

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA LITTÉRATURE MÉTAPORNOGRAPHIQUE COMME CATALYSEUR DU STYLE
FÉMINISTE DANS JUICY: UNE IDYLLE À QUATRE PATTES DE MÉLODIE NELSON

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARYLÈNE MAYER

AVRIL 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directrices de recherche Lori Saint-Martin et Gabrielle Tremblay. La première, pour avoir cru en ce projet alors qu'il ne tenait qu'à une vague intuition et quelques notes décousues dans un document Word. Bien qu'elle n'ait pas pu être témoin de l'aboutissement de ce mémoire, ses encouragements et ses conseils m'ont accompagné tout au long de la rédaction. La seconde, pour avoir accepté de m'accompagner dans ce projet au moment où j'en avais le plus besoin. Je n'aurais sans doute pas achevé la rédaction de ce mémoire sans ses précieux commentaires, sa patience infinie et son soutien. J'en suis incroyablement reconnaissante.

Un merci tout spécial à mes amies et collègues, Sophie et Corinne, pour les blagues, le positivisme inégalable et les séances de thérapie improvisées dans leurs bureaux respectifs.

Je souhaite aussi remercier Vincent, Caro, Gilles, Louise et Roxanne pour leur intérêt et leurs questions qui m'ont permis d'enjamber les impasses. Et, en tout dernier — car je suis de celles qui gardent le meilleur pour la fin — mes parents, qui m'ont donné tout ce qu'ils n'ont pas eu pour que je puisse me rendre jusqu'ici.

DÉDICACE

À celles qui écrivent,
car il y aura toujours une personne pour vous lire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 POUR UNE POÉTIQUE DU MÉTAPORNOGRAPHIQUE	8
1.1 La terminologie en question : érotisme contre pornographie	10
1.2 La vidéo pornographique <i>mainstream</i> en contexte littéraire	16
1.3 Désirs revendicateurs de la métapornographie	26
CHAPITRE 2 <i>JUICY</i> : UNE IDYLLE MÉTAPORNOGRAPHIQUE.....	34
2.1 Se jouer des codes du roman sentimental	35
2.2 Déconstruction de la relation sexuelle parfaite.....	43
2.3 Subvertir par le (méta)pornographique.....	48
CHAPITRE 3 DÉCONSTRUCTION D'UN REGARD SEXUALISANT.....	58
3.1 <i>Male gaze</i> : une réalité omniprésente	60
3.2 L'évitement du <i>male gaze</i>	65
3.3 <i>Feminist gaze</i> : une alternative engagée	70
CONCLUSION	76
BIBLIOGRAPHIE	83

RÉSUMÉ

Les corps féminins représentés dans les arts et la littérature sont largement esthétisés et sexualisés. Des artistes issu·es de différentes pratiques tentent pourtant de poser un regard critique engagé sur ces corps. Si les médias traditionnels et numériques participent d'une tendance néolibérale à promouvoir le discours d'une sexualité féminine « libérée », « égalitaire » et « démocratique », il n'en reste pas moins que ces mêmes discours reconduisent, en parallèle, des notions d'asymétrie « naturelle » entre les sexualités des femmes et des hommes (Morin, 2019). Cette séparation idéologique est reconduite en filigrane des œuvres érotiques et pornographiques contemporaines qui font l'objet d'un certain engouement. Même si le discours médiatique « prosex », qui prend de l'expansion depuis les *Sex Wars* états-uniennes des années 1970, tend vers une libération des fantasmes et des désirs féminins, les œuvres contemporaines traitant de la sexualité proposent une version édulcorée de ce terrain d'enjeux féministe à partir d'un regard objectifiant, notamment à des fins économiques. Plusieurs auteur·rices proposent toutefois un traitement conscient et engagé de ces thématiques en privilégiant un regard visant à resubjectiviser les protagonistes.

Féministe, ancienne escorte et diplômée en études littéraires, Mélodie Nelson apparaît sur la scène culturelle et littéraire québécoise avec la parution, en 2010, d'une première autofiction. La mise en récit de son expérience en tant que travailleuse du sexe est reconduite dans son second roman, *Juicy. Une idylle à quatre pattes* (2017). Ce dernier fait controverse. Il emprunte un ton ironique et humoristique cinglant afin de dépeindre les bienfaits et les écueils de l'industrie de la pornographie états-unienne dans laquelle la narratrice est impliquée. Le roman s'inscrit d'ailleurs dans la foulée des œuvres de Nelly Arcan en ce qu'il met de l'avant une manière singulière de représenter les corps féminins et les corps sexuels. Cette appréhension des corps par l'art est ce que Julie Lavigne désigne comme la « métapornographie » (Lavigne, 2014). Mélodie Nelson poursuit ainsi le changement de perspective proposé par Nelly Arcan en s'engageant dans une réflexion sur cette dynamique tensive entre regardé·es et regardant·es. La mise en récit des sexualités passe par des codes que l'on pourrait associer au pornographique, comme le morcellement du corps, la logique du « tout montrer », l'opposition homme dominant et femme soumise, etc. Des stratégies de déconstruction de l'érotisme et de la pornographie classiques et ainsi, de l'hétéronormativité et l'hétérosexisme qu'ils véhiculent, sont pourtant mises en œuvre par un traitement engagé des thématiques qui passe par un style féministe (Fayolle, 2023). Les sexualités sont ainsi données à voir dans toute leur complexité, dans tout ce qu'elles ont de plaisirs et d'écueils. La façon dont les sexualités sont appréhendées par l'écriture permet de remettre en question ce qu'*est* et ce que *peut* la métapornographie à partir d'un point de vue féministe qui ne tente pas de sexualiser les corps, mais plutôt de les rattacher à un sujet conscient et pensant.

Mots clés : Mélodie Nelson, pornographie, métapornographie, *male gaze*, style féministe, littérature féministe.

ABSTRACT

The female body as represented in art and literature is largely aestheticized and sexualized. Yet, artists from a variety of practices strive to keep a critical and engaged gaze upon these bodies. While traditional and digital media participate in a neoliberal tendency to promote a discourse of a supposedly “liberated,” “egalitarian,” and “democratic” female sexuality, such narratives tend to perpetuate, in parallel, the notion of a “natural” asymmetry between the sexualities of women and men (Morin, 2019). This ideological contrast is subtly reproduced within contemporary erotic and pornographic works, which have generated enthusiasm over the years. Even though the “pro-sex” media discourse, expanding since the American Sex Wars of the 1970s, purports to liberate women’s fantasies and desires, contemporary works addressing sexuality often offer a sanitized version of this complex feminist point of contention, presented through an objectifying gaze, mostly for economic purposes. Several authors, however, try to utilize these themes consciously and critically, favor a perspective that seeks to re-subjectivize the protagonists.

A feminist, former escort, and graduate in literary studies, Mélodie Nelson emerged in Québec's cultural and literary scene with the publication, in 2010, of her first work of autofiction. The narrative exploration of her experience as a sex worker is continued in her second novel, *Juicy. Une idylle à quatre pattes* (2017). This controversial work, with its biting irony and humor, depicts both the benefits and the pitfalls of the American pornographic industry in which the narrator is involved. Situated in the wake of Nelly Arcan’s books, the novel showcases a distinctive approach in representing female bodies, especially in a sexual context. This apprehension of the body through art corresponds to what Julie Lavigne terms “metapornography” (Lavigne, 2014). In this sense, Mélodie Nelson extends the shift in perspective initiated by Nelly Arcan, engaging in a reflection on the tense dynamic between the observed and the observing. The narration of sexualities relies on codes typically associated with the pornographic universe, such as a fragmentation of the body, the logic of “showing everything”, the dominant man and submissive woman dichotomy, and so on. Yet, strategies aimed at deconstructing classical eroticism and pornography, and by extension, the heteronormativity and heterosexism they perpetuate, are implemented through a consciously feminist use of these themes (Fayolle, 2023). Sexualities are thus rendered in all their complexity, encompassing both pleasure and pitfall. The way sexuality is approached through Mélodie Nelson's writing allows for a reconsideration of what metapornography is and what it can be, from a feminist standpoint that does not seek to sexualize bodies, but rather to reattach them to a conscious, thinking subject.

Keywords : Mélodie Nelson, pornography, metapornography, male gaze, feminist gaze, feminist literature.

INTRODUCTION

[C]e n'est pas de moi qu'ils bandent, ça n'a jamais été de moi,
c'est de ma putasserie, du fait que je suis là pour ça, les sucer,
les sucer encore, ces queues qui s'enfilent les unes aux autres
comme si j'allais les vider sans retour
*Nelly Arcan*¹

Je déteste les livres que je vends, je déteste Nelly Arcan,
parce que tous les couples qui achètent *Folle* et *Putain* ont l'air
de vouloir faire un trip à trois avec moi [...]. Je crois que
j'apprendrais à ne plus tout détester si je ne foutais rien d'autre
que sourire, tendre la main pour recevoir quelques billets,
et de me mettre à quatre pattes sur un lit de chambre d'hôtel.
*Mérodie Nelson*²

Au tournant des années 2000, plusieurs œuvres comme *Putain* de Nelly Arcan, le film *Baise-moi* de Virginie Despentes ou encore le récit *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet, s'inscrivent dans ce que l'historienne de l'art et professeure en sexologie Julie Lavigne décrit comme une nouvelle mouvance « caractérisée principalement par une mise en scène assez crue de sexualité, dans une esthétique plus près de la pornographie commerciale que d'un érotisme édulcoré » (Lavigne, 2014, p. 16). De par leur traitement licencieux de la sexualité, ces œuvres ont toutes, à leur manière, été fustigées de critiques, notamment par divers groupes féministes. Alors même que les désirs et les plaisirs des femmes sont des thèmes présents au cinéma et en littérature, leur traitement pornographique les fait passer en territoire plus litigieux. La mauvaise réputation de la pornographie commerciale comme étant dégradante et objectifiante entache les œuvres qui y sont associées. Certain·es ont reproché à *Putain*, *Baise-moi* et *La vie sexuelle de Catherine M.* de participer au recul de l'autonomie des femmes dans la fiction. Pour d'autres, elles ont permis de dépeindre la sexualité de manière plus réaliste, en n'omettant pas les aspects sombres et les écueils qu'elle peut comporter. Les relations sexuelles et, plus spécifiquement, les relations hétérosexuelles, ne sont pas toujours positives et c'est justement ce qui est montré. Quoiqu'en soit la réception de ces œuvres, leur diffusion auprès d'un public élargi semble avoir créé une césure

¹ Arcan, N. (2001). *Putain*. Éditions du seuil [Points], p. 19.

² Nelson, M. (2010). *Escorte*. Transit Éditeur, p. 21.

dans le domaine des arts féministes ; un *avant* et un *après*. Si des œuvres féministes pornographiques existaient déjà au tournant des années 2000, elles se situaient dans les marges et n'étaient pas largement diffusées. La popularisation des œuvres de Nelly Arcan, Virginie Despentes et Catherine Millet témoigne d'un certain engouement qui a motivé la commercialisation d'autres livres ou films promouvant la matière sexuelle.

