple, lorsqu'il se place pour la position du missionnaire, il relève la jambe gauche de sa partenaire sur son épaule et maintient sa jambe droite sur le lit, permettant de voir les deux sexes tout en inclinant légèrement le corps entier de Blue vers la caméra. La pénétration n'est jamais complète, le pénis n'entrant pas totalement dans le vagin, afin de ne pas obstruer la vue lors du contact des deux corps. Gamble varie constamment le rythme, passant de mouvements lents et profonds à des coups secs et rapides. Blue occupe le côté droit du cadre tout au long de la scène : son visage est le point focal dans l'image, guidé par la direction du regard de Gamble, les lignes (le coin en haut à gauche du lit) et l'expression des figures (le corps de Gamble penché vers l'avant situé à droite). Ainsi, le centre d'attention demeure

¹²² Plusieurs études ont analysé la durée moyenne des plans au cinéma. Selon les corpus étudiés, elle varie entre 2 et 4 secondes dans le cinéma contemporain (Cutting & Ayse Candan, 2015 ; Chen, Cai, & Müller, 2020 ; Redfern, 2023).

Blue, et ce, malgré la présence continuelle de Gamble. En somme, les gestes et attitudes de l'acteur ne dérogent pas des codes établis. Ce sont les cadrages, l'éclairage, la direction artistique et le montage qui se sont accordés aux sensibilités et attentes du public contemporain.

5.9 Conclusion

Les modèles masculins décrits dans ce chapitre, de Holmes à Jeremy en passant par Gray et Gamble, incarnent tous à des degrés divers le paradoxe qui tiraille la figure de l'acteur pornographique. Leurs performances et leur aura les imposent comme des archétypes d'une masculinité hégémonique pornographique reposant sur les exigences de visibilité du genre et les prouesses physiques requises (endurance, appétit sexuel, maintien de l'érection, conscience de la caméra, etc.). Toutefois, ces mêmes aptitudes qui permettent de les distinguer de leurs collègues doivent se mettre au service d'une forme d'effacement au profit de l'acte sexuel et des comédiennes.

Selon John Mercer, les attentes envers le masculin, conditionnées autant par une construction historique des genres que par les discours théoriques, créent non pas des archétypes masculins, mais bien des prototypes : ces modèles idéaux et types physiques idéalisés autour desquels se déploie une série de « variations » versent dans la surcharge significative. Le masculin dans le pornographique, contrairement à la perception populaire, serait donc trouble, instable et incertain. L'ensemble des gestes et attitudes révélerait une étonnante complexité et de nombreux paradoxes. Comment incarner sa masculinité au travers des attentes du genre et du public ? Il associe cet état à ce qu'il nomme la masculinité saturée.

This is a contemporary condition in which masculinity, historically tied to binarism, has become overburdened with a range of meanings, associations, and connotations to such an extent that it becomes a category that is increasingly indeterminate and threatens to collapse under the weight of its own hyperbole. (Mercer, 2017, pp. 3-4)

L'histoire de la pornographie est d'abord et avant tout une histoire du corps ; à l'écran et hors de celui-ci. Prenons par exemple le geste de la femme de ramener les cheveux vers l'arrière lors de la fellation, geste qui existe essentiellement pour répondre aux impératifs de visibilité du genre. Ou encore l'éjaculation externe. Ce que détaille l'essayiste et directeur de la programmation de la

Cinémathèque française Jean-François Rauger :

Que met-on en scène dans la pornographie sinon un ensemble de pratiques et de gestes ? Constatons que dans la courte histoire du genre ceux-ci ont évolué. À la progression discursive des premiers films *hard* (fellation et cunnilingus comme mise en marche des organes, pénétration vaginale, éjaculation constituaient un mini-récit programmé) s'est substitué un éclatement, une dispersion ludique des pratiques. La sodomie est de plus en plus représentée et appliquée, à tel point qu'il y a des inserts de sodomie dans des films *hard* standard désormais dépassés. L'éjaculation dépasse sa fonction probante pour être utilisée comme un véritable morceau de bravoure, le sperme trouve une force érogène dans l'étalement sur les fesses, puis les seins puis le visage. Elle introduit une dimension aléatoire extrêmement importante dans cet art du déterminisme physico-biologique. Sera-t-elle important geysier crémeux ou misérable écoulement translucide ? Dans cette interrogation s'engouffre une forme de petit suspense. L'éjaculation impose l'insolence de son incertitude. Les pénétrations sont doubles, parfois triples ; à la partouze d'origine, finale en point d'orgue du porno classique, s'est substitué le *gang bang* (une femme entourée d'un nombre de plus en plus grand d'hommes) qui figure à la fois la libido insatiable et la performance sportive. La fellation surtout devient autonome, s'éloigne du simple rôle de mise en condition du sexe masculin pour devenir l'attraction principale de la pornographie filmée. (2000, pp. 272-273)

La représentation de l'homme dans le genre pose un problème. Il ne s'agit pas ici de remettre en question la mise en image du corps féminin dans les degrés d'objectivisation. Les corps dans le cinéma pour adultes, s'ils s'adressent d'abord directement à nous par le biais des affects et des sens, racontent également qui nous sommes. Ils incarnent nos codes culturels, notre langage, notre façon de lire et de recevoir les images. Le but est de simplement constater que le corps masculin est lui aussi objectivé dans la pornographie, mais différemment : absence de plans sur son visage, anonymat, invisibilité sonore, etc. Cela peut sembler une évidence au premier abord, mais c'est justement cette apparente banalité qui rend sa cartographie nécessaire et ses conséquences dangereuses. Dans ce chapitre, à travers un regard transhistorique sur la construction du masculin dans le genre au moyen de quelques-unes de ses figures marquantes, nous avons problématisé la façon dont le corps masculin est lui aussi objectivé dans la pornographie. L'insistance quasi unique sur son pénis qui fait du corps masculin un outil, une performance, un spectacle qui met en lumière non pas seulement des enjeux de représentation dans le genre, mais aussi un ensemble d'attentes spectaculaires et l'émergence d'un modèle de masculinité typique en Occident, celui de l'homme puissant, fort, viril qui se manifeste dans des compétences ou en des attributs spécifiques : endurance, appétit sexuel, vigueur et puissance

physique. Quelles sont les figures « types », voire les archétypes, dans lesquelles ces caractéristiques s'incarnent ? Comment s'incarnent-elles, et quels en sont les impacts ? Ces questions feront l'objet de notre prochain chapitre.

CHAPITRE 6

Typologie des masculinités pornographiques

En beaux-arts, une typologie désigne une classification systématique d'objets, de formes, de styles ou de thèmes artistiques en fonction de caractéristiques communes. C'est un outil d'analyse visuelle, conceptuelle ou historique qui permet de comprendre, de comparer et d'organiser des œuvres selon des critères partagés. Elle peut se décliner de nombreuses manières : formelle (compositions, cadrages, formats, etc.), iconographique (les sujets représentés), stylistique (mouvements artistiques ou périodes) et thématique (la sexualité, la religion, la guerre, etc.). En résumé, établir une typologie permet de catégoriser le savoir visuel pour mieux en dégager les récurrences, les différences et les évolutions dans la production artistique (Harris, 2004) (Huys & Vernant, 2023).

La pornographie organise et découpe les corps et l'acte sexuel selon une grammaire qui lui est propre et qui vise, comme nous l'avons vu précédemment, une visibilité maximale. Elle accorde une place importante au gros plan pour montrer les organes génitaux et au *reaction shot* pour donner à voir les émotions des performeurs. Le montage alterne entre des plans rapprochés et des plans larges afin que le regard soit dirigé dans la scène vers des points de tension choisis. La caméra prend part, étant donné sa proximité et son dispositif, à la performance. Elle fait littéralement partie de la séquence puisqu'elle doit capter les corps au travail¹²³. Cette relation entre les comédiens et le cadreur se compare à une improvisation contrôlée, comme lors d'un match de lutte, lors de laquelle les motifs sont limités (positions sexuelles), mais l'exécution est à la discrétion des performeurs. Dans ce contexte, la mise en scène de l'acte sexuel

[...] n'apparaîtra pas ici comme le produit de la volonté démiurgique d'une instance supérieure (un auteur), comme l'acte fondamental d'un cinéaste [...] mais plutôt comme un ensemble de postures, parfois stéréotypées. La mise en scène sera donc

¹²³ Comme nous l'avons explicité dans le chapitre précédent, l'histoire de la pornographie est aussi l'histoire d'une libération : celle de la lourdeur et de la fixité de la technique cinématographique au profit de caméras plus mobiles, vidéo ou numériques, qui ont permis de réinventer la forme (les plans séquences à l'épaule dans le gonzo, le tournage hors studio ou à l'arrache, la prise de son avec la caméra, etc.) et les modes de diffusion (la location sur le câble, les catalogues des sites pornographiques, les abonnements sur OnlyFans, etc.).

conçue comme une gestuelle, une scénographie des positions. Comment le comportement amoureux devient le petit théâtre de l'érotisme et de la pornographie cinématographique. (Rauger, 2000, p. 265)

Par conséquent, il semble évident qu'une typologie peut être établie pour décrire la performance des comédiens dans le cinéma pornographique. Dans ce chapitre, nous procéderons à un tel exercice afin d'analyser comment le masculin s'exprime et se construit à travers trois aspects : les attributs physiques, les positions et la gestuelle, ainsi que la forme cinématographique. Nous joindrons ces trois catégories aux trois termes identifiés par l'industrie comme étant les caractéristiques fondatrices de toute star dans le genre, soit : le potentiel, la présence et la performance¹²⁴. Ce seront nos catégories de classification. Ces éléments nous permettront de dégager un nombre de figures masculines types, en accord avec celles identifiées et mentionnées dans les chapitres précédents.

6.1 Les techniques du corps

En 1934, lors d'un séminaire de la Société de psychologie, l'anthropologue Marcel Mauss présente les techniques du corps, qui sont des gestes codifiés pour une efficacité pratique ou symbolique. Ces techniques, apprises socialement, comportent des séquences gestuelles et des synchronies musculaires visant une finalité précise. Elles intègrent également des aspects sensoriels, comme la perception de forces, textures, couleurs et sons, et les réactions immédiates à ces stimuli. Il insiste sur le fait qu'il y a *des* techniques et que ce concept est avant tout une méthodologie pour comprendre le social. Il écrit : « J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. En tout cas, il faut procéder du concret à l'abstrait, et non pas inversement » (Mauss, 2021 [1936], p. 39).

Les principes de classification retenus par Mauss se divisent par sexes et âges. Toujours selon lui, les techniques du corps se jugent ensuite par rapport au rendement qu'il identifie sous la notion d'adresse, précisant : « Je crois que l'éducation fondamentale de toutes ces techniques consiste à faire adapter le corps à son usage » (pp. 81-82). Finalement, il propose une énumération biographique pour catégoriser les usages, c'est-à-dire qu'il importe de « [...] suivre à peu près les

¹²⁴ Voir le chapitre 1.3 : Une masculinité hégémonique pornographique.

âges de l'homme, la biographie normale d'un individu, pour ranger les techniques du corps qui le concernent ou qu'on lui apprend » (p. 62). La première ébauche par Mauss de classification en stades divise la vie en quatre périodes : la naissance, l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. La vie alterne entre le sommeil et la veille qui, elle, se sépare entre repos et activité. Il réunit ensuite les techniques sous plusieurs groupes, tels que les soins du corps, la consommation, l'activité et, plus intéressant pour nous, la reproduction. En référence aux positions d'accouplement d'une peuplade du Pacifique, il écrit : « Rien n'est plus technique que les positions sexuelles. [...] Il y a toutes les techniques des actes sexuels normaux et anormaux. Attouchements par sexe, mélange des souffles, baisers, etc. Ici les techniques et la morale sexuelle sont en étroits rapports » (pp. 77-78).

L'histoire de l'humanité est jalonnée de traités exemplifiant la nature technique de l'acte sexuel. Le Kama-sutra, par exemple, est un catalogue de positions, de la même manière que la pornographie est un inventaire des possibles dans le vaste territoire de la sexualité. Ainsi, à la suite de Mauss, nous croyons qu'il est fécond de considérer la gymnastique pornographique comme un ensemble de gestes techniques modulés par la caméra et interprétés par les comédiens dans l'optique de communiquer avec le spectateur. La pornographie est un théâtre mettant en valeur un certain nombre de figures, de techniques du corps, qui s'articulent autour du dispositif audiovisuel. C'est par l'action que se révèle la maîtrise, l'adresse, qui distingue les acteurs du commun des mortels. Qui plus est, étant donné sa dimension performative, elle rejoint les idées développées subséquemment par d'autres auteurs et autrices, tels que le philosophe Michel Foucault (1976) et son concept de techniques de soi ainsi que Teresa de Lauretis et ses techniques du genre (1987). La gestuelle est un langage. Appréhendé de cette manière, le corps pornographique devient un « espace de travail » et un objet de connaissance épistémologique.

6.2 Études du geste au cinéma

Les idées de Mauss ont été reprises par de nombreux anthropologues afin de comprendre comment les structures sociales s'incarnent dans les corps des individus et, ce faisant, communiquent des idées, des messages, dans des contextes spécifiques (Flusser, 1999). Plusieurs de ses successeurs ont appliqué cette méthode à des disciplines artistiques, dont les arts vivants

tels que le théâtre et la danse, puisque, dans ces disciplines artistiques, l'énonciation passe par des poses, des gestes et des mouvements codifiés, culturellement appris. L'anthropologie théâtrale, par exemple, s'intéresse à « [...] l'étude du comportement de l'être humain quand il utilise sa présence physique et mentale, selon des principes qui ne sont pas ceux de la vie quotidienne, dans une situation de représentation organisée » (Barba & Savarese, 2008 [1985], p. 13). Les théoriciens de la codification gestuelle prennent en compte cette accentuation de l'émotion dans leurs répertoires respectifs. Ainsi, le geste a une fonction médiatique puisqu'il sert à communiquer des idées et des émotions. C'est ce que Giorgio Agamben, dans une analyse matérialiste mentionnant au passage le cinéma pornographique, affirme dans un article majeur sur le sujet. Il écrit :

Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte. Mais de même que, dans un film pornographique, une personne surprise en train d'accomplir un geste qui n'est qu'un moyen de procurer du plaisir à d'autres (ou à soi-même), par le seul fait d'être photographiée et exhibée dans sa médialité même, s'en trouve suspendue et peut se transformer pour les spectateurs en moyen d'un nouveau plaisir (qui serait sans cela incompréhensible) ; ou encore, de même que dans le mime les gestes subordonnés aux buts les plus familiers sont exhibés comme tels et maintenus par là en suspens « entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir », dans ce que Mallarmé appelle un milieu pur : de même, dans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes. (Agamben, 2002 [1992], p. 61)

Les études cinématographiques ont repris ces idées afin d'explorer comment les mouvements du corps humain ont été appréhendés et transposés en termes de rythme, de points et d'iconographie, influencés par des facteurs scientifiques, techniques, esthétiques et socioculturels. Pensons par exemple à l'expression corporelle codifiée et esthétisée de la déploration (affaissement, cris, mains portées aux tempes ou levées vers le ciel) reprise depuis l'époque du muet (Damour, 2014). Ainsi, l'analyse gestuelle dans les études cinématographiques se concentre sur les actions, mouvements du corps et kinésie des personnages ou acteurs à l'écran. Elle explore leur signification, leurs émotions et leur mémoire culturelle afin de révéler la puissance iconique de certains actes (Caradec, 2005 ; Bellour, 2009). Ce bagage de référents physiques forme un catalogue qui produit du sens par sa filiation gestuelle et son excès de lisibilité (Blümlinger & Lavin, 2018 ; André, Durafour, & Vancheri, 2022 ; Henry, 2023).

Les techniques cinématographiques sont prescriptives en ce sens qu'elles soumettent le corps à des impératifs de monstration qui, eux, déterminent l'esthétique. Quoi montrer ou faire entendre ? Quand ? Comment ? L'acteur doit donner une composition stylisée afin de représenter « [...] une valeur idéale ; il suffit [pour ce faire] que l'acteur « détache » la production de cette valeur, la rende sensible, visible intellectuellement, par l'excès même de ses versions : l'expression signifie alors une idée – ce pour quoi elle est excessive –, non une nature » (Barthes R. , 2002 [1973], p. 337). Dit autrement, la démesure gestuelle est « [...] une mimique synthétique, où les sentiments et les passions, les sensations et les pensées étaient ramenés à leurs attitudes essentielles, à quelques gestes stylisés de psychologie plastique » (Conrad, 1926, p. 315).

Les prochaines pages de notre analyse s'appuieront sur une approche empirique similaire afin de dégager certains motifs récurrents et répétitifs. Les codes, règles et conventions qui les régissent participent à l'élaboration de conations symboliques. Chaque action, posture ou mouvement s'inscrit dans un catalogue iconographique archétypal où la reprise stylistique de motifs est vectrice de sens. La gestuelle est codifiée et esthétisée. Elle raconte à travers les corps transformés par l'image. C'est pourquoi une telle perspective nous permettra d'identifier, de classifier et de décrire les types de masculinité présents dans le cinéma pour adultes.

6.3 Potentiel : attributs physiques

L'étymologie du terme potentiel est empruntée du latin *potentialis* et signifie « relatif à la puissance », lui-même dérivé de *potentia* (« puissance »). Comme nous l'avons vu au chapitre 1, la puissance est un attribut généralement associé au sexe masculin en plus d'être un synonyme de virilité. Utilisé comme adjectif, son sens est « dont l'effet n'est pas immédiat ». Le potentiel est donc toujours une promesse. Il est pure virtualité dans le sens qu'il est latent et qu'il s'actualise selon le contexte et dans les conditions propices. Compris de cette manière, nous pourrions avancer que le potentiel d'un acteur réside d'abord et avant tout dans son apparence physique. Celle-ci signifie, c'est-à-dire fait sens, avant même d'entrer en action, du fait de ses attributs. Le corps est le premier contact visuel et sonore que nous avons avec la star pornographique. Son anatomie correspond à ce « *it* » recherché avidement par les cinéastes, les producteurs et les

spectateurs¹²⁵.

Les caractéristiques physiques d'un individu sont nombreuses : l'âge, la silhouette, le poids, la pilosité, la taille, le visage, la couleur et la coupe de cheveux ainsi que l'origine ethnique, par exemple. Ces différents traits sont « marqués » historiquement puisqu'ils s'inscrivent, entre autres, dans les modes de leur époque (Escoffier, 2021, p. 63). Dans le cas des vedettes pornographiques masculines, leur corps doit annoncer le rôle qu'ils « performeront » dans le récit à venir, soit une conception de la masculinité qui correspond habituellement à l'expression d'un appétit sexuel hors du commun, voire excessif.

En 2013, le journaliste britannique indépendant et spécialiste en interprétation de données Jon Millward a mené une vaste étude ayant pour objectif d'identifier les profils types des acteurs et actrices pornographiques. Il a compilé l'ensemble des informations disponibles sur la base de données The Internet Adult Film Database¹²⁶ – un total de 10 000 fiches de comédiens et comédiennes divisées entre 3000 hommes et 7000 femmes – afin de produire une analyse comparative visant à confirmer ou infirmer les idées préconçues qui entourent les performeurs. Bien que l'étude n'ait pas été produite dans un cadre académique et qu'elle s'appuie uniquement sur les indicateurs compilés sur l'IAFD, dont la fiabilité dépend d'une communauté participative d'utilisateurs, elle offre néanmoins un très vaste survol statistique de l'industrie. Les résultats remettent en question un certain nombre de stéréotypes : l'actrice modèle, par exemple, n'est pas une blonde à forte poitrine, mais plutôt une brunnette de taille et de poids moyens. Son profil – nom, morphologie, race – correspond statistiquement à celui de la population générale et aux métriques démographiques nord-américaines (Millward, 2013)¹²⁷.

En ce qui concerne l'acteur type, les renseignements disponibles sont, encore une fois, moins

¹²⁵ Voir le chapitre 1.3 : Une masculinité hégémonique pornographique, mais également les figures masculines importantes dans le genre identifiées et analysées dans les chapitres 2 et 5.

¹²⁶ <https://www.iafd.com> (consulté le 15 mai 2025).

¹²⁷ Millward a réuni les données sous forme de graphiques et de diagrammes qui représentent de manière concise et visuelle les résultats de son étude. Par exemple, il a créé une roue avec toutes les photos des actrices rassemblées selon la couleur de leur peau, ce qui, au-delà du choc de l'accumulation, donne une vue d'ensemble des caractéristiques partagées ou non par celles-ci.

nombreux. Par exemple, contrairement aux femmes dont les mensurations sont détaillées, il n'y a généralement pas de mesures précises chez les hommes sur leur taille, leur poids, leurs caractéristiques physiques ou la longueur de leur pénis. Millward identifie tout de même quelques informations pertinentes : l'âge d'entrée moyen dans l'industrie est de 24 ans (contre 22 ans pour les femmes, et en baisse depuis les années 1970 alors qu'il était de 29 ans), la durée moyenne de la carrière est de 4 ans (contre 3 ans pour les femmes)¹²⁸, l'origine ethnique majoritaire est caucasienne (l'échantillon global est composé à 70,5% de personnes blanches), leur taille correspond à la moyenne nord-américaine (5'10") et leur poids est d'environ 27 livres de moins que la médiane nationale (167,5 livres). En somme, et au risque de nous répéter, l'acteur masculin reste moins visible médiatiquement que son équivalent féminin, mais peut avoir une carrière plus longue et plus intense en nombre de partenaires. Il joue un rôle important dans des contextes performatifs ou techniques (scènes de groupe, double pénétration, etc.), mais il est moins « individualisé » que ses partenaires féminines. Dit autrement, l'apparence physique ne semble pas, de prime abord, fondamentale pour identifier, distinguer et discriminer les performeurs.

Ce fait est clairement perceptible dans notre échantillon de vidéo provenant de Pornhub¹²⁹. Sur les 25 clips, seuls 3 nomment l'acteur qui est en vedette (Seth Gamble, James Band et Lucky Long). Sur toutes leurs vignettes, les corps masculins, lorsque visibles, sont cadrés des genoux à la mi-poitrine, mettant en valeur la pénétration et, par extension, le pénis (le *monster shot*). Plus encore, 16 d'entre elles sont tournées en point de vue subjectif (*POV* ou *point of view*), ce qui renvoie aux marges de l'image et hors-cadre les protagonistes. Finalement, la majorité des séquences sont des remontages de films plus longs (18 vidéos font moins de 15 minutes) qui concentrent l'action sur les moments notables (positions, éjaculation, etc.) et qui focalisent l'attention sur les tropes visuels et sonores communs au genre pornographique (visage et

¹²⁸ Ces informations sont faussées du fait que les figures masculines importantes ont une plus grande longévité professionnelle avec une moyenne de 22 années de carrière (pensons à Rocco Siffredi ou Ron Jeremy). De plus, les 10 hommes les plus prolifiques ont eu des scènes avec plus de 1000 femmes chacun. À titre de comparaison, les 10 femmes les plus prolifiques ont eu environ 148 partenaires masculins pour une durée moyenne de 17 ans de carrière. Dans les deux cas, cela demeure très au-dessus des statistiques globales. Notons également que, toujours selon les données extraites de l'IAFD, 96 des 100 stars les plus actives de tous les temps, c'est-à-dire qui ont tourné dans le plus grand nombre de films, sont des hommes.

¹²⁹ Voir le chapitre 3 et l'annexe A.

gémissements de la femme, pénétration, etc.)¹³⁰. Dans tous les cas, il est difficile de distinguer les différences entre les corps masculins, amateurs ou professionnels, qui se relaient d'une vidéo à l'autre. En revanche, il est possible de constater que la silhouette et la pilosité sont variées. En effet, le galbe musclé et imberbe de Seth Gamble côtoie l'amateur bedonnant (*dad bod*) et le maigrichon¹³¹.

Ainsi, quels attributs physiques – la « présence » – permettent à un comédien de se différencier d'un autre ? Est-ce à cause de l'insistance visuelle sur les organes génitaux, la forme et la taille du pénis ? Des chercheurs du King's College de Londres ont étudié la grandeur moyenne de l'organe masculin dans la population. Celle-ci est de 9,1 cm pour un pénis flasque, de 13,24 cm lorsqu'il est étiré et de 13,12 cm en érection (avec des variations entre 4,8 et 21,2 cm). La circonférence moyenne est de 9,31 cm pour un membre à l'état de repos et de 11,66 cm lorsque dressé (Veale, Bramley, Muir, & Hodsoll, 2015). Il n'existe pas de forme unique de pénis, mais plusieurs variantes existent selon les individus (circoncis ou non, droit et sans courbure, avec une inclinaison naturelle, à tige uniforme avec un gland étroit ou un gland plus large, avec une courbure plus prononcée style « banane », etc.). Nous serions donc tentés de croire que le sexe des acteurs pornographiques est d'apparence variée, mais de taille supérieure à monsieur Tout-le-Monde. Ce n'est toutefois pas le cas. Évidemment, si des acteurs se sont imposés en insistant sur les mensurations gargantuesques de leur engin, pensons à John C. Holmes ou, plus récemment,

¹³⁰ Cette pratique vise, notamment, à monétiser et à optimiser les revenus de contenus offerts préalablement ou ailleurs sous d'autres durées ou formats grâce aux publicités et aux clics générés via Pornhub. Elle permet également d'attirer les spectateurs vers les vidéos originales ou les plateformes des producteurs qui, elles, sont payantes par abonnement ou en paiement à la séance (*pay-per-view*).

¹³¹ Tel que mentionné en ouverture du premier chapitre, l'étymologie du terme masculin renvoie au latin *masculus* qui signifie « mâle », « virilité », et est lui-même dérivé de *masculus*. Le mot muscle, lui, est dérivé du latin *musculus* qui veut dire « petite souris ». Cette appellation provient de l'apparence de certains muscles, notamment le biceps, qui évoquent la forme d'un minuscule rongeur se déplaçant sous la peau lorsqu'ils se contractent. Cela n'est pas sans rappeler les spasmes du pénis — et de l'ensemble du corps masculin — au moment de la jouissance et de l'éjaculation.

Lexington Steele¹³², la taille des pénis de la majorité des performeurs se situe dans la moyenne¹³³.

Toutefois, comme nous l'avons vu au chapitre 1.3, l'importance accordée à la maîtrise de l'érection est la qualité principale recherchée chez un comédien. Cette capacité facilite les tournages et contribue à l'efficacité de la production en diminuant les coûts¹³⁴. D'ailleurs, il suffit de regarder les pseudonymes de plusieurs acteurs pornographiques pour saisir rapidement l'importance accordée, littéralement et symboliquement, à l'érection : Tommy Gunn (fusil), Tommy Pistol (pistolet), Ryan Driller (foreuse), Rocco Steele (acier), Randy Spears (harpons), Mike Hard (dur), John Strong (fort), Buck Adam (mâle), Mike Hunt (chasseur), Max Hardcore (extrême)... Comme le souligne la philosophe en études culturelles Susan Bordo à propos du vocabulaire associé au pénis dans la culture populaire, « [...] I guess it's correct to say that the machine we expect men to perform like is a power tool » (Bordo, 1999, p. 59). Les actrices sont parfois choisies en fonction de leur petite taille afin de laisser croire à une domination physique de leurs partenaires masculins¹³⁵. En effet, le corps et le pénis de ceux-ci apparaissent démesurés à l'écran lorsque comparés aux silhouettes fines des starlettes¹³⁶.

Étonnement, bien que la caméra soit souvent positionnée pour magnifier formellement l'érection à l'écran (contre-plongée, gros plan, etc.), les cinéastes, les directeurs de la photographie et les

¹³² Lexington Steele, de son vrai nom Clifton Todd Britt, est une figure majeure du cinéma pour adultes : acteur, réalisateur et producteur afro-américain, il apparaît au générique de plus de 1 300 films pour adultes. La principale caractéristique de Steele, et celle pour laquelle il est le plus connu dans l'industrie, est la taille exceptionnelle de son sexe. Il affirme que la longueur de son pénis en érection est de 27,94 cm (11 pouces), mais une mesure à l'écran dans la vidéo *Lewd Conduct 3* (Vince Vouyer, 1999) montre qu'elle est plutôt d'environ 22,86 cm (9,5 pouces).

¹³³ Aucun article scientifique n'a compilé les données existantes sur la taille des sexes des acteurs pornographiques. Cependant, les fans partagent ce type d'informations, lorsqu'elles sont disponibles, sur plusieurs forums d'échange. Pensons notamment au fil « *measuredpornstars* » sur la plateforme communautaire Reddit (<https://www.reddit.com/r/measuredpornstars/>, consulté le 13 mars 2025). Selon les contributeurs, les mensurations moyennes seraient d'environ 17,78 cm (7 pouces).

¹³⁴ La comédie parodique *Orgazmo* (Trey Parker, 1997), scénarisée par les créateurs de la série animée *South Park*, s'amuse d'ailleurs de ce cliché. En effet, le personnage principal, un timide mormon, est engagé pour jouer les scènes dramatiques dans un film pornographique de super-héros. Les scènes de sexe sont interprétées en gros plan par un « stunt cock » ou une « doublure pénis ».

¹³⁵ La domination est un script fantasmagorique partagé par tous les types de spectateurs, et ce, peu importe leur orientation ou leur identité de genre. Dans ce contexte, le masculin « doit » performer une idée de force associée à son genre (Kipnis, 1996).

¹³⁶ Un autre truc est l'épilation du pubis et du scrotum qui donne l'impression que le pénis est plus long qu'il ne l'est réellement. Voir la note en bas de page 93.

cadreurs ont rarement recours à d'autres moyens pour augmenter la taille du pénis ou de l'érection, comme l'utilisation des objectifs grands angles qui capturent un champ de vision plus large et déforment la perspective en rapprochant le sujet de l'objectif. Celles-ci semblent pourtant idéales d'un point de vue créatif afin de donner plus à voir tout en exagérant les caractéristiques des performeurs filmés. Les créateurs privilégient plutôt les lentilles standards de 50mm ou les objectifs à focale variable (« zoom »). Ceci s'explique de deux manières. D'une part, un ensemble d'optiques est coûteux à l'achat ou à la location. Les moyens financiers limités des productions ne justifient pas un tel investissement. D'autre part, la courte durée des tournages, aussi tributaire des conditions monétaires, et l'exigence physique de la performance requise chez les acteurs ne permettent pas les longues pauses nécessaires pour changer les objectifs. Sur un plateau de film pornographique, il faut être rapide et efficace.

La force de l'éjaculation, sa consistance et la quantité de sperme relâchée est également une caractéristique mise de l'avant dans les forums de discussion des fans ayant pour objet les différents comédiens¹³⁷. Il ne s'agit pas uniquement de jouir, et de le donner à voir, mais de transmettre l'énergie et la puissance masculine. Si certaines vedettes en ont fait leur marque de commerce distinctive, pensons au Canadien Peter North¹³⁸, c'est l'endroit où la semence est projetée et sa consistance qui mobilisent l'intérêt. La terminologie entourant l'éjaculation est révélatrice, comme en témoigne notre échantillon de vidéos : *huge load* (énorme décharge), *facial* (visage), *creampie* (expulser une éjaculation interne), *cum in mouth* (éjaculation buccale) ou *cumbutt* (éjaculation sur les fesses)¹³⁹. L'attention accordée au jet sur le visage ou le corps des actrices est une preuve de la virilité ostentatoire des performeurs. En somme, le *cumshot* est primordial, mais il ne suffit pas à différencier les comédiens.

Certaines stars sont reconnaissables par leurs vêtements et accessoires. Prenons un exemple

¹³⁷ Pour une analyse plus détaillée des fonctions narratives et symboliques de l'éjaculation, voir *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (Williams, 1989), *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning* (Aydemir, 2007) et *Esthétique de l'éjaculation* (Dominguez Leiva, 2012).

¹³⁸ Voir la note en bas de page 88.