Au Québec, en 2001, le premier opus de Nelly Arcan choque. Qu'elles paraissent dans des revues savantes ou dans des médias « grand public », la plupart des critiques regorgent de propos désapprobateurs. Le thème de la prostitution, en particulier, fait couler beaucoup d'encre. Dans une étude sociologique de *Putain*, Anne Brown affirme que « la prostitution représente une expression percutante de l'assujettissement des femmes. » (Brown, 2006, p. 63-64, cité dans Langlois, 2011, f. 39) La chercheuse Marie-Claude Langlois soulève d'ailleurs que les articles critiques de plusieurs journalistes et chercheur·ses universitaires rappellent la position anti-prostitution ou même anti-pornographie de leurs auteur·rices (Langlois, 2011, f. 43). D'autres critiques et chercheur·ses s'entendent plutôt pour dire que le roman de Nelly Arcan propose une littérature profondément novatrice. C'est le cas des journalistes Karine Tremblay et Odile Tremblay, pour qui *Putain* participe à la création d'un « genre érotique neuf » qui intègre « à une littérature érotique un caractère éminemment intime, une connotation biographique » (Langlois, 2011, f. 52). Au contraire de Julie Lavigne, elles considèrent que Nelly Arcan et Catherine Millet évitent d'entrer en territoire pornographique. Les journalistes les en félicitent même : « Millet et Arcan ont des points communs. Ni l'une ni l'autre ne cherchent [...] à plaire. Elles se servent de leurs expériences sexuelles pour aller au-delà d'elles-mêmes, pour se découvrir. » (Tremblay, 2001, p. C9, cité dans Langlois, 2011, f. 53) De par ces propos, Karine Tremblay et Odile Tremblay opposent pornographie et érotisme littéraires dans une comparaison dépréciative en ce que la simple association à l'esthétique pornographique porterait préjudice au caractère artistique de l'œuvre. Pourtant, une dizaine d'années plus tard, non seulement Julie Lavigne associe l'ensemble de l'œuvre de Nelly Arcan à la pornographie féministe, mais elle le fait de manière positive (ou à tout le moins neutre).

En 2010, près de 10 ans après la parution de *Putain*, Mélodie Nelson fait son entrée sur la scène littéraire québécoise avec son premier roman, *Escorte*. Édité à partir des entrées de son très

populaire blogue³, cette fiction autobiographique relate le passage de l'autrice dans l'industrie du sexe montréalaise. Ses thématiques, comme le culte de la beauté, le désir des femmes et le travail du sexe ne sont pas sans rappeler celles des romans de Nelly Arcan. Au même titre que la narratrice de *Putain*, celle d'*Escorte* fait le récit de ses services offerts au sein d'une agence montréalaise. Mais une fois passée l'onde de choc provoquée par la parution de *Putain*, les critiques, face aux thématiques similaires de l'œuvre de Mélodie Nelson, semblent toujours jouer la carte du sensationnalisme en évacuant l'aspect fictionnel d'*Escorte* pour se concentrer sur son côté (auto)biographique. Le roman de Mélodie Nelson, comme celui d'Arcan avant lui (Langlois, 2011, p. 37), est présenté comme un « témoignage » (*Témoignage : Escorte par la blogueuse Mélodie Nelson*, 2010) ou une série de « confessions » (Aubin, 2010). « Le sexe fait vendre, c'est encore vrai aujourd'hui » (Aubin, 2010), nous rappelle-t-on. Mais s'il est vrai que la sexualité est au cœur des œuvres de ces autrices, elle n'en est pas le seul sujet ni le seul motif. Mélodie Nelson et Nelly Arcan ont des voix bien singulières, portées par des procédés stylistiques et narratifs différents qui agissent au-delà du cadre sexuel.

Le premier roman de Nelly Arcan et sa réception critique mettent la table pour un certain nombre de créations littéraires québécoises qui traitent de la sexualité des femmes de manière plus honnête, voire crue. *Escorte* et, plus tard, *Juicy : une idylle à quatre pattes* s'inscrivent dans cette continuité. Si ce dernier partage toujours des thématiques avec l'œuvre de Nelly Arcan, comme le regard masculin, le travail du sexe et le désir, il s'écarte de l'aspect autofictionnel. Là où *Putain* est considérée par beaucoup de critiques comme une œuvre n'entrant pas dans le cadre pornographique, le second roman de Mélodie Nelson, lui, ne se soustrait pas à l'étiquette « pornographie ». Dans *Putain*, « [l]e lecteur ne peut se rincer l'œil, puisque les descriptions des scènes sexuelles y sont trop cliniques, ou trop éludées. Ce n'est pas de la "vraie" pornographie, c'est autre chose. » (Langlois, 2011, f. 53) Les flous descriptifs permettent ainsi d'éviter que l'œuvre de Nelly Arcan soit accusée de chercher à « émoustiller gratuitement le lecteur » (Tremblay, 2001, p. C9 cité dans Langlois, 2011, f. 53) et donc de verser dans l'objectification de ses protagonistes féminins. Au final, ce que communique l'article d'Odile Tremblay entre les lignes de la critique de *Putain*, c'est que l'érotisme est une forme de littérature reconnue qui peut avoir

³ Au moment de la parution du roman, le blogue, qui porte le nom de son autrice, est fréquenté par plus de 2000 personnes quotidiennement (Aubin, 2010).

une portée féministe, alors que la pornographie relève plutôt du divertissement et ne peut qu'être nocive pour la condition féminine. Près de 20 ans plus tard, *Juicy* ne cache pas son appartenance au pornographique, autant en ce qui concerne le paratexte, qui indique que les lecteur·rices ont affaire à un « roman sentimental pornographique », que l'univers dans lequel se déploie l'histoire — celui des plateaux de tournage de films pour adultes — ou encore la manière dont les rapports sexuels sont explicitement décrits. Les désirs de sa narratrice, Alexis Lauren Hortons, ne sont pourtant pas davantage niés que ne l'étaient ceux de la narratrice de *Putain*. Tout comme cette dernière, Alexis semble « oser jouir du plaisir qu'elle ressent au degré zéro de l'autonomie » (Scott, 2017, p. 203), car l'industrie du X *mainstream* dans laquelle elle évolue ne se formalise pas trop de son statut d'objet sexuel. Mais là où l'œuvre de Nelly Arcan est empreinte de défaitisme (Scott, 2017, p. 200), celle de Mélodie Nelson trouve l'espoir, celui d'arriver à éviter, même momentanément, le regard des hommes et celui de tirer profit d'un système scopique qui la tient en clé de bras. Les aventures de la narratrice de Mélodie Nelson mettent en mot un monde dans lequel autodétermination et travail du sexe ne sont pas mutuellement exclusifs. La pornographie, pour Alexis, qui devient plus tard Dulce Cox, n'est rien de moins qu'un outil qui lui permet d'aspirer à une vie meilleure où ses désirs — sexuels, économiques, relationnels — seraient tous assouvis. *Juicy : Une idylle à quatre pattes* fait de la pornographie son sujet, ainsi que sa forme. Pour ma part, je ferai de *Juicy* et de son appartenance à la pornographie littéraire le sujet de mon étude.

Dans le cadre du présent mémoire, j'effectuerai d'abord un état des lieux du débat irrésolu portant sur l'érotisme et la pornographie littéraire, afin de situer mes choix terminologiques. Depuis les années 1970, époque qualifiée de « Sex Wars » ayant opposé de nombreux groupes féministes avec des visions et des définitions bien différentes de la pornographie, l'incertitude théorique ne semble pas s'être stabilisée. Il existe un flou définitionnel entourant l'érotisme et la pornographie qui rend leur appréhension particulièrement complexe. C'est que l'érotisme ne saurait se limiter à la littérature. Il englobe tout ce qui a trait à la sexualité humaine et touche plusieurs domaines de connaissance, comme la sociologie, la psychologie, la théologie, les arts, et bien plus. La pornographie, pour sa part, a tendance à être définie par opposition à l'érotisme.

Dans le premier chapitre, je ferai dialoguer les travaux de plusieurs chercheur·ses qui ont tenté de définir l'érotisme littéraire et d'en circonscrire les limites. Bien qu'il ait fait l'objet de

nombreuses analyses au fil des siècles, j'ai restreint mon appareil théorique à des travaux de recherche ayant été publiés dans les 50 dernières années, afin de conserver l'approche contemporaine que requiert l'œuvre à l'étude. Je mobiliserai ainsi les travaux d'Anne-Marie Dardigna, de Gaëtan Brulotte et d'Élise Salaün, afin de comparer leurs approches pour tenter de circonscrire les limites de la catégorie littéraire⁴ qu'est l'érotisme. Leurs recherches permettent d'attester du caractère insaisissable et fluide de l'objet érotique, car ce qui a trait à la sexualité et au désir varie non seulement d'une époque à l'autre, mais aussi d'une personne à l'autre. Néanmoins, l'érotisme littéraire semble être un cadre « acceptable » de représentation de la sexualité et, de nos jours, sa diffusion n'est plus, au même titre que la pornographie, restreinte ou interdite. L'acceptation sociale de la littérature érotique a toutefois comme effet de la dépolitiser et de lui retirer le caractère subversif auquel elle prétendait autrefois.

Toujours dans le premier chapitre, les travaux d'Isabelle Boisclair, de Catherine Dussault Frenette, Alexandra Destais, David Courbet et Dominique Maingueneau me permettront d'opposer l'érotisme à la pornographie, afin d'en faire ressortir les discordances. Là où l'érotisme vise à suggérer la sexualité ou à la montrer par truchements et figures de style, la pornographie chercherait plutôt à la représenter de manière directe, sans tabou. En ce sens, le pornographique aurait un caractère éminemment subversif. Pour Julie Lavigne, de nombreuses œuvres féministes puisent dans l'esthétique de l'industrie du X dans le but d'y apposer une critique ou de se réapproprier le regard masculin (*male gaze*) véhiculé par celle-ci. La préface de l'essai de Lavigne qualifie ces œuvres de « métapornographiques », terme que j'utiliserai à mon tour.