¹³⁹ D'ailleurs, outre les vidéos consacrées à la pratique du *bukkake* où une personne se fait éjaculer sur le corps par plusieurs individus, il existe sur les *tubes* des compilations de séquences d'éjaculation.

concret : Mike Hunt. Actif dans l'industrie depuis 1996, il est surtout connu pour un détail révélateur qui indique sa présence, mais aussi, à l'instar de ses collègues, son absence : sa montre Rolex (FIGURE 6.1). En effet, le visage de Hunt est rarement montré dans ses vidéos. Il en est de même pour le reste de son corps, excepté son pénis. Même lorsque filmé en plan large, il dissimule son visage derrière le corps de sa partenaire, un oreiller ou un élément de mobilier. Si cela semble anodin, il s'agit en fait d'une signature qui correspond à une prouesse technique et physique témoignant d'une hyper conscience du dispositif cinématographique. Le spectateur occasionnel peut croire qu'il regarde une vidéo typique, voire amateur, mais le connaisseur reconnaît l'aura d'un personnage qui se joue des conventions du genre. Plutôt que de constituer un problème, la montre, cet article de mode luxueux, fortement connoté comme étant un marqueur de richesse, de pouvoir et d'élégance au masculin (Ellis & Jenkins, 2015), crée une forme de connivence entre l'acteur et les spectateurs qui n'est possible que par la longévité de sa carrière. Lorsque la montre de Hunt est visible à l'écran, le public sait qui la porte et à quel type de performance il doit s'attendre : ludique et vigoureuse.

FIGURE 6.1 *Mike Hunt Having is Way with Babysitter Madi Collins* (Mike Hunt, date inconnue)



En somme, les attributs physiques partagés par les acteurs ne sont pas homogènes. Un corps qui répond aux standards de beauté n'a pas un avantage immédiat dans le marché pornographique. La popularité des vidéos tournées par des amateurs en témoigne. Le potentiel s'exprime dans la manière de se mettre en scène et en marché. La distinction entre les performeurs réside plutôt

dans la performance, ou l'interprétation, sexuelle.

6.4 Présence : positions et gestuelle

Emprunté du latin *praesentia*, lui-même dérivé de *praesens*, « présence » signifie littéralement « le fait d'être présent », dont l'étymologie réfère à « être devant, être à la tête de ». Appliqué au cinéma pornographique, être présent c'est d'une part occuper l'espace et d'autre part accaparer l'attention. La pornographie est un spectacle excessif. Pour représenter le plaisir, il fait appel à un ensemble de positions dont l'objectif n'est pas le réalisme, mais bien de donner un spectacle à voir. En ce sens, la pornographie est par nature « truquée ». L'enchaînement chorégraphique de postures a une fonction : l'emphase. Le spectateur doit pouvoir tout comprendre en un coup d'œil. La disposition des corps prépare au spectacle du plaisir. Un bon acteur doit simultanément s'effacer (être présent) et performer (être devant). Sa maîtrise de la gymnastique pornographique est au service de ces deux fonctions.

La force d'un comédien réside dans la maîtrise des différentes positions, mais aussi dans les limites imposées par celles-ci et dans la potentialité de leur transgression. Ainsi, il donne à voir à la caméra en se plaçant par rapport à celle-ci (écarter les jambes, se tenir de côté, etc.). Il oriente l'attention et coordonne la rencontre sexuelle comme une danse. Il doit diriger l'action (prendre la main de sa collègue, la retourner pour une nouvelle position, etc.) et mettre en valeur sa partenaire (tenir ses cheveux et dégager son visage lors de la fellation, relever sa jambe ou la déplacer lors de la pénétration, etc.). Cette conscience de soi est primordiale pour témoigner de son adresse technique. La capacité à insérer de la variété dans les gestes et mouvements est ce qui distingue l'amateur du professionnel, ou plutôt le besogneux lambda de la star pornographique. La caméra, elle, magnifie autrement les postures, c'est-à-dire par le montage, l'éclairage ou en filmant les sexes et les corps en plan serré et en contre-plongée.

En ce sens, le performeur est un athlète et un chorégraphe. Il doit connaître les « manœuvres clés » afin de faire avancer de manière organique le récit sexuel. Ce répertoire limité laisse toutefois place à l'improvisation et à la variation. La qualité d'un acteur réside non pas uniquement dans l'effort nécessaire à l'exécution des figures (positions, double pénétration, etc.),

mais dans la manière dont il impose son style personnel, idéalement identifiable dans la multitude existante. Les postures de l'interprète sont combinées librement – il n'y a pas de scénarimage – en crescendo vers l'apothéose éjaculatoire.

L'ensemble des vidéos de notre échantillon – excepté la séquence lesbienne *Hailey Gives Her Longtime Friend a First Sex With a Girl* – fait alterner les différentes positions attendues de manière conventionnelle. L'agencement respecte le cahier de charges, en ce sens que les postures choisies visent à mettre en valeur les actrices et à afficher les contacts physiques (sexe oral, pénétration, etc.). Il est difficile, voire impossible, de créer de nouvelles configurations puisque les contacts sexuels entre deux ou plusieurs personnes contraignent les corps à une certaine disposition. La pénétration, par exemple, restreint le champ des possibles dans la mise en place des sujets. Ainsi, les gestes répétés sont similaires. La pose féminine avec les poings sur les tempes et les yeux révoltés pour signifier la jouissance côtoient les mains des hommes autour du cou ou des hanches, sur les fesses ou les seins et qui tirent les cheveux pour connoter la puissance et le contrôle. Cependant, c'est dans ces attitudes itératives qu'il est possible de percevoir le « professionnalisme » des performeurs ou, pour rendre la terminologie précédemment évoquée de Marcel Mauss, le niveau d'adresse.

La jouissance masculine est rarement montrée en plan rapproché sur le visage des acteurs. C'est l'un des paradoxes du genre, peut-être même le plus grand tabou de la pornographie. Le sperme est partout puisqu'il a une fonction narrative (Williams 1999 [1999] ; Aydemir, 2007 ; Falardeau, 2019)¹⁴⁰. L'éjaculation sur la partenaire est la manière d'expression privilégiée dans le genre. Toutefois, d'autres signes physiques font partie de sa grammaire visuelle. Les mains crispées dans le vide ou sur les hanches des actrices indiquent le plaisir masculin. Le geste le plus commun est la masturbation. L'autostimulation qui mène à l'orgasme permet à l'acteur de contrôler le moment et la direction de l'éjaculation. Ici encore, les professionnels, autant dans notre échantillon que dans les autres cas étudiés, sont davantage conscients de l'importance visuelle de ce relâchement narratif (le *money shot*). Ils utilisent la main qui est à l'opposé de la perspective de la prise de vue

¹⁴⁰ Voir le chapitre 1.4 qui mentionne les problèmes liés à l'identification des spectateurs masculins dans le genre pornographique.

afin de ne pas cacher l'action. Qui plus est, ils se placent légèrement en angle de la caméra pour mettre en valeur le jet et l'actrice qui le reçoit. Les amateurs « oublient » souvent ces impératifs monstatifs, absorbés dans la volupté du moment présent.

Comme nous l'avons vu dans nos analyses des performances de Ron Jeremy et de Seth Gamble, les deux se distinguent par la manière dont ils bougent et se positionnent afin de mettre en valeur et de diriger leurs partenaires, personnalisant leur fonction primaire de membre en érection¹⁴¹. Ici encore, notre échantillon permet de relever que, même avec un catalogue restreint d'attitudes, certains comédiens s'élèvent par leur savoir-faire, une fine combinaison de technique et de singularité. Il n'est pas anodin de constater que seuls trois acteurs sont identifiés dans les vidéos : Seth Gamble, Lucky Long et James Band. Dans les trois cas, outre une personnalité médiatique préalablement façonnée grâce à une mise en marché spécifique, leur façon de bouger en ayant conscience de la caméra s'inscrit dans le modèle hégémonique pornographique. Contrairement à leurs vis-à-vis amateurs, ils ne se placent jamais entre la caméra et leur partenaire. Il en est de même pour leurs mains qui, plutôt que de cacher l'action, révèlent l'action (tenir la jambe pour ne pas obstruer la vue sur la pénétration, tourner la tête de l'actrice pour entrevoir ses expressions faciales, etc.) ou amplifient son effet (changements de vitesse et de force dans la pénétration, debout en équilibre pour la caméra, etc.). Au niveau sonore, ils minimisent les soupirs et gémissements afin que la bande-son soit saturée par les cris et les geignements des comédiennes. Dit autrement, en plus de maîtriser les codes performatifs de la masculinité hégémonique pornographique – standards qui semblent de prime abord faciles à incarner puisqu'ils tournent autour d'une idée de l'appétit sexuel du masculin¹⁴² – ils ajoutent un naturel au répertoire technique des positions et des gestes. Ils insufflent simultanément leur style, leur personnalité et leur professionnalisme. Ils donnent vie. Les spectateurs ressentent — consciemment ou non — ce qui fait le masculin pornographique. Ce sentiment diffus est central puisqu'il s'agit de comprendre et d'éprouver le spectre performatif du spectacle qui existe pour lui-même, mais transcende la banalité de la monstration génitale. À la manière de la créature fantastique du cinéma d'épouvante, le comédien est indispensable au récit, sa présence est omnisciente, mais

¹⁴¹ Voir les chapitres 5.5 et 5.8.

¹⁴² Voir les chapitres 1.3 et 5.

paradoxalement refoulée.

6.5 Performance : mise en scène et archétypes

Dérivé du latin *performare* (« former entièrement »), le terme performance vient de l'ancien français et signifie « accomplissement, exécution ». Si l'adresse des acteurs est un élément distinctif significatif, la mise en scène contribue directement à individualiser les figures masculines.

Un exemple type du mélange entre la connaissance des figures de base et l'imposition d'une personnalité médiatique est Dan Leal. Connu sous le sobriquet de Porno Dan, il est un réalisateur et producteur américain œuvrant dans l'industrie depuis 2001. Il est l'un des premiers à avoir imposé le port du condom sur ses plateaux, et ce, plusieurs années avant les débats entourant l'adoption en 2012 de la Measure B, ou « County of Los Angeles Safer Sex In the Adult Film Industry Act », qui a rendu obligatoire l'utilisation de préservatifs dans toutes les scènes de sexe vaginal et anal filmées dans le comté de Los Angeles, en Californie. Plus intéressante pour nous est sa série de vidéos initiée en 2011 qui repose sur le concept de ce qu'il nomme sa « Roue de la débauche » (*Wheel of Debauchery*). L'idée est simple, mais efficace : inspirée par le célèbre jeu *Twister*, une roue, actionnée par la ou les comédiennes, indique quelle position sexuelle devra être performée (FIGURE 6.2). Dix choix sont présentés : missionnaire, cavalière, levrette, fellation, 69 et *face sitting* (assis sur le visage), auxquels sont ajoutés les options choix du public, choix de l'actrice, scène avec jouets érotiques (*toy time*) et le Sybian (*sybian time*, un appareil de masturbation composé d'un siège creux ressemblant à une selle sur lequel est fixé un vibreur contrôlable avec des moteurs électriques)¹⁴³.

¹⁴³ Les statistiques relevées dans l'étude de Millward précédemment citée sont intéressantes par rapport aux types d'acte généralement performés par les actrices. Ainsi, au cours de leurs carrières, 87% ont déjà tourné une scène de « facial » (éjaculation sur le visage), 62% une pénétration anale, 39% font des doubles pénétrations et 11% avalent l'éjaculat.

FIGURE 6.2 *That Big Ass Needs A Great Pounding* (Dan Leal, 2013)



Leal ramène la pornographie à son essence, c'est-à-dire à un enchaînement chorégraphié de postures limitées combinées librement, au hasard. L'astuce (la « gimmick ») derrière le dispositif rudimentaire a clairement une fonction commerciale : aisément reconnaissable sur les *tubes*, la roue surprend le spectateur qui partage avec les comédiens le plaisir de l'anticipation. Le côté participatif est engageant et désacralise la formule éprouvée du jeu télévisé. La roue renvoie également la sexualité à son caractère ludique et espiègle (Paasonen, 2018). Le côté coquin de l'ensemble est appuyé par le décor : un bar tiki installé grossièrement dans un sous-sol avec des murs colorés qui correspondent à la palette chromatique de la roue. Le ton est au jeu et à l'humour. Ce n'est donc pas tant le corps de Leal qui attire l'attention. En effet, il est étiqueté dans l'industrie comme un *average Joe* (monsieur Tout-le-Monde), et la petite taille de son pénis constitue une blague récurrente (Stahl, 2020). En revanche, sa personnalité bon enfant et clownesque transparaît de toute part dans la vidéo. Leal est enjoué, modeste et sans prétention. Comme le souligne l'auteur et chercheur Eric Escoffier,

Performers not only draw on their personal sexual scripts in order to provide credible sexual performances but also adopt personas (which are also porn industry career scripts) that shape both characterization and sexual repertoire – and affect the performer's realization of the film's script and have an impact on the performance of fellow performers. [...] The persona is a "career script" through which the performer

integrates traits of personality, physical characteristics, and sexual performance style.
(Escoffier, 2021, p. 87 et 110)

Construire un « personnage » (nom, attitude, narratif, etc.) est une stratégie de carrière. Ces archétypes créés, adoptés et mis en scène par les performeurs au point de devenir leur alter ego forment une constellation de modèles idéaux qui fabriquent ou solidifient la masculinité hégémonique pornographique. Comme nous l'avons vu tout au long de cette thèse, ces archétypes incarnent à leur façon des variations sur un même thème. Le monsieur Tout-le-Monde (*average Joe*), le garçon d'à côté (*boy next door*), le faire-valoir comique (*comedic relief*), l'étalon (*stud*), le puceau (*boy, virgin*) ou l'amateur sont des métarécits qui servent d'abord et avant tout les scripts sexuels présentés à l'écran. Nous sommes face aux aventures constamment renouvelées d'un seul personnage. La déception est en apparence impossible, car tous les types de corps portent les marques et les signes de l'imaginaire sexuel et de ses représentations audiovisuelles (en dehors et dans la pornographie). Comme dans d'autres formes de divertissement populaire – les sports, la télé-réalité, etc. –, la diversité des types ne doit pas nuire à l'intelligibilité. Le spectateur doit pouvoir identifier et comprendre immédiatement quelles seront les caractéristiques de la séquence à venir. Sera-t-elle amatrice, humoristique, grotesque, vigoureuse, voire bestiale ? Chaque ton correspond à un type qui lui-même bénéficie de la mise en marché et en scène de celui qui l'incarne dans une relation mythique qui crée la star, au sens entendu par Edgar Morin¹⁴⁴. Lorsque Ron Jeremy apparaît à l'écran, les attentes sont que son personnage soit à la fois comique et libidineux, sorte d'oncle cochon, dans des situations improbables (femme « trop jeune et belle » ou « trop vieille et grosse » pour lui, par exemple). De manière similaire, le nom de Jordi El Niño Polla au générique annonce un scénario reposant sur la séduction du jeune éphèbe à l'allure de puceau et le *fauxcest* (rapports incestueux avec sa belle-mère, sa cousine, sa tante, etc.)¹⁴⁵. La présence d'Evan Stone annonce un film à plus gros budget et une performance énergétique aux côtés des plus grandes stars féminines du moment¹⁴⁶. Bref,

¹⁴⁴ Voir le chapitre 5.

¹⁴⁵ De son vrai nom Ángel Muñoz Garcia et surnommé « The Dick Boy » (« l'enfant à la bite »), Polla commence sa carrière dans l'industrie du cinéma pour adultes à 18 ans en 2013. Son pseudonyme « El Niño Polla » lui vient de son apparence juvénile et de sa petite taille. Repéré en 2016 sur Twitter par Brazzers, il signe un contrat d'exclusivité avec l'influente compagnie. Il a également collaboré avec Nacho Vidal et Rocco Siffredi.

¹⁴⁶ Stone commence sa carrière dans l'industrie comme danseur exotique, puis tourne son premier film en 1997 aux côtés de la mégastar Asia Carrera dans *Fan Fuxxx 3* (Jon Yuma). Au sommet de sa carrière, il tient le rôle principal

les interprètes donnent chair – ils *in-carnent* littéralement – à une idée de la masculinité et de la sexualité.

6.6 Conclusion

En 2023, la branche Heteroflexible du studio de production Adult Time a lancé une nouvelle série : *How Men Orgasm* (Richards, 2023). Les vidéos reprennent le concept et l'esthétique de productions similaires mettant en vedette des actrices féminines (*How Women Orgasm* et *Up Close*, par exemple). Chaque épisode met en scène un comédien, gai ou hétérosexuel, cadré en plan poitrine, qui se masturbe. L'attention est focalisée sur le visage des acteurs et la montée de leur plaisir. La volonté d'individualiser les performeurs en insistant sur leurs réactions n'a toutefois pas eu le succès escompté. Seulement quelques épisodes ont été mis en ligne. Nous pourrions en déduire qu'un public masculin a peu d'intérêt à regarder un homme jouir, mais ce serait méconnaître le rôle qu'occupent les hommes dans le cinéma pour adultes.

La pornographie est un genre cinématographique qui présente d'abord et avant tout un ensemble de gestes codifiés et répétés de film en film pour le plaisir du spectateur. La performance pornographique est centrale à son appréciation. Plus encore, la performativité est agentivité. L'acte sexuel et l'enchaînement des positions, donc les corps, la gestuelle et la chorégraphie, font récits. La performance et la mise en scène façonnent des archétypes masculins. Ces gestes, positions et figures, aisément reconnaissables, garantissent au public une lecture immédiate des séquences et construisent autour des acteurs une aura mythique, contribuant ainsi à la diversité et à la compréhension des récits sexuels mis en scène. La singularité des performances de certains comédiens repose sur la façon dont ils maîtrisent la technique – leur positionnement et leur conscience du dispositif cinématographique – et incarnent un type de personnage spécifique, assurant l'intelligibilité immédiate pour le spectateur. Des interprètes comme Seth Gamble, Mike Hunt et Dan Leal illustrent parfaitement cette capacité à allier codes performatifs attendus et

dans les deux productions les plus coûteuses de l'histoire du genre pornographique : *Pirates* et *Pirates II: Stagnetti's Revenge* (2005 et 2008, Joone). Il est le seul homme figurant dans la liste des 12 stars les plus populaires du genre selon la chaîne américaine de nouvelles CNBC (Morris, 2011).

personnalisation du jeu.

Les gestes, les postures et la performance pornographiques consistent à exprimer visuellement le plaisir, mais également les caractères des personnages. Ce sont eux qui insufflent du sens et singularisent les scènes de sexe. Ils donnent à voir, l'espace d'un instant, des passions, c'est-à-dire qu'ils représentent corporellement des émotions fortes. Si le coup de rein sec connote la force et la domination, il exprime aussi l'ivresse et l'abandon incontrôlable aux voluptés et à la satisfaction sexuelle. Comme le résume Roland Barthes à propos de la lutte dans son analyse des formes de la culture populaire comme mythologies, « Ici comme là ce qu'on attend, c'est la figuration intelligible de situations morales ordinairement secrètes. Cet évidement de l'intériorité au profit des signes extérieurs, cet épuisement du contenu par la forme, c'est le principe même de l'art classique triomphant » (1957, p. 17).

CONCLUSION

En 2001, le groupe Lovage lance l'album *Music to Make Love to Your Old Lady By*. Le disque est un projet collaboratif entre Dan the Automator, sous son pseudonyme Nathaniel Merriweather, Mike Patton et Jennifer Charles, qui assurent tous deux le chant, ainsi que Kid Koala aux échantillonnages. Le morceau central de l'album, une reprise du groupe américain new-wave Berlin, s'intitule *Sex (I'm A...)*¹⁴⁷. La pièce est construite comme un dialogue entre les deux interprètes qui, sur le point de faire l'amour, clament haut et fort qui ils sont en un crescendo érotique et ludique. Alors que le personnage féminin décline une série d'archétypes essentialistes associés à son sexe (« je suis une déesse, une vierge, une geisha, une petite fille, une mère, une aventure d'un soir, une esclave, une salope... »), son vis-à-vis masculin répète inlassablement : « je suis un homme » (« *I'm a man* »). Si la chanson se joue des clichés pour mieux les détourner, autant Berlin que Lovage mettent de l'avant les jeux de rôles au cœur de la séduction, elle demeure tout de même révélatrice de l'imaginaire fantasmatique foisonnant projeté sur le féminin et de la rareté associée au masculin.

En 2009, le documentaire *Mutantes (Féminisme Porno Punk)* réalisé par la cinéaste française Virginie Despentes donne la parole à l'influent chercheur trans Paul B. Preciado. Il explique que les mouvements féministes ont permis une déconstruction des codes du féminin, mais que, paradoxalement, les codes masculins sont devenus plus rigides, et ce, pas uniquement chez les mouvements masculinistes qui ont violemment réagi à la contestation de leurs privilèges par des groupes qualifiés à tort de « minoritaires ». En effet, cette rigidité apparaît dans les cultures gaies (pensons aux modèles surmasculins d'un *Tom of Finland*¹⁴⁸), lesbiennes (la « butch ») et drags. Dans ces trois sous-cultures, les traits et la « surperformance » de la virilité (attitudes, vêtements, pilosité, musculature, etc.), bien qu'ils soient de prime abord utilisés et parodiés comme un outil

¹⁴⁷ Une portion des paroles est citée en exergue de la thèse.

¹⁴⁸ *Tom of Finland*, pseudonyme de Touko Laaksonen (1920–1991), était un artiste finlandais renommé pour ses illustrations homoérotiques stylisées. Son œuvre est significative pour la culture gaie du XXe siècle et a fortement influencé la visibilité, la fierté et l'esthétique du mouvement LGBTQ+. Ses dessins en noir et blanc souvent caractérisent des hommes musclés et virils, vêtus de cuir, d'uniformes militaires, de vêtements de motards ou d'ouvriers, dans des poses sexuelles explicites ou suggestives.

critique du machisme et des structures patriarcales, participent à une réaffirmation des caractéristiques traditionnelles attribuées au masculin. Les imaginaires convergent, malgré nous, en direction de modèles normés.

En 2021, lors d'une entrevue de promotion pour son livre *Désirer comme un homme : enquête sur les fantasmes et les masculinités*, le chercheur Florian Vörös, dont les travaux ont été cités à quelques reprises dans cette thèse, affirme que « le patriarcat est avant tout dans le corps des hommes » (Sanfourche, 2021, p. 17). Il ajoute que « pour les gays comme pour les hétéros, les fantasmes sont un théâtre dans lequel se rejouent les rapports de classe, de genre et de race » (p. 18). Les contraintes hétéronormatives influencent nos relations même lorsqu'il s'agit de se placer en opposition à celles-ci et à ce qu'elles nous imposent socialement.

Ces trois exemples, qui s'échelonnent sur une vingtaine d'années, témoignent d'une constance dans les conceptions du masculin, et ce, même dans des contextes militants ou académiques. Ils révèlent également les stéréotypes qui, malgré des décennies de discours critiques, obligent autant les hommes que les femmes à constamment se positionner selon les situations face à des modèles de masculinité hégémonique spécifiques. Rappelons-le, encore et toujours, le genre est une performance itérative (Butler, 2006) dont la construction réside dans ses représentations (de Laurentis, 2007). C'est aussi le cas de la pornographie.

C'est pourquoi il était selon nous pertinent de consacrer une étude à la masculinité dans ce genre cinématographique considéré, autant dans la culture populaire que dans les milieux académiques, comme étant « par nature » le plus masculin d'entre tous. Comme nous l'avons démontré dans cette thèse, la pornographie procède à une remédiation de l'histoire de la masculinité. Elle est une preuve supplémentaire que la figure du mâle est socialement construite, conditionnée et performée par les technologies qui lui donnent corps. Nous avons ainsi, au fil des chapitres, pensé et problématisé l'édification d'une masculinité hégémonique pornographique (et ses impacts esthétiques) à travers ses différentes constituantes. Le résultat est une forme d'Idéal du masculin, au sens classique du terme, se situant à la rencontre du médiatique et de l'archétypal. Les particularités du langage filmique (mise en scène, cadrages, mouvements, etc.) et le travail

corporel des comédiens (attitudes, postures, physiques, etc.) nous ont permis d'établir une typologie des différents types et caractéristiques de la masculinité (re)présentés dans le genre. Cette catégorie généralement considérée comme une entité monolithique – la masculinité hétérosexuelle – est plutôt le site vers lequel convergent une multitude de discours qui rendent poreuses les interprétations qui lui ont été imposées. Ainsi décortiqué, le geste pornographique offre un nouveau cadre d'analyse et de « vision » qui gagne en complexité et en nuance.

Cet effort d'exégèse et de construction d'une interprétation critique d'une partie de l'imaginaire du *pornspace* ouvre la porte à une représentation de la subjectivité masculine qui va au-delà des modèles établis. La compréhension de ces enjeux rend possible l'émergence d'un discours qui propose des visions alternatives de la masculinité et par extension des représentations de la sexualité. Cette réévaluation des formes du masculin dans la pornographie amène à penser différemment les nombreuses identités de genre. Comprendre ce que montrent, signifient et créent les modes de mise en images des individus permet de critiquer la manière dont, dans ce processus, l'hétéronormativité et une perspective essentialiste de la masculinité s'imposent et sont subverties au moyen du dispositif audiovisuel.

L'un des facteurs ayant motivé ce travail est que la production variée, abondante et aisément accessible sur le web exige le développement de nouvelles grilles de lecture de la représentation des corps masculins et féminins ainsi que de l'acte de spectature. La pornographie est l'un des genres les plus regardés et lucratifs. Elle occupe une place d'importance dans les médias et dans l'imaginaire des sociétés occidentales. Son influence sur la culture populaire est évidente, mais encore plus sa fonction de miroir et de témoin des limites de ce qui est acceptable dans notre monde. Si autant de gens, hommes et femmes, hétérosexuels et homosexuels, en tirent un plaisir, c'est que la pornographie à la fois accueille et exprime nos désirs les plus communs et intimes¹⁴⁹.

Nous croyons donc que notre recherche est un pas supplémentaire dans l'élaboration et la mise

¹⁴⁹ À ce titre, nous renvoyons le lecteur à l'une des analyses à notre avis les plus justes sur cette fonction de la pornographie et son potentiel transgressif : *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (1996) de la chercheuse en études culturelles Laura Kipnis.

en commun d'un bassin de connaissances portant sur la représentation de la sexualité à l'écran et, par extension, sur ses répercussions dans la société. En somme, comme le résume la chercheuse en études médiatiques Feona Attwood : « The growth in media and cultural studies since then has shown that we cannot simply divide representations of gender into positive and negative images or assume we know what effects media have in the world » (2018, p. 24).

Limites et pistes de recherche

Bosco, Bruno B., Rick Hard, Alex Dugas, Ed le Pinch, Nicolas Lafleur et Criss Simon : le Québec a également son panthéon de vedettes pornographiques masculines¹⁵⁰. Si notre industrie est jeune, les premières productions « officielles » datant de 1993-1994 (Falardeau & Pelletier, 2021), elle s'est rapidement distinguée de ses homologues étrangers, et ce, pour plusieurs raisons : la pauvreté des moyens de production, la réponse à l'hégémonie américaine et, surtout, l'inscription dans la culture locale. Comment nos stars québécoises se comparent-elles aux types et éléments formels identifiés dans cette thèse ?

Si notre recherche s'est attardée aux normes qui structurent la représentation du masculin dans le genre pornographique en Occident, deux éléments ont sciemment été mis de côté, soit la race et l'identité culturelle. Leur analyse requiert selon nous de prendre en considération un ensemble de variables uniques – langue, référents communs, croyances, valeurs, pratiques sociales, coutumes, arts – dont la contextualisation dépassait notre cadre et nos objectifs. Ces différents éléments constitutifs d'une culture ou d'une société contribuent à produire des modèles singuliers qui correspondent ou s'éloignent de la masculinité hégémonique pornographique circonscrite dans cette thèse. En fait, notre étude des masculinités pose les premiers jalons qui serviront de bases pour explorer les similitudes et différences entre les normes dominantes et les modes d'expression nationaux, notamment au Québec.

Plusieurs de nos travaux effectués en marge de cette thèse sont consacrés à la cartographie de la pornographie québécoise, à son histoire, à ses particularités ainsi qu'à ses divers acteurs

¹⁵⁰ Nous avons même eu droit à notre propre école de la pornographie menée par l'entreprise Pegas Productions afin de former et de recruter des acteurs masculins répondant aux attentes de notre marché (Saillant, 2014).

(compagnies de production, comédiens, réalisateurs, etc.). Par exemple, l'article « Intertextualité et porno Made in Québec : de la traduction à l'émergence d'un genre », coécrit avec Dominique Pelletier en 2021, est une exploration de l'évolution de la pornographie québécoise à travers ses spécificités linguistiques et culturelles. En analysant l'impact du doublage des films pornographiques étrangers sur l'identité québécoise et son rôle dans la naissance d'une pornographie locale selon une approche interdisciplinaire combinant études pornographiques, traductologie et sociolinguistique, nous avons retracé une histoire de la pornographie au Québec. Depuis l'importation et le doublage des productions étrangères jusqu'à la création de films pornographiques originaux, notre histoire oscille entre standardisation pour l'exportation et ancrage régional pour toucher un public québécois. Cet aspect est pour l'instant un territoire peu défriché dans le champ des études pornographiques, qui sont largement dominées par les théories issues de l'analyse de la production anglo-saxonne, ou parfois française et italienne. Pour faire le pont avec cette thèse et citer le titre d'une comédie burlesque québécoise : qui serait notre homme idéal¹⁵¹ ?

Pour des motifs similaires, le sujet des différences entre les groupes ethniques (africains, asiatiques, etc.) a volontairement été mis de côté, et ce, bien que certains acteurs non blancs aient été mentionnés au fil de la thèse, comme Lexington Steele dans le chapitre 6. Il est évident que les enjeux historiques nécessitent un appareil critique et théorique postcolonial qui ne correspondait pas aux visées de notre recherche. Un tel chantier mérite une attention particulière nécessitant de comparer les corps racisés, issus de minorités ethniques spécifiques, aux modèles masculins dominants (que nous avons identifiés dans cette thèse) et aux contextes socioculturels dans lesquels ils sont mis en scène (un acteur afro-américain n'est pas confronté aux mêmes enjeux que son collègue français, par exemple). Il est impossible de simplifier les imaginaires collectifs uniquement en fonction de la couleur de la peau ou du lieu d'origine des comédiens. Qui plus est, il importe de voir comment les pornographies nationales – au Québec par exemple, mais aussi celles des autres peuples et états – se positionnent en accord et en opposition avec les formes hégémoniques largement anglo-saxonnes. Les enjeux soulevés par ces questions passent

¹⁵¹ *L'homme idéal* (George Mihalka, 1996) raconte les aventures d'une trentenaire qui décide d'avoir un enfant et se lance à la recherche du géniteur parfait.

d'abord par une compréhension des espaces de pensée communs propres à chaque culture, et ce, particulièrement dans un champ aussi chargé symboliquement que celui des représentations de la sexualité. Soulignons ici, pour ne nommer que ceux-ci, les tentatives de penser la pornographie en des termes locaux dans des ouvrages portant sur l'Italie (*Schermi(h)ardenti*, Giannatempo, 2012) et le Brésil (*E pornô, tem pornô*, Baltar (éd.), 2018)¹⁵².

Un autre élément qui devra être approfondi lorsqu'il s'agit de discuter de la masculinité dans le genre est la popularité grandissante des contenus mettant en vedette des acteurs et des actrices transgenres. Nous croyons que les travaux comme ceux de la chercheuse Sophie Pezzutto, qui s'intéresse à la question selon des approches historiques et ethnographiques, illustrent parfaitement les enjeux identitaires, politiques et sociaux spécifiques à la représentation des personnes issues de la communauté trans (Comella & Pezzutto, 2020 ; Pezzutto, 2022). Une telle étude dépassait largement le cadre de cette thèse qui visait d'abord et avant tout à problématiser puis à penser différemment le masculin dans le genre pornographique. Il nous semble toutefois évident que ce sentier devra être défriché.

Finalement, malgré nos intentions, il s'avère difficile, voire impossible, de véritablement créer une « histoire sans noms » du cinéma pornographique (chapitre 3.9). Si les présupposés théoriques de cette approche nous ont permis de faire un pas de côté et de considérer le genre de manière transhistorique à travers ses formes, les enjeux communicationnels obligent les chercheurs à nommer pour démontrer. Dit autrement, il est nécessaire de recourir à des exemples concrets (comédiens, œuvres, etc.) pour illustrer son propos et faciliter la compréhension des lecteurs. Toutefois, cette manière de penser les genres filmiques demeure selon nous pertinente pour de futures recherches.