Bien que l'esthétique de *Juicy* soit attribuable au pornographique et calquée sur la vidéo X *mainstream*, elle laisse de côté les aspects plus nocifs de ce type de contenu ou y appose un discours critique. Le second chapitre sera donc consacré à l'analyse des procédés de déconstruction des dynamiques de pouvoir et des normes sexuelles du roman sentimental et de la littérature pornographique, passant notamment par le discours métapornographique. Tout au long du roman, la narratrice, Alexis Lauren Hortons, s'applique à déconstruire une à une les pratiques qui régissent le pornographique — les rapports centrés sur le phallus et l'éjaculation, l'objectification des corps

⁴ J'utilise l'expression « catégorie littéraire » par souci de concision, mais les travaux des théoricien·nes mentionné·es démontreront que l'érotisme ne saurait revêtir l'appellation de « genre » ou même de « catégorie », termes qui sont jugés trop restrictifs.

féminins, la grandiloquence de l'éjaculation masculine, l'injonction à la performance — sans jamais mettre de côté les descriptions sexuelles détaillées et crues. La posture d'Alexis/Dulce en tant qu'actrice de films pour adultes et narratrice du roman permet d'établir un métadiscours pornographique (tel que conçu par Julie Lavigne et Sabrina Kunert), apposant une critique féministe resignifiante aux comportements des protagonistes et au système en présence qui domine les corps des femmes et impose des standards de beauté impossibles à atteindre. Le roman de Mélodie Nelson ne se limite pas à la critique de l'industrie du film pour adultes, car il puise également son inspiration dans le roman Harlequin. Je ferai ainsi intervenir les travaux de la chercheuse Béatrice Damian-Gaillard, qui a décelé les écueils de ces romans à l'eau de rose. En analysant des centaines de romans des éditions Harlequin, elle a découvert que l'asymétrie des pouvoirs entre les personnages masculins et féminins était une condition *sine qua non* du genre. Les héros sont, pour la plupart, plus âgés et beaucoup plus nantis que leurs contreparties féminines. Tout comme dans l'univers de la pornographie conventionnelle, il est presque impossible pour les femmes d'échapper au regard masculin qui tend à les sexualiser. La narratrice de *Juicy* subit ce regard, autant dans sa relation « amoureuse » avec le chanteur *has-been* Garry T-Rex, qu'avec ses collègues sur les plateaux de tournage. La mise en scène humoristique, voire ironique, de ses divers ébats sexuels lui permet d'éviter le regard objectifiant posé sur elle et, du même coup, de ridiculiser ses partenaires. Je montrerai ainsi les procédés à l'aide desquels Alexis Lauren Hortons met à mal toutes les conventions sexuelles en représentant l'irreprésentable dans le domaine de la pornographie : les corps imparfaits, les doutes, la faillibilité humaine, etc.

Ces conventions sont maintenues en place dans l'industrie de la pornographie visuelle par le *male gaze* — ou regard masculin. D'abord théorisé par Laura Mulvey en 1975, ce regard masculin se manifeste notamment dans les œuvres cinématographiques et est le point convergent de trois regards souverains : celui des protagonistes, celui de la caméra et celui du spectateur. La triangulation de ces regards, en position de pouvoir par rapport aux corps féminins représentés à l'écran, contribuerait à les réduire en objets de consommation. Aujourd'hui, la notion de *male gaze*, séparée de son assise psychanalytique originale, est introduit dans de nombreux champs de connaissance et est même assimilé à la culture populaire.

Dans le troisième chapitre, la notion du *male gaze*, mise en relation avec le style féministe d'Azélie Fayolle, me permettra de montrer la prise de conscience féministe de la narratrice, qui

porte principalement sur l'objectification par le regard. En tant que participante au concours Miss Teen USA, actrice pornographique et, d'abord et surtout, en tant que femme qui incarne les standards de beauté occidentaux, Alexis Lauren Hortons est accoutumée à la sexualisation de son corps d'adolescente et de jeune femme. Progressivement, les actions de la narratrice se positionnent à l'encontre de l'hégémonie scopique. Son corps devient un outil qui lui permet d'inciter les hommes regardants à assouvir ses divers désirs (d'argent, d'amour, de jouissance, de reconnaissance).

Le discours métapornographique porté par la narratrice réussit l'impossible, selon la théoricienne Anne-Marie Dardigne : représenter des protagonistes féminins en contexte sexuel sans les restreindre au statut de femme-objet (Dardigna, 1980, p. 110). Ce sont les procédés, tels qu'énoncés dans l'essai *Des femmes et du style : pour un feminist gaze* d'Azélie Fayolle qui permettent d'y parvenir. Formulé en réponse à la théorie d'Iris Brey, qui a proposé une première option alternative au *male gaze*, le style féministe d'Azélie Fayolle ne se contente plus de reposer sur la valorisation de « l'expérience féminine⁵ ». Alors que le *female gaze* d'Iris Brey se limiterait, selon Fayolle, à représenter le vécu des femmes et leurs réalités, le style féministe y ajoute une dimension politique. L'on pourrait aussi bien dire « les » styles féministes, car pour Fayolle, mettre en mots des propos féministes ne saurait se limiter à un seul style. Il existerait autant de styles que de points de vue féministes. Les expériences fictionnelles des protagonistes — féminins ou non — deviennent ainsi des savoirs qui œuvrent à déconstruire les normes (de genre, hétérosexuelles, patriarcales, scopiques, etc.). En ce sens, les récits des expériences de la narratrice de *Juicy* dans l'industrie pornographique *mainstream* se présentent comme des savoirs sur cette industrie et, plus largement, sur la sexualité humaine. Ce qu'Alexis vit dans son quotidien de femme et de *pornstar* permet de créer un portrait nuancé et critique de la pornographie visuelle et littéraire, et des dynamiques scopiques qui sursexualisent les protagonistes féminins en contexte sexuel. Le style féministe, tel qu'appréhendé par Azélie Fayolle, ainsi arrimé au discours métapornographique permet d'appréhender le roman de Mélodie Nelson comme une œuvre littéraire pornographique résolument féministe et contestataire.

⁵ Il est important de noter que le « féminin » de Brey fait référence au corps féminin, mais aussi au statut sociologique. Pour elle, toute personne ayant vécu une forme de marginalisation pourrait être considérée comme « femme ».

CHAPITRE 1

POUR UNE POÉTIQUE DU MÉTAPORNOGRAPHIQUE

La femme blonde à gros seins, ce n'est pas le type qu'on retrouve dans les films [pornographiques], même *mainstream*. Et il y a quand même plus de diversité en pornographie que dans les séries québécoises de Fabienne Larouche.
*Mérodie Nelson*⁶

Mais quand avez-vous visité Pornhub avec votre grand-mère ?
*Julie Lavigne*⁷

Avant de plonger dans l'analyse textuelle, il me semble indispensable de motiver mes choix terminologiques, soit d'utiliser le terme « pornographie littéraire » en regard de *Juicy : une idylle à quatre pattes*. En effet, l'association du roman de Mérodie Nelson à une esthétique du pornographique dans un contexte féministe soulève certains enjeux. La vidéo pornographique, qu'elle soit de facture professionnelle ou amatrice, domine les espaces numériques et l'imaginaire populaire. La diffusion exponentielle de vidéos à caractère sexuel sur différentes plateformes web permet une certaine démocratisation par son accessibilité⁸. Ses lacunes morales et éthiques en font toutefois une entité indissociable des violences qui peuvent y être véhiculées. Les écueils liés à la représentation des corps en contexte pornographique sont une des pierres angulaires de plusieurs mouvements féministes qui se positionnent pour ou contre la liberté sexuelle. Les luttes pour restreindre l'accès à la pornographie, l'interdire ou, au contraire, la promouvoir perdurent en

⁶ Abouraja Gérald, L., Roy, J. et Club Sexu. (2021, 21 septembre). Fantômes (n°1) [Épisode de balado audio]. Dans *À quoi tu jouis?*. <https://baladoquebec.ca/a-quoi-tu-jouis/fantasmes-avec-melodie-nelson>

⁷ Lavigne, J. (2024). Fourrer les normes pornographiques : de la censure à l'activisme sexuel. Dans C. Enriquez (dir.), *Sexualités et dissidences queers*. Les Éditions du remue-ménage, p. 287.

⁸ Pour répondre à la demande grandissante, des vidéos mettent parfois en scènes des sexualités plus marginalisées (relations sexuelles queer, *kinks*, BDSM, etc.). Elles demeurent toutefois des pratiques mineures au sein du grand bassin de vidéos hétérosexuelles « classiques » proposées sur les grandes plateformes de diffusion.

Occident depuis les années 1970. Dans un article récent du *New York Times*⁹, le journaliste Nicholas Kristof a diffusé les résultats d'une enquête menée sur les types de contenu diffusés par la plateforme pornographique canadienne Pornhub :

That supposedly « wholesome Pornhub » attracts 3.5 billion visits a month, more than Netflix, Yahoo or Amazon. Pornhub rakes in money from almost three billion ad impressions a day. [...] Yet there's another side of the company: Its site is infested with rape videos. It monetizes child rapes, revenge pornography, spy cam videos of women showering, racist and misogynist content, and footage of women being asphyxiated in plastic bags. A search for "girls under18" (no space) or "14yo" leads in each case to more than 100,000 videos (Kristof, 2020).

Cet article du Times a poussé plusieurs instances gouvernementales à mener des travaux de recherche sur le sujet. En réponse à cette enquête troublante, le Comité permanent de l'accès à l'information, de la protection des renseignements personnels et de l'éthique (ETHI) de la Chambre des communes du Canada s'est rencontré à de nombreuses reprises dans le but d'adopter des stratégies pour forcer une responsabilisation de la plateforme face à l'exploitation sexuelle des enfants et au contenu non consentuel qui y est diffusé. Dans de telles conditions, on pourrait postuler que la pornographie, en contexte de recherche, ne constitue pas un cadre d'analyse souhaitable pour appréhender les œuvres contemporaines traitant de la sexualité, si ce n'est pour les critiquer.

Par ailleurs, outre les reproches idéologiques qui sont formulés à l'égard de la pornographie depuis plus de 50 ans, le terme se retrouve au cœur de querelles définitionnelles qui s'échelonnent sur plusieurs siècles et qui concernent les productions littéraires mettant en jeu les corps sexualisés, ainsi que la distinction entre « érotisme » et « pornographie ». Bien que plusieurs théoricien·nes proposent des pistes de réponses et comparent certains aspects de l'érotisme et de la pornographie dans une perspective d'analyse, la plupart s'entendent pour dire que la distinction est mouvante, variable. Pour Elise Salaün, la variabilité des formes que prennent les œuvres ayant pour thème la sexualité en fait des objets impossibles à définir (Salaün, 2010, p. 12). Elle avance d'ailleurs le péritexte comme technique de repérage des œuvres dites érotiques : « Le péritexte a ainsi

⁹ Le dénouement d'une enquête menée par des journalistes québécois sur le sujet vient d'être publié au moment où je termine la rédaction de ce mémoire. Le constat est le même : le site pullule de vidéos mettant en scène des actes illégaux et un nombre alarmant de personnes n'ont pas consenti à ce que des vidéos capturées en privé y soient diffusées (Brasseur *et. al.*, 2025).

l'avantage d'annoncer clairement des œuvres qui se disent érotiques et qui sont cautionnées comme telles par l'instance éditoriale. » (Salaün, 2010, p. 328) La chercheuse reconnaît toutefois que le corpus qui constitue sa recherche a été restreint par les critères de sélection préalablement établis. Certaines œuvres qui pourraient être qualifiées d'« érotiques » ont ainsi dû être exclues, puisqu'il « s'avère périlleux d'établir une démarcation tout entier consacré à la thématique [érotique]. En effet, comment évaluer la densité de l'érotisme dans un roman ? » (Salaün, 2010, p. 316) Julie Lavigne admet également cette difficulté de circonscrire l'érotique et le pornographique : « il apparaît impossible d'effectuer une distinction objective et universelle entre une représentation à caractère pornographique et une autre à caractère érotique. » (Lavigne, 2014, p. 85). Bien que la plupart des théoricien·nes s'entendent sur l'existence de différences fondamentales entre ces deux catégories, il n'existe pas, à ce jour, de consensus théorique sur les caractéristiques propres à l'une ou l'autre. Le flou définitionnel entourant ces deux concepts contribue à l'exclusion de la pornographie comme catégorie d'analyse littéraire ou même comme outil pour penser la sexualité dans les représentations littéraires. Pour David Courbet, ces oppositions « n'auraient pour fonction non pas de présenter un tableau convenable de l'érotisme mais au contraire d'exposer un tableau abject de la pornographie par contraste. » (Courbet, 2012, p. 15) Il est donc nécessaire de se demander : à quoi bon associer *Juicy* à un concept plutôt qu'à l'autre ? Et pourquoi préférer la pornographie ?