Épilogue

En guise mot de la fin, permettez-moi de revenir à une écriture au « je ». Cette thèse avait

¹⁵² Notons que cet ouvrage devait être le premier d'une collection sous l'étiquette « Mapping Pornographies : Histories, Geographies, Cultures » publiée par Mimesis International, maison d'édition associée aux parutions liées à l'influente section « porn studies » du colloque international MAGIS – International Film Studies Spring School of Gorizia.

originellement un objectif simple : démontrer que les représentations du masculin dans le cinéma pornographique étaient moins monolithiques qu'il n'y paraissait. Ma sensibilité rejoignait, et rejoint encore, les approches *queer* qui proposent des lectures critiques et anti-essentialistes des identités et des sexualités. Je pensais qu'en analysant la pornographie comme une forme de technologie des genres, il serait possible de renouveler le regard que l'on porte sur ce genre cinématographique et d'y percevoir des masculinités « alternatives ».

Toutefois, au fil de la recherche et de la rédaction, j'ai dû admettre à contrecœur deux choses. Premièrement, en dépit des présupposés inclusifs, la littérature critique est rigide et propose encore une lecture binaire de la pornographie, de l'hétérosexualité et, plus encore, de la masculinité (Mercer & McGlashan, 2023 ; Mercer & Smith, 2025). C'est ce que j'ai démontré au chapitre 3 lorsque j'ai problématisé la définition que l'on donne du cinéma « *mainstream* » hétéronormatif en m'appuyant sur un ensemble de textes ayant tenté un exercice similaire. De manière paradoxale, ce qui est désigné et décrit comme problématique dans la masculinité est réaffirmé dans l'opposition ou le réemploi « subversif » de ses codes. C'est le cas dans la pornographie gaie et ses nombreux modèles masculins hyper-virils, mais également dans le rejet d'une idée de la masculinité présente dans le cinéma féministe, alternatif et *queer*. À force de répéter *ad nauseam*, de façon positive ou négative, que la masculinité est associée à la virilité, au pouvoir et à la performance, peu importe comment ces caractéristiques sont présentées au fil des époques, il devient quasi impossible de se dérober à son emprise envahissante et séditionnelle. Il en résulte, par exemple, une mise de l'avant des attributs essentialistes féminins dans la volonté de faire de la pornographie « autrement ». Pensons simplement à l'idée répandue que les femmes préfèrent les films bien éclairés et que cela importe peu aux hommes (idée remise en question dans les milieux féministes et *queer*). Deuxièmement, les représentations dans la pornographie sont largement conditionnées historiquement et culturellement pour reproduire une forme de masculinité hégémonique qui, finalement, laisse peu de place à de véritables modèles alternatifs. C'est ce qui a été démontré dans les chapitres 1, 2 et 5 de cette thèse. Oui, il existe des types se positionnant à l'encontre de la conception générale incarnée par des stars telles que Rocco Siffredi, mais la forme cinématographique ne permet pas à ceux-ci de s'émanciper et de s'imposer, ni de favoriser une identification positive. Le masculin a une fonction ; qu'il la performe.

Ce qui m'amène à revenir au début de cette thèse et à ses deux avant-propos. Est-ce que j'ai trouvé une réponse à mes interrogations sur James Deen ? À la lumière de ce que j'ai exposé ci-dessus, je dirais que non. En revanche, j'ai compris ma fascination de cinéaste envers le genre pornographique.

Pour moi, et pour certaines personnes qui s'identifient comme hommes cisgenres hétérosexuels, il y a un plaisir formel qui élève le genre, dans ses moments de grâce, au rang d'art classique. Les corps et les contacts physiques peuvent être considérés et perçus comme étant des figures mouvantes avec leurs propriétés singulières. En ce sens, son formalisme le rapproche d'autres styles cinématographiques comme le cinéma expérimental ou le film d'art. Le spectateur attentif, pour reprendre les termes de Laurent de Sutter dans *Pornostars : Fragments d'une métaphysique du X* (2007), est un « chasseur d'ambiance » (p. 15) et un « collectionneur d'affects » (p. 29). Les modalités du plan pornographique lui permettent d'apprécier la virtuosité performative et visuelle de l'ensemble et d'être surpris par elle, se disant tour à tour « Comme c'est beau ! » et « Alors ? Pas mal, hein ? » (p. 120). C'est pourquoi ce sera par l'esthétique cinématographique qu'il sera possible de déconstruire la masculinité – et les nombreuses identités de genre – dans le genre pornographique. C'est aussi là que réside l'un des pouvoirs positifs de ce type de cinéma : dans sa capacité infinie de renouvellement et de transformation. Les archétypes masculins mentionnés dans cette thèse peuvent sembler redondants et immuables pour un œil néophyte, mais pour l'esthète, le monsieur Tout-le-Monde (*average Joe*), le garçon d'à côté (*boy next door*), le faire-valoir comique (*comedic relief*), l'étalon (*stud*), le puceau (*boy, virgin*) ou l'amateur sont des promesses narratives et esthétiques.

Tel un kaléidoscope, le cinéma pornographique est le théâtre d'une infinité de possibles. Il offre une succession rapide, changeante et hétérogène d'impressions et de sensations, en accord avec les travers de son époque. Le cinéma pornographique fait constamment appel à des figures complexes qui agissent comme référents narratifs et culturels exigeant un renouvellement perpétuel et questionnant des enjeux propres aux genres (masculinité, féminité), à l'esthétique (montage, effets, narration, etc.) et à la réception. Accepter la pornographie, c'est, entre autres,

reconnaître que ce genre est constitué d'immenses terrains de jeu pour l'ensemble des sexualités, dans toutes leurs complexités.

En somme : « Il n'y a pas plus perpétuellement neuf qu'un grand film pornographique » (p. 141).

ANNEXE A

Échantillon des vidéos les plus vues sur PornHub

ANNÉE DE MISE EN LIGNE										
ORDRE	TITRE (HYPERLIEN)	CHAÎNE	DURÉE	LIGNE	PORNSTARS	CATEGORIES	TAGS	ATTRIBUTS DES MODÈLES	TYPE DE PRODUCTION	NOMBRE DE VUES
1	HighschoolChronicles - Highschool Girl Orgasms For The First Time!!	ScarlettKnightley	00:01:43	2017	n/a	Amateur, Closed Captions, Cumshot, Exclusive, HD Porn, POV, Teen (18+), Verified Amateur	Teenager Orgasm, Squirting, Point of View, Screaming Orgasm, Hd, Brunette, Cum on Clothes, Schoolgirl, Highschool, Eye Rolling Orgasm, Jizz, Cum	Tattoos, Black Hair, Natural Tits, Piercings	Homemade	17.9M
2	"Seriously Stop Playing With Your Dick All The Time Around Me" StepSis Says	Step Siblings Caught	00:12:27	2020	Seth Gamble Vanna Bardot	Blowjob, Cumshot, Female Orgasm, HD Porn, Hardcore, Popular with Women, Pornstar, Red Head, Role Play, Small Tits, Step Fantasy	Stepsiblingscaught, Christmas, Step Sister, Step Bro, Petite, Small Tits, Redhead, Big Cock, Cocksucking, Cock Riding, Doggystyle, Point of View, Hairy Pussy, Missionary, Orgasm, Cumbutt	n/a	Professional	16.6M
3	My most orgasmic scene EVER!	Samantha Flair Official	00:10:55	2021	n/a	60FPS, Babe, British, Female Orgasm, HD Porn, Old/Young (18+), POV, Teen (18+), Verified Amateurs, Verified Couples	Big Boobs, Teenager, Point of View, Amateur, Homemade, Samantha Flair, Kinkycouple111, Toys, Vibrator, Masturbation, Blowjob, Oral Creampie, He Cums Twice, He Cums Three Times, Perfect Body	Fake Tits Brunette Hair Piercings No Tattoo White	Homemade	5.2M

4	FakeAgent Super skinny model goes all the way in Casting	Fake Agent	00:10:19	2012	Sindy Vega	Casting, POV, Pornstar	Czech, Fakeagent.com, Homemade, Point of View, First Time, Blonde, Small Tits, Amateur, Pov, Babe, Student, Young, Reality, Casting, Office, Cumshot	n/a	Professional	3M
5	ULTRAFILMS - HAILY GIVES HER LONGTIME FRIEND A FIRST SEX WITH A GIRL! HOT!	Ultra Films	00:12:29	2020	n/a	Brunette, Fingering, HD Porn, Lesbian, POV, Pussy Likcing, Romantic, Russian, Small Tits, Teen (18+)	Ultrafilms, Petite, Point of View, Haily Sanders, Hottest Lesbians, Lingerie, Pov Licking Pussy, Two Perfect Lesbians, Long Hair, Shaved, Pussy, Eye Contact Lesbian, Hot Lesbian Sex, First Time Lesbian, Most Beautiful Girl	n/a	Professional	2.6M
6	The hottest compilation of all time - I'll make your dick throb!	DickForLily	00:15:14	2023	n/a	Amateur, Big Ass, Big Tits, Blowjob, Compilation, Exclusive, HD Porn, POV, Teen (18+), Verified Amateurs, Verified Couples	Point of View, Rough, Butt, Big Boobs, Dickforlily, Missionary, Creampie, Doggystyle, Facial, Cumshot Compilation, Compilation, Big Natural Tits, Busty, Big Ass, Wet Pussy, Loud Moaning	No Tattoo Natural Tits Brunette Hair No Piercing White	Homemade	1.9M
7	Tears my Ass , Most World's Painful Anal of all time	Kristal Ass	00:10:14	2020	James Band Porn	Amateur, Anal, Big Dick, Cumshot, Exclusive, French, HD Porn, Hardcore, Pornstar, Teen (18+), Verified Amateurs, Verified Couples	Kristallass Anal, Kristallass, Anal Douloureux, Painful Anal, Pri, Er Anal, Deep Anal, Anal Pain, Big Cock Anal, Big Dick Anal, Best Ass Anal, After Abstinence, Long Abstinence, Scream Anal Pain, Rough Anal, Anal Cumshot	n/a	Homemade	1.8M

8	Gorgeous blonde in blue lingerie was fucked hard in her ass	SweetMaryx	00:06:05	2023	n/a	Amateur, Anal, Big Ass, Blonde, Blowjob, Cumshot, Exclusive, HD Porn, Teen (18+), Verified Amateurs	Ass Fuck, Butt, Ass View Blowjob, Deep Blowjob, Best Blowjob Ever, First Time Anal, Barstool Anal, Amateur Anal, Sexy Lingerie, Perfect Round Ass, Juicy Ass, Fingering Asshole, Most Beautiful Girl, Passionate Sex, Garter Belt Angel	n/a	Homemade	1.2M
9	In order for a man to study hard, a woman gives him footjob and speaks lewdly all the time	Nana_taipei	00:18:13	2023	n/a	Asian, Babe, Brunette, Cumshot, Feet, HD Porn, POV, Reality, Role Play, Teen (18+), Verified Amateurs	高跟鞋, 丝袜高跟, High Heels, High Heels Stockings, Stockings, Big Butt, Footjob, Story, English Subtitles, Nana Taipei, Teacher, Sex Education, Point of View	Black Hair Natural TitsAsian	Homemade	1.1M
10	Black Girl Wants To Be Fucked Like This All the Time	Casting Couch - HD	00:15:21	2019	n/a	Amateur, Big Ass, Big Tits, Blowjob, Casting, Closed Captions, Ebony, HD Porn, POV, Public	Castingcouch Hd, Black, Butt, Big Boobs, Point of View, Natural Tits, Castingcouchhd, Black Girl, Round Ass, Bubble Butt, Amateur, Rap Video, Doggystyle, Riding Dick, Reverse Cowgirl, Missionary Pounding	n/a	Professional	1.1M
11	CARNE DEL MERCADO - Jessica Dulce Joins Agent Home To A Great Fucking Session Full Scene	MamacitaZ	00:45:33	2023	n/a	Babe, Big Ass, Big Dick, HD Porn, Latina, POV, Red Head, Small Tits, Tattooed Women	Mamacitaz, Redhead, Point of View, Big Ass, Small Tits, Reality, Public Pickup, Blowjob, Big Booty, Full Movie, Oil, Doggystyle, Fingering, Shaved Pussy Fuck, Latina, First Time	n/a	Professional	952K

12	[Married woman diary] feeling orgasm in the doggy style all the time and finally cum inside	RE JMTY	00:05:23	2022	n/a	Amateur, Creampie, Cuckold, Exclusive, Female Orgasm, HD Porn, Japanese, POV, Reality, Verified Amateurs	Cum Inside, Ntr, Cum Shot, Amateur, 人妻, 中出し, 膣内射精, Married Woman, Creampie, 個人撮影, 妊娠, Pov, Point of View, 生ハメ, 素人, 着床	n/a	Homemade	853K
13	Eat Me Out And Cum 6 Times All Over Me	JaxInVenice	00:07:03	2021	n/a	60FPS, Babe, Big Dick, Big Tits, Blonde, Blowjob, Cumshot, Exclusive, HD Porn, Verified Amateurs, Verified Couples	Big Cock, Big Boobs, Cumslut, Babe, Sexy, Pierced Nipples, Facial, Sucking Dick, Face Fucked, Massive Cumshot, Big Natural Tits, Cum Covered, Most Beautiful Girl, Orgasm, Cum Play, Cumshot	WhitePiercingsNoTattooNaturalTitsBlonde Hair	Homemade	756K
14	Big Boob MILF Wants Anal Sex All the Time and Loves to Swallow - Victoria Lobov	Luke Longly	00:17:10	2022	Luke Longly, Victoria Lobov	60FPS, Anal Babe, Big Tits, Blonde, Blowjob, HD Porn, POV, Pornstar, Step Fantasy, Verified Models	Ass Fuck, Big Boobs, Mom, Mother, Point of View, Step Mom, Step Fantasy, Ass to Pussy, Ass to Mouth, Anal Sex, Cum Swallow, Exclusive, Hd Porn, Pov, Sex, Bj, Taboo, Heat	Blonde Hair No Tattoo White No Piercing	Professional	735K
15	Homeless girl will do anything for a place to stay. ANAL. Ass to Mouth. Cum swallow	domslutfucker	00:15:31	2023	n/a	Amateur, Blowjob, FFM in Threesome, HD Porn, Hardcore, POV, Reality, Threesome, Verified Amateurs	Ass Fuck, 3some, Point of View, Anal, Painal, Ass to Mouth, Cum Swallow, Blowjob, A2m, Atm, Pov, Threesome, Cum in Mouth, Amateur anal, First Fime Anal, Handjob	White No Piercing Black Hair No Tattoo	Homemade	698K

16	Riley Reid determined to get huge cock in ass no matter what	Riley Reid	00:30:31	2019	Riley Reid	Anal, Babe, Blowjob, Brunette, Exclusive, HD Porn, POV, Pornstar, Teen (18+), Verified Models	Ass Fuck, Natural Tits, Petite, Teenager, Big Cock, First Time Anal, Riley Reid, Reid my Lips, Riley Reid, Reily Reid, Riley Reid Anal, New Years Resolution, Anal, Small Tits, All Natural, Point of View	Natural Tits White Blonde Hair Brunette Hair Tattoos	Professional	690K
17	Mofos - Cute teen gets allwet	MOFOS	00:08:00	2016	Ariana Grand	Amateur, Babe, HD Porn, POV, Pornstar, Teen (18+)	Teenager, Young, Point of View, Mofos, Amateur, Pov, Teen, Latina, Blowjob, Cock Sucking, Panties Play, First Time, Ice Wet, Mofosnetwork	n/a	Professional	622K
18	Step Daddy please FUCK my tight little pussy - KateKravets 4K	Kate Kravets	00:12:20	2013	n/a	Amateur, Cumshot, HD Porn, Handjob, Hardcore, Masturbation, POV, Small Tits, Step Fantasy, Teen (18+), Verified Amateurs	Point of View, Reverse Cowgirl, Rough, Amateur, Cumshot, Fit Girl, Fuck Me Daddy, Most Beautiful Girl, All Natural, Doggystyle, Big Ass, Small Tits, Long Hair, Perfect Pussy, Handjob, Masturbate	Natural Tits No Piercing Other Ethnicity No Tattoo Blonde Hair	Homemade	604K
19	Hottest Wife Gets Slow and Sensitive Anal for the First Time (Lanreta)	Lanreta	00:09:56	2021	n/a	Amateur, Anal, Babe, Big Dick, Brunette, HD Porn, Romantic, Russian, Verified Amateurs, Verified Couples	Ass Fuck, Big Cock, Red Lingerie, Anal, Round Ass, Teen, Long Legs Anal, Doggystyle, Teen, Anal First Time, Gentle Ass Fuck, Ukrainian, Anal , All Natural, Soles Ass View, Feet, Ass, Soles Anal, Creampie, Amateur Anal, Moaning, Real Anal Pain, Beautiful Girl	Brunette Hair No Piercing Natural Tits White Tattoos	Homemade	601K