1.1 La terminologie en question : érotisme contre pornographie

Si les théoricien·nes s'étant penché·és sur l'érotisme littéraire s'entendent sur un aspect de la question, c'est bien sur sa nature insaisissable. L'écriture de ce type d'œuvres s'est développée en parallèle des mœurs occidentales :

D'ailleurs, une étude de l'érotisme littéraire doit nécessairement déborder de la seule littérature et s'appuyer sur une histoire des mœurs : histoire en particulier de la sexualité, de l'érotisme, de la censure, des relations entre les sexes, de la beauté, de la séduction, de la pudeur, histoire de la vie privée, de l'hygiène, du vêtement et de l'ensemble des rapports au corps. C'est toute l'histoire culturelle et sociale qui est sous-tendue par ce sujet. C'est dire que la critique littéraire ne peut plus se contenter, ici, d'être quelque hyper-spécialité laborieuse coupée des autres réalités du monde (Brulotte, 1998, p. 32).

À travers les époques, les écrits sur la sexualité génèrent un engouement continu, quoique parfois clandestinement, ce qui multiplie les supports de leur expression et complexifie l'élaboration d'une définition univoque. Chaque époque privilégie d'ailleurs une forme d'écrit érotique plutôt qu'une autre — romans épistolaires, nouvelles, bandes dessinées, etc. —, ce qui en fait davantage une catégorie d'analyse qu'un genre à part entière. L'érotisme est aussi pensé et théorisé dans d'autres disciplines que la littérature, comme la philosophie, la sociologie et la psychologie, qui ont chacune des conceptions propres de l'érotisme, complexifiant son appréhension. Il n'existe donc pas de grille d'analyse ou de liste de critères permettant de déterminer si une œuvre relève ou non de l'érotisme. Le passage du temps et la distance qu'il impose entre le lectorat et le texte peuvent suffire à modifier le regard posé sur une œuvre en ce que la compréhension, l'ouverture ou la tolérance sexuelle d'une personne est largement influencée par son époque. L'érotisme ainsi « pris dans le mouvement de son époque ou encore de l'époque où il a été publié, où il a été lu » (Dardigna, 1980, p. 21) est difficilement cernable.

Alors que plusieurs chercheur·euses, comme Elise Salaün, Julie Lavigne ou Gaëtan Brulotte, constatent l'impasse de l'appartenance théorique des textes à l'érotisme ou à la pornographie, il incombe de se poser des questions relatives à la terminologie. À ce propos, Anne-Marie Dardigna suggère le binôme « effet érotique », qui vise à couper le terme « érotique » de son affiliation à la généricité. Le terme a pourtant pour conséquence de limiter l'analyse à la réception de l'œuvre, puisqu'il suppose un·e lecteur·rice qui ressentirait cet « effet ». Pour elle, l'érotisme « ne peut correspondre à aucun de ces rayons de librairie portant l'étiquette “littérature érotique” : le point commun à ces ouvrages, et la plupart du temps le seul, est la matière sexuelle. Ils “parlent” de choses ayant un rapport plus ou moins direct à la sexualité, mais chacun à travers une vision subjective. » (Dardigna, 1980, p. 96) L'effet érotique serait alors davantage une distinction effectuée dans le but d'isoler des textes traitant de la sexualité pour les analyser en fonction de leur contenu sexuel. Au Québec, Élise Salaün estime qu'une transformation des pratiques éditoriales dans le but de promouvoir le caractère érotique des textes à des fins mercantiles remonte à 1990, avec la publication du premier tome de la série à succès de Lili Gulliver, *L'Univers Gulliver*¹⁰.

10 Il est important de noter que ces pratiques existaient déjà bien avant la parution du roman de Gulliver. La maison d'édition Harlequin Enterprises, fondée à Toronto en 1949 et dont les traductions françaises abondent au Québec, commercialisait déjà l'aspect érotique de ses textes depuis plusieurs décennies. L'Univers Gulliver marque pourtant

Pour la chercheuse, c'est à ce moment que « le monde de l'édition [québécoise] s'est mis à jouer la très populaire et profitable carte de l'érotisme littéraire, en insistant sur les thématiques de toutes les façons possibles dans la présentation matérielle des ouvrages. » (Salaün, 2010, p. 317). Se fier au discours paratextuel des œuvres a donc l'avantage d'offrir clairement aux lecteur·rices la possibilité d'identifier les œuvres dont le contenu relève du sexuel. Cela implique toutefois, Elise Salaün le mentionne, de se limiter à la manière dont les œuvres sont commercialisées. L'intégration d'une œuvre à un corpus théorique fermé, à des fins de recherche, dépendrait donc entièrement de la catégorisation générique prévue par l'auteur·ice et l'éditeur·ice, ce qui restreint énormément le bassin d'œuvres dans lequel les théoricien·nes peuvent puiser.

Si, malgré les tentatives de contourner l'impasse, l'érotisme littéraire demeure difficilement cernable autrement que comme une catégorie générique, la comparaison avec la pornographie devient, pour beaucoup de chercheur·ses, un moyen d'en tracer les limites. Selon la vision oppositionniste, l'érotisme serait aux antipodes de la pornographie : alors que le premier est généralement associé au Grand Art et à une vision esthétiquement et moralement acceptable de la sexualité, le second relèverait davantage de l'obscénité, du mauvais goût et de l'objectification (Lavigne, 2014, p. 33). Cette distinction formule un jugement de valeur sur les textes traitant de la sexualité : ce qui est admis dans les institutions littéraires relèverait de l'érotisme, alors que ce qui rejoint un public moins initié à la littérature serait jugé grossier, pornographique. Je pense notamment aux arguments concernant la protection de l'enfance et l'exploitation (des femmes et des enfants) qui saturent les débats publics sur la pornographie. Aux États-Unis, durant les *Sex Wars* de la fin du XXe siècle, des « féministes radicales¹¹ » associées à la droite politique, comme Andrea Dworkin, Adrienne Rich et le groupe new-yorkais Women Against Pornography (WAP) dont elles font partie revendiquent une législation sévère qui encadrerait l'ensemble des œuvres à caractère sexuel et, plus spécifiquement, les films pornographiques. Bien que les statistiques de fréquentation des sites à contenu sexuel aient grandement augmenté depuis 2020, autant chez les

un virage important des tendances éditoriales en ce que VLB éditeur, responsable de la publication des quatre tomes de la série, n'était pas une maison d'édition consacrée spécifiquement à ce type de littérature.

11 L'expression « féministes radicales » renvoie à l'appellation revendiquée par Andrea Dworkin, Adrienne Rich et les femmes de WAP. Il ne légitime en rien les discours moralisateurs et les actes de ce groupe. J'utilise ces mots dans une perspective historique qui reconnaît l'existence de plusieurs féminismes, dont les affiliations et les convictions politiques sont plurielles.

hommes que chez les femmes, le sexologue Simon Corneau observe que la « sexualité des femmes a depuis toujours été davantage contrôlée que celle des hommes [...]. Et les femmes qui aiment “ça”, ça peut être mal vu encore aujourd’hui. » (Bourdon, 2020) Alors même que le discours et les luttes se sont déplacés depuis le XXe siècle, un tabou tenace à l’encontre de la pornographie et des femmes qui la pratiquent ou qui la regardent persiste dans l’espace public. La pornographie littéraire souffre ainsi symboliquement de son affiliation quasi systématique à l’esthétique de l’industrie de la vidéo pornographique *mainstream*, abondamment diffusée sur les sites gratuits comme la plateforme de *streaming* Pornhub et critiquée pour ses manquements éthiques. Par contraste, l’érotisme apparaît comme la manière moralement acceptable de représenter la sexualité en littérature, puisqu’elle n’est pas directement affiliée à l’univers de l’industrie pornographique. Pour Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, l’érotisme peut donc être « considéré à la fois comme une forme (canonique) de mise en scène esthétisante de la chose sexuelle, à la fois comme son cadre de saisie acceptable, justifiant sa recevabilité, voire l’attestant, la légitimant. » (Boisclair et Dussault Frenette, 2013, p. 22) Seulement, si l’érotisme met en scène des sexualités qui sont recevables en tant qu’art, les institutions artistiques et littéraires qui l’admettent portent un jugement sur les différentes sexualités qui seraient « acceptables » et celles qui seraient irrecevables ou immorales. Les œuvres érotiques sont donc le résultat d’une mise en scène des sexualités normalisées, reconduisant une idéalisation des relations entre couples hétérosexuels blancs d’âge moyen. L’érotisme laisse ainsi peu de place aux personnes désirantes qui n’entrent pas dans ces catégories.

La littérature érotique privilégie ainsi des représentations esthétisées par le demi-mot et le jeu subtil entre ce qui est montré et ce qui est laissé à l’imagination. Ce sont l’hétérosexualité, la pénétration *soft* et la phallogentricité des ébats qui sont primés, excluant consciemment les comportements plus marginaux, comme le BDSM, les *kinks*, l’homosexualité ou les relations sexuelles entre personnes queer, par exemple. L’omission de certaines pratiques plus controversées et mal comprises est motivée par la volonté de ne pas reconduire une dynamique de domination pourtant déjà présente dans la plupart des rapports hétérosexuels. Les chercheur·ses Laurent Dederoy et Léa Racine relèvent ce qu’iels qualifient d’« évidence » : « comme dans tous les autres domaines de la vie, la culture “patriarcale”, qui institue une domination des hommes envers les femmes et l’intègre dans nos représentations mentales des genres, a de fortes chances de s’exprimer

de façon automatique et non conscientisée dans la sexualité. » (Dederoz et Racine, 2021, p. 56). Les pratiques comprises dans l'acronyme BDSM (bondage et discipline, domination et soumission, sadisme et masochisme) exacerberaient donc, pour certain-es, ces asymétries desquelles les femmes seraient victimes et excluraient une conciliation avec leur capacité d'agir. Les femmes dominées ne seraient, pour ainsi dire, que des corps dépolitisés qui renforcent involontairement leur domination. Pourtant, les personnes pratiquantes semblent y trouver une grande libération :

Pour [Clarisse Thorn], un point central est la notion de *jeu* : avec ses partenaires, il est explicitement établi que les séances où elle se soumet sont des moments de jeu, délimités dans le temps, et que les rapports redeviennent égalitaires en dehors de ces séances. Et il est convenu qu'elle peut mettre fin au jeu à tout moment. Dans ces conditions, en choisissant un partenaire de confiance, même en tant que soumise elle exerce son contrôle sur la relation et sur sa sexualité : elle choisit notamment les moments où elle entre et sort du jeu. Ce contrôle s'effectue aussi au travers des accords explicites qui sont passés entre elle et son partenaire : c'est elle qui fixe ses limites et peut les redéfinir à tout moment. De cette façon, elle ne *subit* pas la situation de soumission : elle la *choisit*, sans jamais y être enfermée. De plus, en choisissant de se soumettre, elle fait de la soumission une posture délibérée, ce qui s'oppose à une *identification permanente* à l'état de soumise. Elle ne renonce donc pas à son libre arbitre, élément essentiel de l'égalité qu'elle revendique (Dederoz et Racine, 2021, p. 59).