20	Time for Plan C - Slide That Big Cock Into Your StepMom And Fill Me Up! - 3of3	KymerLeighXXX	00:11:56	2024	n/a	Amateur, Big Ass, Big Dick, HD Porn, Hardcore, MILF Mature, POV, Role Play, Step Fantasy, Verified Amateurs	Butt, Big Cock, Old, Mom, Mother, Point of View, Kymer Leigh, Taboo, Big Ass, All Natural, Creampie, Blowjob, Milf, Cougar, Stepmom, Xxx Content Masters	n/a	Homemade	555K
21	All He Wants For Christmas... Is Anal (My First Time) - Amateur - Sophia Rock	Sophia Rock	00:10:05	2021	n/a	Amateur, Anal, Babe, Big Ass, Cumshot, Exclusive, HD Porn, POV, Teen (18+), Verified Amateurs	Ass Fuck, Butt, Petite, Point of View, Anal, Teen, Anal Pov, Amateur Anal, Amateur, First Time Anal, First Anal, First Time, Teen Anal, Christmas Fuck, Blonde	Natural Tits Piercings White Tattoos Brunette Hair	Homemade	549K
22	ALEXA GRACE'S FIRST SCENE! Tall Blonde Teen Nervous For Her Casting Couch Debut	Casting Couch - X	00:38:39	2021	n/a	Big Ass, Blonde, Casting, HD Porn, Hardcore, POV, Pornstar, Small Tits, Teen (18+)	First Time, Amateur, Skinny, Slim, Orgasm, Cheerleader, Flexible, Model, Bubble, Butt, All Natural, Masturbate, Pov, Blowjob, Hard, Rough Sex, Point of View, Facial, Pornpros	n/a	Professional	549K
23	BANGBROS - Most Viewed Brown Bunnies Videos Of All Time - Part 2	Bang Bros Network	00:27:43	2022	Maserati Tori Taylor Sarah Banks Connor Kennedy	Babe, Big Ass, Big Tits, HD Porn, Hardcore, Interracial, Pornstar	Big Tits, Big Boobs, Gros Seins, Cachonda, Maserati, Xxx, Flash Brown, Big Dick, Adriana Malao, Interracial, Ebony, Gostosa Brick, Danger, Sarah Banks, Nadia Jay, Brown Bunnies, Bang Bros	n/a	Professional	543K

24	BANGBROS - Most Viewed Brown Bunnies Videos Of All Time - Part 1	Bang Bros Network	00:32:02	2022	Cherokee Jayla Foxx Anya Ivy Brittney White Lexxi Deep	Babe, Big Ass, Big Tits, HD Porn, Hardcore, Interracial, Pornstar	Jayla Foxx, Jacob Steel, Cherokee, Anya Ivy, Alex Gonz, Bang Bros, Brick, Danger, Sean Lawless, Lexxi Deep, Black, Interracial, Brown Bunnies, Big Xock, Gostosa, Big Dick, Bangbros	n/a	Professional	539K
25	Sexy Luxury sucks cock and finish in her mouth swallows all cum / CandyLuxxx	CandyLuxxx	00:05:45	2022	n/a	Babe, Big Ass, Blowjob, Exclusive, Female Orgasm, HD Porn, Teen (18+), Verified Amateurs, Verified Couples	Luxury, Luxury Girl, Vip, Amazing Girl, Suck Cock, Blowjob, Sucking Dick, Sexy Ass, Pussy, First Time Blowjob, Female Orgasm, Big Cock, Sexy Girl, Cum in Mouth, Point of View	No Piercing No Tattoo Black Hair Latin	Homemade	534K

BIBLIOGRAPHIE

- Abad-Santos, A. (2014, April 24). *How male superheroes got jacked: a photo investigation*. Récupéré sur Vox: <https://www.vox.com/2014/4/24/5641160/a-brief-history-of-male-superheroes-bodies>
- Aboudrar, B. N. (2011). Exhibitions : la virilité mise à nu. Dans J.-J. Courtine, *Histoire de la virilité. 3. La virilité en crise ? Le XXe-XXIe siècle* (pp. 413-440). Paris: Éditions du Seuil.
- Adams, J. (2021, May 12). *Q&A: Gamma Films Exclusive Seth Gamble Discusses New Chapter in Life*. Récupéré sur XBiz: <https://www.xbiz.com/news/258982/q-a-gamma-films-exclusive-seth-gamble-discusses-new-chapter-in-life>
- Agamben, G. (1991, Hiver). Notes sur le geste. *Trafic*, 1(1), pp. 31-36.
- Ainsworth, C. (2015, February 19). Sex Redefined. *Nature*, pp. 288-291.
- Alilunas, P. (2016). *Smutty Movies. The Creation and Regulation of Adult Video*. Oakland: University of California Press.
- Alyssa. (2022, Juillet 4). Rocco Siffredi Looks Within in New Feature, Introspection. Récupéré sur YNOT.COM: <https://www.ynot.com/rocco-siffredi-looks-within-in-new-feature-introspection/>
- André, E., Durafour, J.-M., & Vancheri, L. (dir.). (2022). *Dictionnaire d'iconologie filmique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Arbrun, C. (2016, Juillet 9). *De Johnny Weissmuller à Rocco Siffredi, les huit visages de Tarzan*. Récupéré sur Les Inrockuptibles: <https://www.lesinrocks.com/cinema/de-johnny-weissmuller-a-rocco-siffredi-dix-visages-de-tarzan-66867-09-07-2016/>
- Aristote. (2008 [IXe siècle BC]). *Métaphysique*. Paris: Flammarion.
- Ashley, V. (2016). Porn – Artifice – Performance – And The Problem of Authenticity. *Porn Studies*, 3:2, pp. 187-190.
- Attimonelli, C., & Susca, V. (2017). *Pornoculture. Voyage au bout de la chair*. Montréal: Liber.
- Attwood, F. (2009). *Mainstreaming Sex: The Sexualisation of Western Culture*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Attwood, F. (ed.) (2012). *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang.
- Attwood, F. (2007). No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures. *Sexualities*, 10(4), pp. 441-456.
- Attwood, F. (2014). Foreword. Dans E. Biasin, G. Maina, & F. Zecca (ed.), *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies* (pp. 11-13). Sesto San Giovanni: Mimesis International.
- Attwood, F. (2018). *Sex Media*. Cambridge: Polity Press.
- Attwood, F., & Smith, C. (2014). Porn Studies: An Introduction. *Porn Studies*, 1(1-2), pp. 1-6.
- Aumont, J., & Marie, M. (2015 [1998]). *L'analyse des films. [3e édition]*. Paris: Armand Colin.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2001). *Esthétique du film*. Paris: Éditions Nathan.
- Aumont, J., Gaudreault, A., & Marie, M. (1989). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne.

- AVN. (2002, January 2002). *AVN: The 50 Top Porn Stars of All Time*. Consulté le Février 2025, sur Adult Video News: http://www.action-dvd.com/avnt50ps.asp?whichpage=1&userid=3AED28DC-3047-4F5C-87F5-D9AC3B9DA6F3&sort_order=
- Aydemir, M. (2007). *Images of Bliss : Ejaculation, Masculinity, Meaning* . Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baden, R. (2017, October 20). *Just a Dick: The Sad Reality of Being a Male Porn Star*. Récupéré sur Vice: <https://www.vice.com/en/article/just-a-dick-the-sad-reality-of-being-a-male-porn-star/>
- Balazs, B. (1979). From Theory of Film: The Close-up and the Face of Man. Dans M. Cohen, & G. Mast, *Film Theory and Criticism (2nd Edition)* (pp. 288-298). Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Baltar, M. (. (2018). *E Pornô, Tem Pornô ? A Panorama of Brazilian Porn*. Sesto San Giovanni: Mimesis International.
- Banu, G. (1995). *Sarah Bernhardt. Sculptures de l'éphémère*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- Banu, G. (2002). *Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*. Saint-Jean-de-Védas: L'entretemps.
- Barba, E., & Savarese, N. (2008 [1985]). *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Montpellier: L'Entretemps.
- Barrier, G. (1997). L'analyse du geste et de ses médiations : aspects communicationnels. *Nouveaux Actes Sémiotiques*(52-53-54), pp. 49-73.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*(11), pp. 84-89.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie* . Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (2002). Encore le corps. Dans *Oeuvres Complètes V : Livres, textes, entretiens (1977-1980)*. Paris: Seuil .
- Barthes, R. (2002 [1973]). Diderot, Brecht, Eisenstein. Dans R. Barthes, *Écrits sur le théâtre* (pp. 332-339). Paris: Seuil.
- Baudrillard, J. (1983). The Ecstasy of Communication. Dans H. Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 126-133). Seattle: Bay Press.
- Beasley, C. (2008). Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World. *Men and Masculinities, 11:1*, pp. 86-103.
- Beausoleil, J.-M. (2020). *Pornodyssée. Une saison dans l'industrie pornographique québécoise*. Montréal: Éditions Somme Toute.
- Bellour, R. (2009). *Le Corps du cinéma : hypnoses - émotions - animalités*. Paris: Éditions P.O.L.
- Bem, C. (2021, Automne 2021). « Neither of us was much into feminist or queer porn. » Petit traité audiovisuel de pornographie queer en quatre scènes. *CINÉMAS, 29(3)*, pp. 33-56.
- Benjamin, W. (2000 [1939]). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Dans W. Benjamin, *Œuvres, III* (pp. 269-316). Paris: Gallimard.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communications research*. Illinois: Free Press.

- Biasin, E., & Maina, G. & Zecca, F. (ed). (2014). *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies*. Sesto San Giovanni : Mimesis International.
- Bier, C. (dir.). (2011). *Dictionnaire des films français pornographiques & érotiques 16 et 35 mm*. Paris : Serious Publishing.
- Blümlinger, C., & Lavin, M. (ed.). (2018). *Geste filmé, gestes filmiques*. Sesto San Giovanni: Éditions Mimésis.
- Blais, M., & Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), pp. 1-18.
- Bomsel, O. (2007). *Gratuit ! Du déploiement de l'économie numérique*. Paris: Gallimard.
- Bordo, S. (1999). . *The Male Body: A New Look at Men in Public and Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2023). *Art of Film. An Introduction (13th Edition)*. New York: McGraw Hill.
- Borghi, R. (2013). Post-porn. *Rue Descartes*(79), pp. 29-41.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris: Éditions de l'Olivier.
- Brod, H., & Kaufman, M. (1994). *Theorizing Masculinities: Researching Men and Masculinities*. London: Allen & Unwin.
- Bronstein, C., & Strub, W. (. (2016). *Porno Chic and the Sex Wars. American Sexual Representation in the 1970s*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.
- Burke, K., & Haltom, T. M. (2020, April). Created by God and Wired to Porn: Redemptive Masculinity and Gender Beliefs in Narratives of Religious Men's Pornography Addiction Recovery. *Gender & Society*, 34(2), pp. 233–258.
- Butler, H. (2014). What do you Call a Lesbian with Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography. Dans Williams, L. (ed.) *Porn Studies* (pp. 167-297). Durham: Duke University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London ; New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter*. London: Routledge.
- Butler, J. (1990). *Raw Talent*. Buffalo: Prometheus Book.
- Buzzelli, R. (2010). *Sam Bot. Volume 1*. Paris: Éditions Delcourt.
- Caradec, F. (dir.). (2005). *Dictionnaire des gestes. Attitudes et mouvements expressifs en usage dans le monde entier*. Paris: Fayard.
- Carrigan, T., Connell, B., & Lee, J. (1985). Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society*, 14, pp. 551-604.
- Cavallotti, D., Dotto, S., & Quaresima, L. (ed.). (2016). *A History of Cinema Without Names. A Research Project*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- Cavallotti, D., Dotto, S., & Querasima, L. (ed.). (2017). *A History of Cinema Without Names. Contexts and Practical Applications*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- Cavallotti, D., Dotto, S., & Querasima, L. (ed.). (2017). *A History of Cinema Without Names. New Research Paths and Methodological Glosses*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- Cervulle, M., & Quemener, N. (2014). *Cultural Studies. Théories et méthodes*. Paris: Armand Collin.

- Chambrun, N. (2011). *Masculinité à Hollywood, de Marlon Brando à Will Smith*. Paris: L'Harmattan.
- Chantepie, P., & Paris, T. (2021). *Économie du cinéma*. Paris: Éditions La Découverte.
- Chen, Y., Cai, M., & Müller, H. J. (2020). The Two- to Three-Second Time Window of Shot Durations in Movies. *PsyCh Journal*, 9(4), pp. 361-369.
- Chibbles, D. (2021). *Memoirs of a B-list Porn Star*. Monee.
- Chinn, B. (2017). *The Other Side of Paradise. The Uncensored Memoirs of Bob Chinn*. Los Angeles: Rare Bird Book.
- Chinn, B. (2023). *Flesh of the Lotus*. Herzogenrath: Seidelman & Company.
- Church, D. (2017). *Disposable Passions. Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema*. New York: Bloomsbury.
- Cloutier, J.-F. (2022, Mars 4). Le géant québécois de la porno ne paierait pas d'impôt. *Journal de Montréal*.
- Cloutier, J.-F., Lamontagne, N. T., & Brasseur, N. (2025). *L'empire du sexe. La grande enquête sur Pornhub*. Montréal: Les Éditions du Journal.
- Clover, C. J. (1987). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations*(20), pp. 187-228.
- Cogeval, G. (2013). *Masculin Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Paris: Flammarion ; Musée d'Orsay.
- Cogeval, G. (2013). *Masculin/Masculin*. Paris: Connaissance des arts.
- Connell, R. (2005 [1995]). *Masculinities* . Berkeley: University of California Press.
- Connell, R. (2010). Two Cans of Paint: A Transsexual Life Story, With Reflections on Gender Change and History. *Sexualities*, 13(1), pp. 3–19.
- Connell, R., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19, pp. 829-859.
- Corneau, S., Rail, G. & Holmes, D. (2010). Entre libération et représentation réductrice : La pornographie gaie masculine comme véhicule de stéréotypes. *MediaTropes*, 2(2), pp. 136-166.
- Cohan, S. (1997). *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press .
- Collectif. (s.d.). *James+Deen*. Récupéré sur Tumblr: <https://www.tumblr.com/tagged/james+deen>
- Comella, L. (2007). *Vibrator Nation: How Feminist Sex Toy Changed the Business of Pleasure*. Durham: Duke University Press.
- Comella, L., & Pezzutto, S. (2020). Trans Pornography. *TSQ Transgender Studies Quarterly* , 7(2), pp. 152-171.
- Conrad, J. (1926). Le langage cinématographique. *Espressions*. -- Attitudes. *Cinémagazine*(7), pp. 314-317.
- Courcoux, C.-A. (2017). *Des machines et des hommes. Masculinité hégémonique et modernité technologique dans le cinéma américain contemporain*. Chêne-Bourg : Georg.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge: Routledge.
- Creswell, J. (1998). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Traditions*. Thousand Oaks: Sage Pub.