Il est donc tout à fait possible de concilier des convictions féministes, comme c'est le cas du sujet de l'étude, Clarisse Thorn, tout en s'adonnant à des pratiques de soumission. La distinction pornographie-érotisme devient donc paternaliste puisqu'elle formule un impératif : protéger à tout prix les femmes d'elles-mêmes et de leurs désirs marginaux qui « risqueraient » de les objectifier. Selon cette vision, il existerait une « bonne » et une « mauvaise » sexualité — des femmes en l'occurrence — et il reviendrait aux personnes scolarisées issues des sociétés occidentales d'identifier les conduites sexuelles qui peuvent être moralement admises dans la littérature érotique. À l'opposé, la pornographie tendrait plutôt vers une libération inconditionnelle de tous les types de sexualité en ce qu'elle est « conçu[e] comme une arme politique contre les interdits construits par une civilisation des mœurs qui a longtemps étouffé la voix brute du sexe. » (Destais, 2014, p. 118) En ce sens, la pornographie a la possibilité de nuire à la libération des corps féminins en contexte sexuel, puisqu'elle peut effectivement — l'enquête de Nicholas Kristof évoquée plus haut le prouve bien — mettre de l'avant des pratiques violentes non consenties. Par ailleurs, la comparaison qualitative entre érotisme et pornographie a pour effet de hiérarchiser les savoirs en ce que la

pornographie marque indéniablement l’imaginaire collectif occidental depuis sa colonisation massive des espaces numériques. Que ce soit dans les publicités, les médias ou les discours ambiants, la sexualisation des corps féminins semble inévitable : le pornographique nourrit sans contredit la culture populaire. Dominique Maingueneau parle d’ailleurs d’une « pornographisation » de la littérature, des arts visuels et du cinéma, c’est-à-dire qu’un grand nombre d’œuvres « s’efforcent de subvertir la frontière entre les représentations pornographiques et les représentations qui seraient esthétiques. » (Maingueneau, 2007, p. 103) La mise en parallèle de l’érotisme et de la pornographie a pour effet de valoriser ce qui a trait à l’art et la littérature, tout en dévalorisant et en encadrant législativement ce qui est plus accessible. La littérature pornographique se retrouve donc en marge d’une pratique déjà marginalisée dans l’ensemble de la production littéraire : « certes, la littérature pornographique existe, en ce sens qu’elle est massivement attestée, mais elle n’existe pas pleinement, en ce sens qu’elle est clandestine, nomade, parasite, cachée... » (Maingueneau, 2007, p. 19) Si la pornographie peut promouvoir des actes dangereux, elle a aussi la possibilité de replacer au cœur du discours la très grande diversité des conduites et pratiques sexuelles. Cela a pour effet de normaliser des comportements qui ne sont pas associés à un essentiel féminin doux et modeste et qui misent sur la pluralité des désirs des femmes et des personnes marginalisées. Dès lors, la pornographie littéraire ne saurait cacher son caractère profondément transgressif :

[La littérature pornographique] entend donner une visibilité maximale à des pratiques auxquelles la société cherche au contraire à donner une visibilité minimale, voire pour certaines aucune visibilité [...]. [L]’espace du pornographique [...] se donne le droit de tout montrer, mais ce « tout » n’est en réalité que tout ce qui ne doit pas être montré. (Maingueneau, 2007, p. 33)

S’opère donc, à même les œuvres pornographiques, une déconstruction de ce que « devrait » être la sexualité pratiquée par les femmes. Ce travail de démystification des comportements sexuels ne serait d’ailleurs pas possible dans l’espace institutionnalisé de l’érotisme parce que, pour exister, il devrait s’édulcorer et se faire plus discret, ce qui serait contraire à son entreprise. La force du pornographique réside en son caractère subversif.

1.2 La vidéo pornographique *mainstream* en contexte littéraire

Je m'inscris dans la mouvance théorique de l'historienne de l'art Julie Lavigne, pour qui la pornographie serait un ensemble aux limites poreuses dans la grande catégorie de l'érotisme. En somme, l'érotisme engloberait toutes les représentations ayant pour matière la sexualité, et la pornographie serait un de ses traitements possibles. Cette prise de position permet d'éviter une hiérarchisation moralisatrice entre érotisme et pornographique. La chercheuse, dans *La traversée de la pornographie*, part du constat que la notion de pornographie « ne sert qu'à qualifier un genre plus ou moins précis de représentation littéraire, photographique, cinématographique, vidéographique et à la limite artistique » (Lavigne, 2014, p. 86), alors que la notion d'érotisme « possède un champ de signification nettement plus large. Déjà, toute représentation pornographique peut aussi être qualifiée d'érotique, mais l'inverse s'avère moins automatique. » (Lavigne, 2014, p. 86) À partir de cette observation, elle postule que l'érotisme regrouperait l'ensemble des médiums proposant une représentation de la sexualité, qu'elle soit explicite ou non. Les représentations qui sont similaires aux vidéos pornographiques seraient ainsi une sous-catégorie de l'ensemble plus grand qu'est l'érotisme. Je réitère toutefois : ces catégories servent à situer le roman à l'étude dans un cadre théorique. Dans le cas de *Juicy*, le pornographique permet de mettre en évidence la manière dont les protagonistes déjouent l'objectification et le *male gaze* dans un contexte sexuel qui emprunte son esthétique à l'univers de la pornographie *mainstream*. L'objectif n'est pourtant pas d'assigner l'œuvre de Mélodie Nelson à une terminologie qui limiterait les thèmes de l'œuvre et les analyses possibles. Les catégories divisées ainsi permettent une plus grande souplesse et ne doivent pas être envisagées comme deux formes figées : la classification d'une œuvre dépend largement de la personne lectrice et du contexte — de recherche, notamment. Je mobilise ce type de classification et cette terminologie avec la visée d'analyser plus précisément l'imaginaire de la vidéo pornographique qui transparaît dans *Juicy : une idylle à quatre pattes*. Dans le cadre de la présente étude, les termes « érotisme » et « pornographie » pourraient donc être interchangeables en ce que la pornographie littéraire fait partie d'un ensemble plus grand comportant toutes les œuvres ayant trait à la sexualité : l'érotisme. Or, je privilégie l'expression « pornographie littéraire », afin de rendre visible une pratique peu considérée dans le champ

littéraire contemporain¹². Qui plus est, l'œuvre dont il est question dans cette recherche a une appartenance marquée au film pornographique et, plus largement, au travail du sexe. La narratrice de *Juicy* et les protagonistes qui gravitent autour d'elle évoluent dans l'industrie du sexe et ont un rapport à la sexualité décomplexé. Ainsi, l'expression « pornographie littéraire » convient mieux au roman. La libération sexuelle des personnages de Nelson est d'ailleurs une conséquence du fait que la littérature pornographique emprunte parfois au régime esthétique codifié qu'est l'industrie du film pornographique *mainstream*. En 1977, Steven Ziplow écrit le *Film Maker's Guide to Pornography* dans lequel il établit une liste d'éléments constitutifs d'un film pornographique commercialisable. Si le contenu de l'ouvrage de Ziplow s'adapte mal aux réalités contemporaines du numérique, plusieurs de ses conseils constituent toujours une base sur laquelle reposent la plupart des productions des grands studios de pornographie¹³. Il propose notamment un scénario type susceptible de plaire à l'ensemble des spectateurs : « Scene 1. Girl alone. [...] Scene 2. Man enters. [...] Scene 3. Man seduces/rapes girl. [...] Scene 4. They make love [...] Scene 5. Come shot. » (Ziplow, 1977, p. 21) Puis, il dresse une liste des rôles féminins idéaux pour attirer le plus large auditoire possible : la femme plus âgée qui a des relations sexuelles avec des hommes plus jeunes, la femme dominée, la femme qui s'adonne à des relations lesbiennes « pleasing to a man's eye », la femme de carrière qui se sent seule, la « Lolita » et la femme infidèle qui n'arrive pas à se satisfaire de sa relation monogame (Ziplow, 1977, p. 18-20). Ce scénario type et ces rôles, Ziplow

¹² Pour Julie Lavigne, « les éléments pornographiques amènent souvent à considérer les œuvres comme à mi-chemin entre le “Grand Art” et l'art populaire ». (Lavigne, 2014, p. 21) Les institutions artistiques auraient donc tendance à écarter ce type d'œuvres. Dans un article du Journal de Montréal, l'autrice Marie Gray, surtout connue pour sa série de romans érotiques *Histoires à faire rougir*, « constate que beaucoup de préjugés circulent encore à l'endroit des auteurs de littérature dite “de genre” » (Bornais, 2012). Emmanuel Aquin, fondateur de la maison d'édition Point de fuite, déplore toutefois la popularité de la série de Gray, qu'il estime manquer d'audace : « Les Histoires à faire rougir, ça passe. Les gens ne les cacheront pas sur leurs tablettes et ça se vend même dans les supermarchés. Mais c'est une littérature érotique qui ne remet rien en question. » (Briggs, 2008) Ainsi, le sort réservé aux œuvres plus « audacieuses » — pour reprendre le terme employé par Aquin — semble beaucoup moins enviable. Très tôt, les chiffres de vente de ce type d'œuvres ne lui permettaient plus d'investir dans de tels projets : « Les journalistes n'en avaient toutefois rien à fiche [de l'exploration du genre érotique et pornographique] et, en tant que petite maison d'édition, on n'avait pas une grande diffusion, donc les libraires ne se donnaient pas la peine de s'y intéresser. » (Briggs, 2008)

¹³ L'un des conseils centraux de l'ouvrage de Steven Ziplow porte sur le type de contenu à inclure dans un film pornographique. S'il vante les avantages d'offrir une diversité de configurations sexuelles, il précise l'importance de le faire dans l'optique de plaire à la « majorité » : « A good porno usually contains a diverse accumulation of sexual exploits and tries to please as many customers as possible. The watchful pornographer takes care not to offend too many members of his audience in trying to please a few. » (Ziplow, 1977, p. 16) Or, pour Steven Ziplow comme pour beaucoup de réalisateurs plus conventionnels, le public cible est composé d'hommes hétérosexuels d'âge moyen, ce qui limite les pratiques montrées.

l'avoue lui-même, sont conçus pour plaire uniquement à un spectatorat masculin et hétérosexuel, consommateur principal, selon lui, afin d'assurer un succès commercial.