- Creton, L. (2020). *L'économie du cinéma en 50 fiches (6e édition)*. Paris: Armand Colin.
- Cutting, J. E., & Ayse Candan, A. (2015). Shot Durations, Shot Classes, and the Increased Pace of Popular Movies. *Projections*, 9(2), pp. 40-62.
- Damour, C. (2014, Automne). La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma). *CINÉMAS*, 25(1), pp. 17-37.
- D'Angelo, R. (2018). *Judy, Lola et Sofia*. Paris: Éditions Goutte d'Or.
- Veale, D., M. S., Bramley, S., Muir, G., & Hodsoll, J. (2015, June). Am I normal? A systematic review and construction of nomograms for flaccid and erect penis length and circumference in up to 15 521 men. *BJU International*, 115(6), pp. 978-986.
- Dawson, B. (2022). Owen Gray Broke The Stunt Cock Mold. *Mel Magazine*.
- de Baecque, A. (2011). Projections : la virilité à l'écran. Dans J.-J. (. Courtine, *Histoire de la virilité. 3. La virilité en crise ? Le XXe-XXIe siècle* (pp. 441-470). Paris: Éditions du Seuil.
- de Chambrun, N. (. (2011). *Masculinité à Hollywood, de Marlon Brando à Will Smith*. Paris: L'Harmattan.
- de Fontenay, H. (. (1980). *La certitude d'être mâle ? Une réflexion hétérosexuelle sur la condition masculine*. Montréal: Les Éditions Jean Basile.
- de Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, T. (1991, Été). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), pp. iii-xviii.
- de Sutter, L. (2007). *Pornostars. Fragments d'une métaphysique du X*. Paris: La Musardine.
- del Rio, V., & Hanson, B. (2016). *Vanessa Del Rio: Fifty Years of Slightly Slutty Behavior*. Köln: Taschen.
- Dean, T. (2009). *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dean, T., Ruszczycky, S., & Squires, D. (2014). *Porn Archives*. Durham-Londres: Duke University Press.
- Delorme, S. (2014, Novembre). Quand le cinéma était psychédélique : Délirer. *Cahiers du cinéma*, p. 5.
- Delvaux, M. (2021). *Le boys club*. Montréal: Les Éditions du Remue-Ménage.
- Delvaux, O. (2023). *Éloge des petites bites. Pour en finir avec la dictature viriliste*. Paris: La Musardine.
- Demetriou, D. Z. (2015, Printemps). La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell. *Genre, sexualité & société*, 13(13).
- Despentes, V. (2006). *King Kong Théorie*. Paris: Éditions Grasset.
- Diderot, D. (1968). *Paradoxe sur le comédien*. Genève: Slatkine Reprints.
- Diderot, D., & d'Alembert, J. L. (1966-1967 [1751-1772]). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Frommann: Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Dillon, N. (2021, December 1). *Ron Jeremy Gets New May 2 Trial Date In Los Angeles County Rape*. Récupéré sur RollingStone: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/ron-jeremy-new-trial-date-rape-case-1265384/>
- Dominguez Leiva, A. (2012). *Esthétique de l'éjaculation*. Auxonne: Le Murmure.
- Dominguez Leiva, A. (2014). *Youtube Théorie*. Montréal: Les Éditions de Ta Mère.

- du Mesnildot, S. (2015, Juillet ; Août). Le grain de beauté d'Annette Haven. *Cahiers du cinéma*, pp. 30-31.
- Dubois, F.-R. (2014). *Introduction aux porn studies*. Paris: Les impressions nouvelles.
- Dyer, R. (1985, March). Male Gay Porn. Coming to Terms. *Jump Cut*(30), pp. 27-29.
- Dyer, R. (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: British Film Institute.
- Dyer, R. (1993). *The Matter of Images: Essays on Representations*. New York: Routledge, 1993.
- Dyer, R. (2001). *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Dyer, R. (2002). *Only Entertainment*. London: Routledge.
- Eco, U. (1994). Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. *Réseaux*, 12(68), pp. 9-26.
- Eco, U. (2016). *Comment écrire sa thèse*. Paris: Flammarion.
- Edwards, T. (Éd.). (2006). *Cultures of Masculinity*. London: Routledge.
- Ellis, D. A., & Jenkins, R. (2015, August 27). *Watch-Wearing as a Marker of Conscientiousness*. Consulté le Janvier 2025, sur Peer J: <https://doi.org/10.7717/peerj.1210>
- Erdman, D. (2023). *Let's Go Stag!: A History of Pornographic Film from the Invention of Cinema to 1970*. London: Bloomsbury Academic.
- Esch, K., & Mayer, V. (2007). How Unprofessional: The Profitable Partnership of Amateur Porn and Celebrity Culture. Dans S. Paasonen, K. Nikunen, & L. Saarenmaa, *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture* (pp. 99-114). Oxford: Berg.
- Escoffier, J. (2021). *Sex, Society, and the Making of Pornography. The Pornographic Object of Knowledge*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Falardeau, É. (2008). *Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Falardeau, É. (2018). Transes extatiques : la pornographie cinématographique comme rituel. *Actes du Colloque Arts et Médias de l'Université de Montréal*. (U. d. Montréal, Éd.) Montréal, Québec, Canada.
- Falardeau, É. (2019). *Le corps souillé : gore, pornographie et fluides corporels*. Longueuil: Éditions L'Instant Même.
- Falardeau, É. (2020, Septembre). Entretien avec Bree Mills : voyage au coeur de la porno alternative et inclusive. *24 images*(196), pp. 88-95.
- Falardeau, É. (2020, Septembre). Kaléidoscope pornographique. *24 images*(196), pp. 82-87.
- Falardeau, É. (2023). Screw the Archives : Importance et impacts de la cinéphilie pornographique. Dans A. Habib, L. Pelletier, & J.-P. Sirois-Trahan, *Dans l'oeil du collectionneur* (pp. 251-270). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Falardeau, É., & Pelletier, D. (2021). Intertextualité et porno Made in Québec : de la traduction à l'émergence d'un genre. *Nouvelles Vues*(21).
- Feinberg, S. (2012, May 31). *w a Poor Jewish Kid From Upstate New York Became Kirk Douglas — Hollywood's Best-Loved Gladiator*. Récupéré sur The Hollywood Reporter: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/kirk-douglas-spartacus-michael-330510/>
- Field, D. (1982). *Le Nu dans l'Art*. Paris: Pierre Bordas et fils.
- Fleischer, A. (2005). *Éros / Hercule. Pour une érotique du sport*. Paris: La Musardine.
- Flick, U. (2014). *An Introduction to Qualitative Research [5e édition]*. Thousand Oaks: Sage Publishing.

- Flint, D. (1999). *Babylon Blue: An Illustrated History of Adult Cinema*. London: Creation Books.
- Flusser, V. (1999). *Les gestes*. Paris: Editions Hors Commerce.
- Forsyth, A. (2001). *A Natural History of Sec: The Ecology and Evolution of Mating Behavior*. Willowdale: Firefly Books Ltd.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité. II. L'usage des plaisirs*. Paris: Éditions Gallimard.
- Freixes, A. (2022, November). Stairway to Stardom: Top Agents Reflect on the New Talent Landscape. *XBiz World*, pp. 54-61.
- Freixes, A. (2024, January). The Art of Performance. *XBiz World*, pp. 62-71.
- Friday, N. (1981). *Les fantasmes masculins. De l'imagination érotique des hommes à la réalité*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Gagnon, S. (2015). *Je serai un territoire fier et tu déposeras tes meubles. Réflexions et espoirs pour l'homme du 21e siècle*. Montréal: Atelier 10, coll. Documents.
- Gagnon, J. H., & Simon, W. (1973). *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*. London: Aldine Publishing Company.
- Gaillard, C., & Le Disez, G. (2019). *Rayon X. Les folles années du porno en vidéo*. Grenoble: Éditions Glénat.
- Gallagher, J. (2024, December 16). *The Rise of the Noodle Boys* : Récupéré sur The New York Times: <https://www.nytimes.com/2024/12/15/style/hollywood-men-stars-chalamet-sessa-wolfhard-noodle.html>
- Gaudreault, A., & Marion, P. (2000). Un média naît toujours deux fois... *Sociétés et Représentations*, pp. 21-36.
- Genette, G. (1983). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions Le Seuil .
- Giannatemp, S. (. (2012). *Schermi(h)ardenti. Pornocinema italiano & dintorni* . Roma: Profondo Rosso.
- Gira Grant, M. (2015, December 4). *How Stoya Took on James Deen and Broke the Porn Industry's Silence*. Récupéré sur The Guardian: <https://www.theguardian.com/culture/2015/dec/04/how-stoya-took-on-james-deen-and-broke-the-porn-industrys-silence>
- Gittler, I. (1999). *Pornstar*. New York: Simon and Schuster.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Hawthorne, NY: Aldine Press.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. New York: Harper & Row.
- Gotthardt, A. (2018, January 21). *Why Ancient Greek Sculptures Have Small Penises*. Récupéré sur Artsy.net: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-ancient-greek-sculptures-small-penises>
- Grahame-Smith, S. (2005). *The Big Book of Porn. A Penetrating Look at The World of Dirty Movies*. Philadelphia: Quirk Book.
- Gramsci, A. (1971). *Lettres de prison*. Paris: Gallimard.
- Gramsci, A. (2024). *L'hégémonie culturelle*. Paris: Payot.
- Gualdoni, F. (2009). *Le nu masculin*. Milan: Skira.
- Hakim, C. (2010). Erotic Capital. *European Sociological Review*, pp. 499-518.
- Hall, S. (1997). *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. Dans S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. (. Willis, *Culture, Media, Language* (pp. 128–138). London: Hutchinson University Library.
- Hanson, H. (2015, December 5). *What To Know About The Sexual Assault Allegations Against James Deen*. Récupéré sur Huffpost: https://www.huffpost.com/entry/james-deen-rape-explainer_n_566063f8e4b079b2818d68f4
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14, pp. 575-599.
- Harris, J. (2004). *The New Art History: A Critical Introduction*. London ; New York: Routledge.
- Heasley, R. (2005). Crossing the Borders of Gendered Sexuality: Queer Masculinities of Straight Men . Dans C. (. Ingraham, *Thinking Straight The Power, Promise and Paradox of Heterosexuality* (pp. 109-130). New York: Routledge.
- Henry, M. (2023). *Filosofia e fenomenologia del corpo. Saggio sull'ontologia biraniana*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Hess, A. (2012, April 5). *What Women Want: Porn and the Frontier of Female Sexuality*. Récupéré sur The Good Life: <https://www.good.is/articles/what-women-want>
- Hogan, K. (2023, November 8). *All the Sexiest Man Alive Covers*. Récupéré sur People: <https://people.com/celebrity/all-the-sexiest-man-alive-covers/>
- Hoke, C. (2021, September). *Henry Cavill Reveals How He Trains On Long Shoots And Preps For All Those Shirtless Scenes*. Récupéré sur Cinema Blend: <https://www.cinemablend.com/news/2574157/henry-cavill-trains-long-shoots-shirtless-scenes-superman>
- Holmes, J.C. (1998). *Porn King: The Autobiography of John C. Holmes*. Albany: BearManor Media.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2015 [1947]). La production industrielle de biens culturels . Dans M. Horkheimer, & T. Adorno, *La dialectique de la raison* (pp. 179-221). Paris: Gallimard.
- Huguet, V., & al. (2013). *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts Magazine TTM Éditions.
- Huys, V., & Vernant, D. (2023). *Histoire de l'art - 2e éd.: Théories, méthodes et outils*. Paris: Armand Colin.
- Jablonka, I. (2019). *Des hommes justes. Du patriarcat aux nouvelles masculinités*. Paris: Éditions du Seuil.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jeremy, R., & Spitznagel, E. (2007). *The Hardest (Working) Man in Showbiz*. New York: Harper Collins.
- Jones, S. H., & Harris, A. (2016). Monsters, Desire and the Creative Queer Body. *Continuum*, 30(5), pp. 518-530.
- Joyner, J. (2014, April 20). *Hollywood's Changing Male Ideal*. Récupéré sur Outside the Beltway: <https://www.outsidethebeltway.com/hollywoods-changing-male-ideal/>
- Juffer, J. (1998). *At Home with Pornography: Women, Sex and Everyday Life*. New York: New York University Press.
- Jullien, F. (2000). *Le Nu impossible*. Paris: Éditions du Seuil.
- Karioris, F. G., & Allan, J. A. (2019). When Two Become One: Sexuality Studies And Critical Studies of Men and Masculinities. *Journal of Gender Studies*, 28(3), pp. 247-256.
- Kasson, J. F. (2002). *Houdini, Tarzan and the Perfect Man: The White Body and the Challenge of Modernity in America*. New York: Hill and Wang.

- Keilty, P. (2017). Carnal Indexing. *Knowledge Organization*, 44(4), pp. 265-272.
- Keilty, P. (2023). *Queer Data Studies*. Washington: University of Washington Press.
- Kipnis, L. (1993). *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender, and Aesthetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kipnis, L. (1996). *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*. New York: Grove Press.
- Kimmel, M. (2005). *The Gender of Desire. Essays on Male Sexuality*. New York: State University of New York Press.
- Kimmel, M., & Messner, M. (2013). *Men's Lives*. Boston: Pearson.
- Kleinhans, C. (2006). The Change from Film to Video Pornography: Implications for Analysis. Dans Lehman, P. *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 154-167.
- Komarovsky, M. (1976). *Dilemmas of Masculinity: A Study of College Youth*. New York: Norton.
- Kristeva, J. (1980). *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kunitz, D. (2017, April 5). *How Art As Depicted the Ideal Male Body throughout History*. Récupéré sur Artsy.net: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-depicted-ideal-male-body-history>
- Löwy, I., & Rouch, H. (2003). *La distinction entre sexe et genre. Une histoire entre biologie et culture*. Paris: L'Harmattan.
- Lanni, D., & Petrilli, A. (2023). *Bestiaire des monstres féminins*. Paris: Arthaud.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lara, T. (2020, March 20). *How Seth Gamble Went From Rock Bottom to World-Renowned Porn Star*. Récupéré sur Men's Health: <https://www.menshealth.com/sex-women/a31808584/seth-gamble-porn-star-sober-interview/>
- Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal: Les Éditions du Remue-Ménage.
- Laurin, D. (2024). Sean Cody's Curtis and Amateur Performance in Reality Porn. *Porn Studies*, 1–10.
- Lauro, A. D., & Rabkin, G. (1976). *Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Films 1915-1970*. New York: Chelsea House Publishers.
- Lee, J. (ed.) (2015). *Coming Out Like A Porn Star. Essays On Pornography, Protection, and Privacy*. Berkeley: ThreeL Media.
- Lehman, P. (1993). *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lehman, P. (2006). *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Leigh-Kile, D. (1999). *Sex Symbols*. New York: Random House .
- Lever, Y. (1992). *L'analyse filmique*. Montréal: Les Éditions du Boréal.
- Lindgren, S. (2010). Widening the Glory Hole: The Discourse of Online Porn Fandom. Dans F. Attwood. *Porn.Com: Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang Publishing, pp.186-201.
- Lust, E. (2024). *Erika Lust*. Consulté le Août 2024, sur About Erika Lust: <https://erikalust.com/about/about-erika>
- Lytotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne* . Paris: Les Éditions de Minuit.

- Macé, É. (2006). *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie post critique des médias*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Mandel, L. (2016). *La fabrique pornographique*. Paris: Casterman.
- Marcus, S. (2008). *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth-century England*. Oxfordshire: Routledge.
- Martinko, J. S. (2013). *The XXX Filmography 1968-1988*. Jefferson: McFarland & Company.
- Marzano, M., & Ovidie. (2005). *Films X : y jouer ou y être. Le corps acteur*. Paris: Autrement.
- Mattelart, A., & Neveu, É. (2003). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris: Éditions La Découverte.
- Mauss, M. (2021 [1936]). *Les techniques du corps*. Paris: ditions Payot et Rivage.
- McKee, A., & Ingham, R. (2018). Are There Disciplinary Differences in Writing About Pornography? A Trialogue for Two Voices. *Porn Studies*, 5(1), pp. 34-43.
- McKee, A., Albury, K., & Lumby, C. (2008). *The Porn Report*. Carlton: Melbourne University Publishing.
- McKee, A., Byron, P., Litsou, K., & Ingham, R. (2020). An Interdisciplinary Definition of Pornography: Results from a Global Delphi Panel. *Archives of Sexual Behavior*, 49, pp. 1085–1091.
- McNair, B. (2002). *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*. Cambridge: Routledge.
- McNeils, L., & Osborne, J. (2006). *The Other Hollywood: The Uncensored Oral History of the Porn Film Industry*. New York: Regan Books/Harper Collins (itbooks).
- Mead, M. (1935). *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. New York: William Morrow.
- Mercer, J. (2017). *Gay Pornography: Representations of Sexuality and Masculinity*. London ; New York: I.B. Tauris.
- Mercer, J., & McGlashan, M. (2023). *Toxic Masculinity: Men, Meaning, and Digital Media*. New York ; London: Routledge.
- Mercer, J., & Smith, C. (2025). *Sexualised Masculinity: Men's Bodies in 21st Century Media Culture*. London: Routledge.
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*. London-New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1946). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merton, R. K. (1984). Socially Expected Durations: A Case Study of Concept Formation in Sociology. Dans W. W. Powell, & R. (. Robbins, *Conflict and Consensus* (pp. 262-283). New York: The Free Press.
- Metz, C. (1971). *Langage et cinéma*. Paris: Éditions Larousse.
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldana, J. (2018). *Qualitative Data Analysis: A Source Book of New Methods (4th Edition)*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Millward, J. (2013, February 14). *Deep Inside: A Study of 10,000 Porn Stars and Their Careers*. Récupéré sur Jon Millward: Exploring the Curious Corners of Society and Psychology: <https://jonmillward.com/blog/studies/deep-inside-a-study-of-10000-porn-stars/#gallery>
- Moreau, A. (2007). *Moreau, André. La bible érotique. Le guide spirituel du plaisir*. Montréal: Éditions Vox Populi.
- Morin, E. (1972). *Les stars*. Paris: Le Seuil.

- Morris, C. (2011, April 20). *The Dirty Dozen: Porn's Most Popular Stars*. Récupéré sur CNBC: <https://www.cnn.com/2011/01/06/The-Dirty-Dozen:-Porns-Most-Popular-Stars.html>
- Mowlabocus, S. (2010). Porn 2.0? Technology, Social Practice, and the New Online Porn Industry. Dans F. Attwood. *Porn.Com: Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang Publishing, pp. 69-87.
- Mucchielli, A. (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Mulholland, M. (2011). When Porno Meets Hetero. SEXPO, Heteronormativity and the Pornification of the Mainstream. *Australian Feminist Studies*, 26(67), pp. 119-135.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), pp. 6-18.
- n/a. (s.d.). *Adult Time*. Consulté le Août 2024, sur Adult Time: <https://www.adulttime.com>
- Nashrulla, T. (2015, December 9). *Here Are The Women Who Have Accused James Deen Of Sexual Abuse And Assault*. Récupéré sur BuzzFeed.News: <https://www.buzzfeednews.com/article/tasneemnashrulla/here-are-the-women-who-have-accused-james-deen-of-sexual-ass>
- Neale, S. (1983, November ; December). Masculinity As Spectacle. Reflections On Men And Mainstream Media. *Screen*, 24(6), pp. 2–17.
- Néret, G. (. (2012). *Erotica Universalis. From Pompeii to Picasso*. Paris: Taschen.
- Nixon, S. (1997). Exhibiting Masculinity. Dans S. Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 291-336). London: Sage Publications.
- Odin, R. (1995). Le film de famille dans l'institution familiale. Dans R. (. Odin, *Film de famille : Usage privé, usage public* (pp. 27-41). Paris: Klincksieck.
- Ortiz, L. (2018). *Porn Valley. Une saison dans l'industrie la plus décriée de Californie*. Clermont-Ferrand: Premier Parallèle.
- Paasonen, S. (2007). Strange Bedfellows. Pornography, Affect and Feminist Reading. *Feminist Theory*, 8(43), pp. 43–57.
- Paasonen, S. (2010). Labors of Love: Netporn, Web 2.0 and the Meanings of Amateurism. *New Media and Society*, 12(8), pp. 1297-1312.
- Paasonen, S. (2010). Repetition and Hyperbole: The Gendered Choreographies of Heteroporn. Dans K. (. Boyle, *Everyday Pornography* (pp. 63-76). London: Routledge.
- Paasonen, S. (2011). *Carnal Resonance. Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT.
- Paasonen, S. (2014). Things to do with the Alternative. Fragmentation and Distinction in Online Porn. Dans E. Biasin, G. Maina, & F. Zecca, *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies* (pp. 21-35). Sesto San Giovanni: Mimesis International.
- Paasonen, S. (2018). *Many Splendored Things: Thinking Sex and Play*. Cambridge: MIT Press.
- Paasonen, S. (2021). “We Watch Porn for the Fucking, Not for Romantic Tiptoeing”: Extremity, Fantasy And Women’s Porn Use. *Porn Studies*, pp. 1–14.
- Paci, V. (2011). *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Lyon/Udine: Aléas/Forum.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Pasquinelli, B. (2006). *Le Geste et l'Expression*. Paris: Éditions Hazan.
- Paveau, M.-A. (2014). *Le discours pornographique*. Paris: La Musardine.
- Paveau, M.-A., & Pera, F. (2014, Décembre 31). Un objet de discours pour les études pornographiques. *Questions de communication*(26).

- Pavis, P. (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris: Presses universitaires du Septentrion.
- Pedullà, G. (2016). Four Models for a Nameless History of the Arts Still to Be. Dans D. Cavallotti, F. Giordano, & S. Dotto, *A History of Cinema Without Names. A Reseach Project* (pp. 21-30). Milano/Udine: Mimesis International .
- Penley, C. (1993). *Male Trouble*. Minneapolis: Univiversty Of Minnesota Press.
- Penley, C. (1997). Crackers and Whackers: The White Trashing of Porn. Dans A. Newitz, & M. Wray, *White Trash: Race and Class in America* (pp. 89-112). New York: Routledge.
- Pezutto, S. (2022, April 11). *Trans Pornography 101*. Récupéré sur Adult Time Blog: <https://blog.adulttime.com/trans-pornography-101/>
- Pirès, A. (1997). Échantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique. Dans J. Poupard, A. Pirès, J.-P. Deslauriers, & al., *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (pp. 113-169). Montréal: Gaëtan Morin.
- Plummer, K. (2011). Critical Sexualities Studies. Dans G. (. Ritzer, *The Wiley-Blackwell Companion to Sociology* (pp. 243-268). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Pollock, G. (2007). Des canons et des guerres culturelles. *Cahiers du Genre*, 43(2), pp. 45-69.
- Preciado, P. B. (2022). *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rauger, J.-F. (2000). La mise en scène de l'acte sexuel : focalisation/fuckalization. Dans J. Amont, *La mise en scène*. Paris: De Boeck Supérieur.
- Rebourg, A. (2015, Octobre 5). *Rocco Siffredi ouvre une "université du hard" : une académie pour devenir un pro du porno*. Récupéré sur TF1Info: <https://www.tf1info.fr/culture/rocco-siffredi-ouvre-une-universite-du-hard-une-academie-pour-devenir-un-pro-du-porno-1533070.html>
- Redfern, N. (2023). The Average Shot Length and the Ecological Fallacy in Film Studies. *Humanities Bulletin* 6, 6(1), pp. 172-180.
- Redick, M. (2024, April 3). *Adult Time Welcomes Seth Gamble as New Brand Ambassador*. Récupéré sur Adult Video News: Monica <https://avn.com/news/video/adult-time-welcomes-seth-gamble-as-new-brand-ambassador-177166>
- Reeser, T. W. (2020). Concepts of Masculinity and Masculinity Studies. Dans T. W. Reeser, *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice* (pp. 11-38). Leiden: Brill.
- Renaud, L. (2024). *Le spectacle du sexe. L'évolution de la consommation du film pornographique des années 1990 à nos jours*. Paris: L'Harmattan.
- Rennes, J. (. (2016). *Encyclopédie critique du genre*. Paris: La Découverte, 2016.
- Report, T. R. (2014, February 15). *Club 90 Remembers Gloria Leonard*. Consulté le August 2024, sur The Rialto Report: therialtoreport.com/2014/02/15/club-90-remembers-gloria-leonard/
- Rich, A. (1981). La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne. *Nouvelles Questions Féministes*(1), pp. 15-43.
- Richard, R. (1980). La transition. Un homme en mal de corps. Dans H. de Fontenay, *La certitude d'être mâle ? Une réflexion hétérosexuelle sur la condition masculine* (pp. 69-84). Montréal: Jean Basile éditeur.

- Richards, S. (2023, November 15). *Adult Time Releases New Heteroflexible Series 'How Men Orgasm'*. Récupéré sur Adult Video News: <https://avn.com/news/video/adult-time-releases-heteroflexible-series-how-men-orgasm-176465>
- Rimmer, R. H. (1986). *The X-Rated videotape Guide. Revised and Updated*. New York: Crown Publisher.
- Rivoal, H. (2017). Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins. *Travailler*(38), pp. 141-159.
- Robinson, D. (1980). *Panorama du cinéma mondial 1. Des origines à 1946*. Paris: Editions Denoël Gonthier.
- Roland, B. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*(8), pp. 1-27.
- Rouyer, P. (1997). *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Paris: Éditions du Cerf.
- Roy, L. (1996). L'image au cinéma ou le corps (d)écrit. *CINÉMAS*, 7(1-2), pp. 11-36.
- Rubin, G. (1984). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. Dans C. (. Carol Vance, *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (pp. 267-319). Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Ryder, N. (2002). *How to Become a Porn Director: Making Amateur Adult Films*. Thompson Publishing.
- Saillant, N. (2014, Juillet 26). À l'école de la porno Pegas Productions prend les grands moyens pour trouver des acteurs. Consulté le Mars 2025, sur Le Journal de Montréal: <https://www.journaldemontreal.com/2014/07/26/a-lecole-de-la-porno>
- Sandow, E. (1897). *Strength and How to Obtain It*. Aldershot: Gale and Polden.
- Sanfourche, P. (2021, Janvier 14 au 27). "LE PATRIARCAT EST AVANT TOUT DANS LE CORPS DES HOMMES". *Society*(147), pp. 16-18.
- Savoie-Zajc, L. (2006). Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide ? Dans F. Guillemette, & C. Baribeau, *Recherche qualitative en sciences humaines et sociales : les questions de l'heure* (pp. 99-111). Montréal: Université McGill.
- Sayers, J. (1982). *Biological Politics: Feminist and Anti-Feminist Perspectives*. London: Tavistock.
- Scotto Lavina, F. (2015, Fall). Still-moving Engrams: The Ecstasy of Bodily Gestures in Chronophotography and its Contemporary Reproductions. *Cinéma&Cie International Film Studies Journal*, XV(25), pp. 59-74.
- Sedwig, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Segal, L. (1997). Sexualities. Dans K. Woodward, *Identity and Difference* (pp. 183-228). London: Sage.
- Serano, J. (2013). *Excluded: Making Feminist and Queer Movements More Inclusive*. Berkeley: Avalon Publishing Group.
- Shary, T. (2012). *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Shelton, E. (2002). A Star is Porn: Corpulence, Comedy, and the Homosocial Cult of Adult Film Star Ron Jeremy. *Camera Obscura*, 17(3), pp. 115-146.
- Siffredi, R. (2006). *Rocco par Rocco. L'autobiographie de Rocco Siffredi*. Paris: Les Éditions Pascal Petiot.
- Siffredi, R. (2021). *Sex Lessons. Il mio corso di educazione sessuale*. Milano: Mondadori.

- Sigel, L. Z. (2000). Filth in the Wrong's People Hands: Postcards and the Expansion of Ponography in Britain and the Atlantic World, 1880-1914. *Journal of Social History*, 33(4), pp. 859–885.
- Sigel, L. Z. (2020). *The People's Porn: A History of Handmade Pornography in America*. London: Reaktion Books.
- Smith, C. (2000). How I Became a Queer Heterosexual. Dans C. (. Thomas, *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality* (pp. 60–67). Urbana: University of Illinois.
- Snow, A. (2019, December 9). *James Deen Sexual-Assault Accuser Disgusted by His Porn Awards Nominations: 'Nobody Seemed to Care'*. Récupéré sur Daily Beast: <https://www.thedailybeast.com/james-deen-sexual-assault-accuser-disgusted-by-his-porn-awards-nominations-nobody-seemed-to-care>
- Solomon-Godeau, A. (1999). *Male Trouble: A Crisis in Representation*. London: Thames & Hudson.
- Sramek, J. (1990). Pour une définition du métarécits. *Etudes romanes de Brno*(20), pp. 33-48.
- Stahl, M. (2020, July). *The Big Men of Small-Penis Porn*. Récupéré sur Mel Magazine: <https://melmagazine.com/en-us/story/small-penis-porn-dick-pornhub-pornstar>
- Sugar, J., & Nelson, J.C. (2008). *John Holmes: A Life Measured in Inches*. Albany: BearManor Media.
- Sullivan, R., & McKee, A. (2015). *Pornography*. Cambridge: Polity Press.
- Sundarajan, A. (2016). *The Sharing Economy: The End of Employment and the Rise of Crowd-Based Capitalist*. London: The MIT Press.
- Tachou, F. (2013). *Et le sexe entra dans la modernité. Photographie « obscène » et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie*. Paris: Klincksieck, coll. D'esthétique.
- Taormino, T., Parrenas Shimizu, C., Penley, C., & Miller-Young, M. (. (2013). *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*. New York: Feminist Press.
- Tarrant, S. (2016). *The Pornography Industry. What Everyone Needs to Know*. New York: Oxford University Press.
- Thompson, D. (2007). *Black and White and Blue: Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*. Toronto: EWC Press.
- Tisdale, J. (2013, November 4). *My Amateur Porn Date With James Deen*. Récupéré sur Huffpost: https://www.huffpost.com/entry/my-amateur-porn-date-james-deen_b_4215113
- Trachman, M. (2013). *Le travail pornographique*. Paris: La Decouverte.
- Treleani, M. (2014). *Mémoires audiovisuelles Les archives en ligne ont-elle un sens ?* Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Tremblay, O. (2004). Festival du Nouveau Cinéma – Celle par qui le scandale arrive. *Le Devoir*.
- Tukey, J. (1977). *Exploratory Data Analysis*. Pearson: Addison-Wesley Publishing.
- Turner, G. (2021, October 14). Exclusive: 1st Look at Rocco Siffredi Sculpture to 'Star' in New Project. *XBIZ*.
- Turner, G. (2023, March 8). *Twice-Crowned Male POTY Seth Gamble Talks Longevity, Ambitions*. Récupéré sur XBiz: <https://www.xbiz.com/news/272102/twice-crowned-male-poty-seth-gamble-talks-longevity-ambitions>

- Uhlig, M. (2017). Des vertus du métarécit. Sur l'enchâssement dans Barlaam et Josaphat. *Poétique*, 1(181), pp. 33-52.
- Vörös, F. (2014). Domesticated Porn. Gendered Embodiment in Audience Reception Practices of Pornography. Dans E. Biasin, G. Maina, & F. (. Zecca, *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies* (pp. 241-255). Sesto San Giovanni: Mimesis International.
- Vörös, F. (2015). *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*. Amsterdam: Éditions Amsterdam.
- Vörös, F. (2020). *Désirer comme un homme. Enquête sur les fantasmes et les masculinités*. Paris: Éditions La Découverte.
- Vigarelo, G. (2011). *Histoire de la virilité. T.1 : L'invention de la virilité*. Paris: Points.
- Vitali-Rosati, M. (2016). Pornspace. *Médium*, pp. 306-317.
- Wagenheim, C. (2016). *Male Bodies On-Screen: Spectacle, Affect, and the Most Popular Action Adventure Films in the 1980s*. Récupéré sur American Culture Studies Ph.D. Dissertations: https://scholarworks.bgsu.edu/acs_diss/91
- Warren, P. (2002). *Le secret du star-system américain. Le dressage de l'oeil*. Montréal: Éditions de l'Hexagone.
- Waugh, T. (1996). *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press.
- Waugh, T. (2004). Homosexuality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen. Dans L. William, *Porn Studies* (pp. 127-141). Durham and London: Duke University Press.
- Waugh, T., & Arroyo, B. (2019). *I Confess! Constructing the Sexual Self in the Internet Age*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Wedgwood, N. (2009). Connell's Theory of Masculinity – Its Origins and Influences on the Study of Gender. *Journal of Gender Studies*, 18:4, 329-339.
- Williams, L. (2004). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press.
- Williams, L. (1991, Summer). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), pp. 2-13.
- Williams, L. (1999 [1989]). *Hard Core Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible" (Second Edition)*. Berkeley: University of California Press.
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham and London: Duke University Press.
- Wolinski, N. (2013). Les dieux du stade. Dans G. Cogeval, *Masculin/Masculin* (pp. 30-39). Paris: Connaissance des arts.
- Young, M. (2016). *The DIY Porn Handbook: A How-To Guide to Documenting Our Own Sexual Revolution*. Gardena: Greenery Press.
- Zecca, F. (2014). Porn Sweet Home. A Survey of Amateur Pornography. Dans E. Biasin, G. Maina, & F. Zecca, *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies* (pp. 321-337). Sesto San Giovanni: Mimesis International.
- Zimmer, J. (2024). *Histoires du Cinéma X*. Paris: Nouveau Monde Éditions.
- Ziplow, S. (1977). *The Film Maker's Guide to Pornography*. New York: Drake Publishers.