Les travaux de Julie Lavigne permettent d'admettre une esthétique propre à la pornographie littéraire. Dans ce contexte, le pornographique est à envisager davantage comme une poétique, c'est-à-dire un ensemble de postures explicites relatives à l'acte sexuel qui guident l'écriture d'une œuvre ou son appréhension théorique. Ainsi, l'ensemble des textes autoproclamés pornographiques et ceux qui sont analysés comme tels permettent de constituer un corpus pornographique expansif. Selon la chercheuse, l'engouement grandissant pour la pornographie visuelle sur les diverses plateformes numériques alimente sa définition et précise la relation qu'elle entretient avec l'érotisme. Cette relation tendue se construit ainsi en parallèle des transformations profondes subies par le milieu du film X depuis sa popularisation en ligne et influence grandement les caractéristiques repérables dans les œuvres littéraires. Il est donc nécessaire de créer un espace théorique capable d'absorber ces lents déplacements. Le flou définitionnel ne mine pas pour autant la possibilité de proposer une analyse aboutie. L'occurrence de certains motifs, tels que les descriptions précises d'actes sexuels, de désirs et de fantasmes, offre une base théorique sur laquelle poser l'analyse. C'est d'ailleurs le chemin emprunté par Gaëtan Brulotte. Sa recherche se décline sur plusieurs chapitres en motifs repérés dans les œuvres littéraires qu'il a désignées comme appartenant à la catégorie « érographie ». Chacun des motifs est identifié, puis problématisé, ce qui permet de cartographier les caractéristiques potentiellement repérables dans une œuvre littéraire qui a trait à la sexualité. Bien qu'efficace dans le cadre de ses travaux, le néologisme de Brulotte ne permet pas de reconnaître la spécificité du pornographique, sa marginalité. « Érographie » met sur un pied d'égalité l'érotisme et la pornographie, sans égard pour la discrimination symbolique quasi systématique des œuvres qualifiées de pornographie. Le terme participe donc de l'invisibilisation de la pornographie dans le champ littéraire, d'autant plus que la partie « porno » est effacée, pour ne laisser place qu'à « graphie » qui, employé comme suffixe, relèverait plutôt d'un « lien avec la composition ou la rédaction d'un texte écrit » (Cajolet-Laganière, Martel, Masson *et al.*, 2024) que d'une appartenance à la pornographie audiovisuelle. Ainsi, « érographie » invoque davantage la composition et la rédaction d'un texte érotique, que la mise en commun de l'érotisme et de la pornographie.

La littérature pornographique associée au mouvement dit « post-transition », mouvement théorisé par Dominique Maingueneau, désigne la production littéraire récente, qui reconduit les propriétés des vidéos pornographiques diffusées sur le web, en les adaptant textuellement. Bien que ces écrits connaissent un certain engouement grâce aux efforts médiatiques et publicitaires qui leur sont réservés, il n'en demeure pas moins qu'ils se retrouvent engoncés dans les préjugés (stylistiques, moraux, sociaux). Beaucoup de chercheur·ses, réduisent également la pornographie à sa finalité : celle de donner du plaisir. Il semble pourtant qu'appréhender la littérature pornographique par sa finalité supposée, celle de générer une forme d'excitation, revient à nier tout le processus créatif et la rigueur stylistique d'un tel exercice. Si les procédés narratifs et les effets de style ne collent pas nécessairement aux critères littéraires plus traditionnels, c'est qu'ils empruntent à l'esthétique de la pornographie numérique, qui possède son propre système visuel, divisé en « tableaux » ou en « scènes » entrecoupées par des transitions et des bribes plus narratives (Maingueneau, 2007, p. 47). Ces scènes de la pornographie numérique ont un aspect fragmentaire, souvent reconduit dans les œuvres littéraires. La récente pluralisation de l'industrie pornographique *mainstream* permet également une diversification des représentations qui la nourrit et l'enrichit. L'accessibilité, la gratuité et l'abondance de contenu à caractère sexuel en ligne permettent ainsi la rencontre des différentes formes que peut prendre le désir. Le pornographique, en misant sur la quantité et la diversité, ouvre donc les possibles de la représentation des sexualités et des personnes exclues de l'érotisme hégémonique. La littérature pornographique miroite cet élargissement des praxis et peut donc explorer les possibilités offertes par l'ouverture des limites sexuelles sans cesse dépassées dans les vidéos pornographiques. Il faut toutefois noter que ce phénomène comporte de grands écueils : des pratiques violentes, dangereuses et non consenties comme la *revenge porn* sont progressivement popularisées sur les plateformes numériques, comme l'indiquent les journalistes Jean-François Cloutier, Nora T. Lamontagne et Nicolas Brasseur dans *L'empire du sexe : La grande enquête sur Pornhub*. Le texte, tout comme la vidéo, n'échappe pas à ces violences puisque la scène pornographique écrite donne généralement pour vrai ce qui relève du fantasme, dans le but d'exciter le lectorat. Or, pour Alexandra Destais, le pornographique est « fondé sur la représentation d'actes sexuels non simulés, saisis localement et détachés des ressorts affectifs, moraux et psychologiques qui pourraient le motiver et le justifier dans un autre contexte. » (Destais, 2014, p. 17-18) Ainsi, les corps pornographiques, coupés de leurs déterminismes sociaux, historiques et politiques, sont réduits à des enveloppes de chair inanimées qui subissent une

sexualité imposée. Ces violences au monde, comme au texte, sont le plus souvent subies par les femmes, surtout si elles sont racisées¹⁴. Pour Julie Lavigne, la recherche d'une certaine objectivité esthétique, voire d'une aseptisation visuelle, pour exciter le spectatortat (ou lectorat) est d'ailleurs constitutive du pornographique :

[I]l faut préciser que l'industrie pornographique repose essentiellement sur le principe qu'elle présente le sexe non simulé le plus objectivement possible. [...] En fait, dans sa recherche de visibilité maximale, elle calque les manières de faire de la médecine, d'où l'absence de souci esthétique qu'on lui reproche tant. [...] Ce que nous montre la pornographie, c'est le sexe idéal (du phallus perpétuel, des acrobaties et prouesses sexuelles ainsi que l'accessibilité constante des femmes) posé comme vrai sexe. (Lavigne, 2014, p. 68)

Pour la chercheuse, les réalisateur·rices de pornographie audiovisuelle visent à contrôler les réactions des spectateu·rices en les plaçant en situation de voyeurisme. Pour ce faire, les corps des acteur·ices sont fragmentés en parties anatomiques distinctes qui servent cette recherche de visibilité absolue. Ils sont, pour ainsi dire, ouverts. Cette esthétique visuelle quasi scientifique, en cachant ses dispositifs cinématographiques, permet de représenter l'irreprésentable : le corps éternellement et irrévocablement disponible. En littérature, ce mécanisme met en scène des protagonistes dont le physique et les gestes sont décrits longuement, mais de manière fragmentaire. Iels sont, pour ainsi dire, morcellé·es en une série de gestes potentiellement excitants pour le lectorat. La question du consentement constitue l'une des pierres angulaires des luttes féministes à propos de la pornographie et ce, peu importe le support qu'elle prend. Les théoricien·nes de la pornographique mettent d'ailleurs souvent de l'avant l'impossibilité à consentir. Ainsi, l'univers du fantasme masculin dans lequel est plongé la pornographie mettrait sur un pied d'égalité les

¹⁴ Dans un rapport, le Centre canadien de la statistique juridique et de la sécurité des collectivités estime qu'en 2021, seulement 6 % des agressions sexuelles perpétrées au courant de l'année auraient été dénoncées aux corps policiers canadiens. Ce 6 % s'élève à 34 242 déclarations (Moreau, 2022). Toujours en 2021, 86,7 % des victimes d'une agression déclarée à la police dans la province du Québec sont des femmes (Statistique Québec, 2022). En 2019, un crime violent sur cinq perpétré sur une personne autochtone — pour un total de 80 000 déclarés aux services de police — était une agression sexuelle. Dans une communication sur *Le sentiment de justice pour des femmes immigrées ou racisées survivantes de violences sexuelles au Québec* tenue en 2018, la chercheuse Laurence Ingenito soulève également la surreprésentation des femmes racisées dans le système judiciaire qui résulte en l'invisibilisation ou de la minimisation des agressions sexuelles subies par ces femmes. Elle ajoute qu'« avec la discrimination raciale que vivent les femmes dans la recherche de logement, sur le marché du travail avec la non-reconnaissance de leurs titres ou diplômes quand elles sont immigrantes, on constate que les femmes immigrantes et les femmes de couleur font face à une multitude de facteurs les rendant particulièrement susceptibles de vivre des violences à caractère sexuel (VCS). » (Ingenito, 2018, p. 3)

relations sexuelles consenties ou non. Séduire ou violer seraient deux actions équivalentes qui auraient la même incidence sur le déroulement du scénario ou du texte : la relation sexuelle a lieu et le protagoniste masculin en tire du plaisir. Pour Michaela Marzano, Gaëtane Brulotte et Dominique Maingueneau, le corps pornographique est un corps disponible : « Là où la sexualité est faite de rencontres, la pornographie représente des actes où la rencontre n'a pas lieu. Elle efface la possibilité même d'un choix : y être, c'est déjà savoir qu'on ne pourra pas se dérober à l'autre. » (Marzano, 2003, p. 47) En effet, les protagonistes, dès leur entrée dans l'espace pornographique, subissent leur disponibilité. Les conversations sur le consentement ainsi évacuées de l'œuvre et de ses dialogues, les protagonistes « [a]u-delà de la diversité des temps, des lieux, des expériences individuelles, des appartenances sociales, [...] ne sont appréhendés que comme des êtres désirants. » (Maingueneau, 2007, 55). Si, pour Maingueneau, cette constatation ne semble pas poser problème, il n'en demeure pas moins que les protagonistes (féminins) sont mis à disposition du texte, du lectorat et des autres personnages sans que leur accord ne soit explicité. Les corps des femmes sont, le plus souvent, décrits comme des objets de consommation. Ils sont sans cesse sexualisés, sans possibilité d'être perçus autrement. Ainsi dépouillées de leur droit à l'hésitation ou au refus, les héroïnes littéraires ne sont plus que des objets au service des désirs d'autrui. Ce dispositif narratif, qui permet de générer un contexte propice à la multiplication des scènes sexuelles en faisant des corps féminins des objets disponibles, est inspiré du même procédé mis de l'avant par l'industrie des films pornographiques conventionnels. Dans les deux cas, les femmes qui s'adonnent à des activités pornographiques sont coupées de leur capacité d'agir :

Réduites à de simples « trous sur pattes », les actrices X, dépeintes telles des créatures lascives, dénuées d'autonomie, avides de sexe, directement et continuellement consommables, n'ont qu'un rôle de subordination centré autour du plaisir masculin. La focalisation sur certaines de ses parties du corps (seins, vagin, fesses...) ne fait qu'accentuer son objectification. (Courbet, 2012, p. 71)

Cette réalité constitutive de l'industrie du film pornographique est donc typiquement reconduite dans les œuvres littéraires qui y sont associées, car son omniprésence en fait un incontournable de l'esthétique. Il est difficile d'imaginer une scène pornographique, textuelle ou visuelle, dans laquelle le refus serait priorisé, car ce dernier mettrait fin à la relation sexuelle. La concentration du regard — de l'auteur·ice, du lectorat et des personnages masculins — sur les corps des femmes les place dans une constante objectification. Le refus en lui-même, dans de telles conditions, ne

constituerait pas une forme de subjectivité. Il ne serait envisagé que comme une manière de retarder l'acte, de le remettre à plus tard.

Les dispositifs scopiques des œuvres filmiques sont d'ailleurs soulevés par Laura Mulvey dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » paru en 1975. Elle y analyse notamment les structures du plaisir visuel dont sont victimes les femmes à l'écran. Son travail est campé dans la scopophilie freudienne qui, pour elle, fait rejouer les dynamiques de pouvoir du patriarcat dans les œuvres visuelles :

The scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object), and, in contradistinction, ego libido (forming identification processes), act as formations, mechanisms, which this cinema has played on. The image of women as (passive) raw material for the (active) gaze of the man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favourite cinematic form – illusionistic narrative film (Mulvey, 2016 [1975], p. 26).

Ainsi, un regard actif porté par les personnages masculins et par les spectateurs participe à la construction de l'imaginaire du féminin passif. Les corps féminins dotent donc les films d'une imagerie érotique et d'une qualité visuelle qui ne servent pourtant pas la narration ou l'intrigue : ils sont stylisés et fragmentés pour stimuler la scopophilie. Mulvey propose alors le néologisme *male gaze* pour désigner ce phénomène : « In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. » (Mulvey, 2016 [1975], p. 16) Au-delà du sens littéral de « regard » — porté sur les corps féminins érotisés à l'écran — le *male gaze* désigne la mise en place de mécanismes esthétiques qui rejouent des dynamiques patriarcales en filmant et en projetant les corps des actrices comme des objets (souvent érotiques). La chercheuse considère que tout un système de représentation est mis en œuvre afin de gommer la subjectivité des protagonistes féminins et d'en faire un miroir qui reflète les fantasmes d'autrui. Depuis la publication originale de cet article, le *male gaze* est devenu un outil très répandu pour appréhender les représentations des corps féminins dans les arts et, plus spécifiquement, dans les arts visuels. Des théoriciennes ont depuis tenté de trouver des solutions à cette manière de regarder. J'y reviendrai.

Du reste, Dominique Maingueneau considère que la littérature pornographique a pour finalité de représenter les fantasmes masculins qui passent exclusivement par les corps des femmes. Il appréhende la pornographie littéraire comme « un discours compensatoire, réactif, qui se nourrit de l'inquiétude qu'engendre la différence sexuelle pour l'homme, confronté à une sexualité féminine qu'il ne maîtrise pas avec ses catégories. » (Maingueneau, 2007, p. 119) La pornographie serait donc le lieu par excellence du fantasme masculin, puisqu'elle permettrait aux spectateurs et aux lecteurs¹⁵ de ne pas être confrontés à la supposée complexité de la sexualité dite féminine. Leur plaisir n'aurait donc plus d'obstacle et la sexualité pourrait être vécue pleinement, sans devoir se soucier d'une partenaire à satisfaire. En ce sens, Dominique Maingueneau s'inscrit dans la mouvance de Steven Ziplow pour qui la pornographie doit être pensée pour plaire au plus grand nombre, soit « a male between 35 and 55, [...] the middle income businessman » (Ziplow, 1977, p. 17). Il semble donc que trente ans après la parution de *The Film Maker's Guide to Pornography*, chez Maingueneau, nous en soyons toujours au même point : les affects des femmes, à l'écran comme sur la page, n'auraient pas à être considérés. En plus de limiter les formes que peuvent prendre les œuvres pornographiques, cette différence sexuelle entre les hommes et les femmes dont parle le théoricien donne implicitement lieu d'être à plusieurs autres dichotomies dont les femmes semblent toujours tirer la courte paille : actif/passive, sujet/objet (de désir), dominant/soumise. L'inégalité des pouvoirs reconduite par ces dichotomies fait de la pornographie un catalyseur de l'imaginaire patriarcal. Pour Laura Mulvey, ce mode de représentation relève du *male gaze* et ne se limite d'ailleurs pas aux œuvres ayant un traitement pornographique, mais est constitutif de l'univers cinématographique dans son ensemble :

The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema which fell within its sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order (Mulvey, 2016 [1975], p. 8).

La fascination scopique des spectateur·rices pour ces corps féminins stylisés et fragmentés participe historiquement à la popularisation du cinéma. Qu'elles soient représentées en contexte sexuel ou non, les femmes sont des objets qui composent le décor du film et dont les protagonistes

¹⁵ L'accord masculin est ici un choix délibéré.

masculins peuvent s'emparer. Parallèlement, cette fascination pour les corps féminins sexualisés trouve aussi son compte dans les œuvres qui ne relèvent pas de l'audiovisuel. Pour Alexandra Destais, si la pornographie littéraire ne se limite pas à nier les désirs des protagonistes féminins au profit de ceux de leurs homologues masculins, elle va même jusqu'à freiner leur exploration textuelle. Pour elle, l'érotisme deviendrait la seule avenue possible d'exploration de la sexualité des femmes en dehors d'un cadre de domination hétéropatriarcale non consentie¹⁶. Plusieurs femmes ont avoué avoir ressenti cette mise à distance volontaire de leur subjectivité dans les œuvres : elles n'ont pas l'impression d'être représentées, impliquées (Hans et Lapouge, 1978). Courbet affirme d'ailleurs que « de nombreuses créations pornographiques masculines inspirent aux femmes un sentiment de honte et de malaise ou qui tout simplement ne les intéressent pas » (Courbet, 2012, p. 223). Certes, les lecteur·rices, peu importe leur genre, ne ressentent pas les mêmes désirs ou ne les ressentent pas avec la même intensité. Mais il est complètement faux d'avancer que toutes les femmes n'ont pas de désirs ou de fantasmes sexuels, qu'elles ne sont pas intéressées par la sexualité ou qu'elles ont un caractère naturellement pudique.

Dans le cadre de leur recherche, Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge initient un dialogue sur la pornographie et, plus largement, sur la sexualité. Iels, en discutant avec des femmes de milieux socioéconomiques, politiques et culturels diversifiés constatent rapidement le sentiment d'exclusion :

Aussi minutieusement que fussent les questions posées, aussi attentifs que nous fussions à ne pas déborder d'un champ dans l'autre, il était constant que la réflexion sur la pornographie fût obligée de passer par une réflexion sur la sexualité au sens strict. Une circulation permanente, avec permutation de rôles et de champs, allait de l'exercice de la sexualité proprement dite à la production de fantasmes sexuels et enfin au spectacle de la sexualité (films, images, textes...). [...] Si nous insistons sur cette complication théorique [...], c'est qu'elle touche au statut de toute sexualité humaine. Il faut aller plus loin : [...] nous nous demandons si le désintérêt relatif avoué par certaines femmes pour la pornographie ne trouve pas ses raisons ici. Les hommes, parce que le regard est devenu pour eux le sens privilégié au détriment de tous les autres, sont à la rigueur capable de vivre leur sexualité en images, sous formes de représentations. Ils savent décoller les deux strates, détacher l'activité sexuelle proprement dite de sa mise en scène. Les femmes, en plus d'une occasion, nous ont dit ne pas dissocier les deux notions — ne pas pouvoir le faire mais aussi ne pas vouloir [...]. Une action

¹⁶ Pourtant, le roman de Mélodie Nelson, tout en mobilisant largement une poétique pornographique, ne cache pas son affiliation aux luttes féministes contemporaines. J'y reviendrai.

sexuelle « en différé », amputée des sensations qui ne sont pas celles du regard et plus gravement encore coupée de l'échange affectif et contemporain avec le corps, non, cela les concerne peu. Cela ne les trouble point, n'éveille pas le désir fou (Hans et Lapouge, 1978, p. 14-15).

S'il faut reconnaître à cet extrait une forme d'essentialisme (les hommes savent vivre le plaisir, peu importe la manière dont il est représenté et les femmes ont besoin de vivre les sentiments associés à l'acte sexuel pour y prendre plaisir), les conclusions tirées n'en sont pas moins intéressantes. Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge soulèvent, entre autres, un écueil central à l'appréhension du pornographique audiovisuel : l'imagerie crue et frontale aspire à représenter le plus fidèlement possible l'acte sexuel tel qu'il se déroule sur le plan corporel. Si cette esthétique est effectivement reconduite dans les œuvres littéraires, elle créerait un certain malaise. En se cachant sous le couvert de la représentation du fantasme, les auteur·rices pornographes évacuent la subjectivité des protagonistes. C'est donc cette froideur apparente, cette inhumanité des protagonistes, qui tient à distance. En adoptant ce procédé, les textes pornographiques s'éloignent de leur but de représenter fidèlement les ébats sexuels, car les femmes, les minorités de genres et les personnes racisées peuvent difficilement vivre une sexualité sans doute, sans hésitation, sans peur — d'agression, de violence, de viol. Autrement dit, l'espace de l'imaginaire utilisé pour gommer les expériences des protagonistes – féminins surtout – devient donc le lieu de la création pornographique. Leurs actions sont ainsi remplacées par des fantasmes qu'elles incarnent dans un imaginaire phallogentrique, ce qui leur fait perdre toute forme de capacité d'agir. Quand bien même des « auteurs se soient impliqués dans leur écriture : expériences effectives, rêves, fantasmes ; la seule "réalité" qui sera interrogée sera celle du texte produit dans les limites qu'il se trace à lui-même, parce que ce sont précisément dans ces limites du texte que disparaissent les femmes. » (Dardigna, 1980, p. 40) Que les expériences des femmes aient une place ou non dans l'écriture, elles occupent le rôle de miroirs qui reflètent les désirs d'autrui — ceux des auteur·rices, ceux du lectorat — anéantissant toutes leurs nuances et leur subjectivité.

La diversité proposée par le pornographique post-transition ne semble donc pas suffire pour représenter des corps et des pratiques tapies dans les marges de manière positive et libératrice. Mais si l'érotisme est effectivement « rigoureusement construit autour d'un inflexible rejet des femmes » (Dardigna, 1980, p. 18) et que le pornographique met de l'avant des pratiques violentes à leur égard, alors quel moyen reste-t-il pour explorer une sexualité active et décomplexée? Partir de ce point

permet de voir comment les codes de la pornographie audiovisuelle conventionnelle sont ensuite détournés par des artistes féministes comme Mélodie Nelson. L’appréhension de ce régime d’images commence ainsi par l’utilisation consciente et engagée de l’appellation « pornographie ».

1.3 Désirs revendicateurs de la métapornographie

Alors que la littérature pornographique semble conçue pour la gent masculine — autant sur le plan de l’écriture que de la réception¹⁷ — il peut être difficile de l’imaginer comme un outil de contestation féministe. Plusieurs théoricien·nes, comme Julie Lavigne, Dominique Maingueneau et Paul Courbet, s’entendent pourtant sur une pratique féministe et engagée évoluant en parallèle de l’espace pornographique *mainstream* audiovisuel. Des pornographes et des artistes de tous milieux réclament et provoquent de profonds changements dans la manière dont les corps sont représentés et appréhendés. Ces pratiques seraient « non-canoniques » — pour reprendre l’expression de Maingueneau — au sens où elles se jouent des codes pornographiques, en donnant une place aux femmes dans une pratique où elles ont été centrales en tant qu’objet, mais jamais concernées directement. Les protagonistes de la littérature pornographique non canonique ne sont pas traditionnellement beaux ou belles ni infaillibles et ne renforcent pas *de facto* des configurations sexuelles genrées (femme pénétrée/homme pénétrant, par exemple). Ou du moins, ils ne correspondent pas en tous points aux standards de beauté ni aux rôles sociaux véhiculés par les médias de masse. À la suite de Laura Mulvey, Iris Brey tente de trouver une alternative au *male gaze* omniprésent à l’écran. Elle théorise ainsi un regard qui servirait de contrepoids à la norme visuelle : le *female gaze*. Ce nouveau regard est une prise de position consciente, un « régime d’images qui appellent à désirer autrement, à explorer nos corps, à laisser nos expériences nous bouleverser » (Brey, 2020, p. 9-10). Il s’agit ainsi d’adopter des procédés qui visent à déconstruire les dynamiques de pouvoir inhérentes aux œuvres et qui subordonnent les femmes aux regards extérieurs. L’utilité de ce *female gaze* est d’autant plus observable en contexte sexuel, alors que les

¹⁷ Pour Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « [p]arce que les femmes ont longtemps été confinées à l’état d’objet, le statut de sujet d’énonciation — et de création — leur a longtemps été refusé, et, a fortiori, le statut d’auteure érotique. En ce domaine, on peut penser que leur prise de parole est plus susceptible de renverser les codes – non seulement pornographiques, mais tous les codes de sexe et de genre. » (Boisclair et Dussault Frenette, 2013, p. 20) Maingueneau va d’ailleurs jusqu’à postuler que les femmes sont incapables d’écrire de la littérature pornographique traditionnelle parce que leurs sentiments interviennent inévitablement dans la narration, ce qui brise l’illusion d’une sexualité purement pornographique (Maingueneau, 2007, p. 111). Selon lui, la pornographie littéraire ne s’adresserait pas à elles, puisqu’elle aurait pour finalité « un univers où tout est à [la] mesure [de l’homme], sur le mode du “comme si” freudien » (Maingueneau, 2007, p. 119).

protagonistes féminins sont vulnérables, dévoilés dans leur entièreté dans le but de divertir ou d'exciter. Bien que la théorie d'Iris Brey ait été conçue pour l'analyse de matériaux audiovisuels, plusieurs théoricien·nes l'ont utilisé dans un contexte littéraire¹⁸. Azélie Fayolle se distancie cependant du *female gaze* tel que théorisé par Iris Brey, un concept qu'elle juge apolitique. Selon elle, ce nouveau regard n'est qu'un renversement du *male gaze* plutôt que son décentrement, car il ne va pas au-delà de la monstration de l'intériorité d'un personnage principal féminin¹⁹. Alors que le fait de valoriser le quotidien d'une femme dans une œuvre de fiction peut relever du féminisme, « [b]ien d'autres choses font la vie des femmes et la vision du monde des féministes. » (Fayolle, 2023, p. 31) Pour Azélie Fayolle, le *feminist gaze*, ou style féministe, se présente comme un moyen de politiser les textes relatifs aux conditions des femmes en y insufflant diverses perspectives féministes. Il y aurait, pour la chercheuse, une multiplicité de styles et d'esthétiques qui reconduisent toutes les luttes des divers mouvements féministes. Leur point commun est qu'ils sont « élaborés contre la domination masculine, représentant l'expérience sociale de l'appartenance à la classe des femmes²⁰ » (Fayolle, 2023, p. 33). Ainsi, la pornographie féministe vient s'inscrire dans la mouvance du style féministe que propose la chercheuse en tant qu'esthétique spécifique. En littérature, le concept du *gaze*, qui recoupe la « focalisation » et le « point de vue », est plutôt utilisé de façon métaphorique, rappelle Azélie Fayolle (2023, p. 33). Il n'est donc plus question du regard au sens de *voir*, mais d'un point de vue facilitant l'appréhension des sujets féminins.

J'ai recours à la poétique pornographique qui me permet de faire une lecture de l'œuvre à l'étude qui éviterait l'essentialisme dont l'érotisme ne semble jamais pouvoir se défaire. À l'instar de Julie Lavigne, utiliser « pornographie » me permet d'observer les manières de représenter les

¹⁸ De nombreux travaux de recherche se servent du *female gaze* comme d'une base sur laquelle poser l'analyse de la subjectivité des protagonistes d'œuvres littéraires. Je pense notamment à « La réparation du *female gaze* ? : Écritures et réceptions des violences sexuelles dans la littérature et la critique féminine contemporaine » (Marpeau, 2022) et « Le regard féminin — *female gaze* — et la question du point de vue au cinéma et dans la littérature : au travers de *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse, de *Derrière la haine* de Barbara Abel et de *Le regard féminin, une révolution à l'écran* d'Iris Brey » (Impens, 2022).

¹⁹ À savoir que, pour Iris Brey, « féminin » désigne tout ce qui n'est pas masculin. Fayolle ne semble pas en tenir compte dans son analyse lorsqu'elle mentionne que la théorie de Brey se limite au « portrait de femme ». Sa critique est toutefois pertinente en ce que le *female gaze* n'est effectivement pas engagé dans la déconstruction du *male gaze*, mais se positionne plutôt comme l'autre face de la même pièce.

²⁰ Il est important de noter que « la classe des femmes » mentionnée par Fayolle ne réfère pas au sexe biologique. Sa conception du féminin, tout comme la mienne, regroupe toutes les personnes s'identifiant comme « femmes », peu importe leur apparence, ou la catégorie qui leur a été assignée à la naissance.

femmes en contexte sexuel : elles n'ont pas à agir par amour. Il est toutefois important de noter que l'absence d'amour n'est pas une condition *sine qua non* de la pornographie. Les protagonistes peuvent éprouver de l'amour réciproque, sans que ce sentiment motive les relations sexuelles décrites dans une œuvre. Ils peuvent donc être amoureux·ses, mais ce sont leurs désirs sexuels qui motivent leur sexualité et non leur volonté de renforcer leur couple. Cette « déconstruction d'une essentialisation de la sexualité féminine comme étant nécessairement reliée à l'amour ou à la tendresse » (Lavigne, 2014, p. 22) sous-tendue dans le terme « pornographie » devient ainsi une avenue prometteuse pour repenser les formes que peuvent prendre les sexualités humaines et leurs représentations littéraires. L'idée n'est pourtant pas de représenter des protagonistes désincarné·es, mais plutôt d'éviter de représenter les femmes comme douces, gênées et follement amoureuses des protagonistes avec qui elles ont des rapports sexuels. Cet aspect de la pornographie est particulièrement subversif, en ce qu'il remet ouvertement en question, d'une part, les conceptions plus conservatrices de la sexualité qui valorisent des comportements traditionnellement masculins, tout en critiquant les mêmes comportements chez les femmes. Ces inégalités de traitement nourrissent l'idée selon laquelle les femmes n'aimeraient pas la sexualité et n'en tireraient aucun plaisir, à moins d'être initiées par un homme aimé. Pourtant, « [p]rendre du plaisir de manière occasionnelle ou répétée avec une personne dont on n'est pas forcément amoureuse ne consiste en rien l'apanage des hommes : les femmes ont-elles [*sic*] aussi tout à fait la possibilité de vouloir "consommer" des hommes et ne penser qu'à leur plaisir immédiat. » (Courbet, 2014, p. 78) En ce sens, la pornographie écrite dans une perspective féministe n'est pas nécessairement associée à des pratiques dites « *soft* », elle peut aussi représenter des pratiques plus marginalisées, comme le BDSM ou les *kinks*, car le « le *feminist gaze* signe un engagement politique collectif » (Fayolle, 2023, p. 33) qui ne saurait se limiter aux codes (patriarcaux) de la bienséance. Azélie Fayolle rappelle : « N'y a-t-il qu'une façon d'être féministe ? La variété des féminismes montre qu'il ne peut y avoir un seul style féministe, comme une recette à appliquer. » (Fayolle, 2023, p. 33) En plus de mettre de l'avant des pratiques sexuelles marginales, certaines œuvres pornographiques féministes problématisent la phallogocrité des ébats en mettant en scène des relations sexuelles qui ne commencent pas et ne se terminent pas nécessairement par la pénétration, mettant ainsi de l'avant une déphallogocrité²¹ des rapports sexuels. Ce procédé permet notamment d'explorer

²¹ Il serait aussi possible d'utiliser le terme « dégénéralisation » qui renvoie à un concept utilisé par plusieurs groupes féministes afin de mettre de l'avant la capacité des femmes d'avoir des orgasmes sans la présence d'hommes.

des relations sexuelles complètes où l'orgasme masculin éjaculatoire n'est pas priorisé. En décrivant différents types de pratiques sexuelles, plusieurs pornographes contemporains se positionnent contre l'essentialisme sexuel qui a longtemps été un angle-mort des théories féministes (Lavigne, 2014, p. 10). Ces pornographes reconnaissent que les femmes ont en commun l'objectification sexuelle qu'elles subissent au quotidien et qui est exacerbée dans les représentations pornographiques *mainstream*, mais en ne valorisant pas une sexualité qui serait « féminine ». Elles excluent ou subvertissent consciemment les codes en jouant avec les limites de ce qui y est — ou non — représenté. Ces codes portent notamment sur les rôles assignés aux acteur·rices, sur les types et la fréquence de scènes sexuelles, ainsi que, dans le cas d'une œuvre filmique, sur la manière de filmer les corps des protagonistes et leurs ébats, tels qu'exemplifiés par les extraits du livre de Steven Ziplow précédemment cités. S'il est vrai que l'offre en matière de pornographie s'est beaucoup diversifiée, la plus grande part de la production actuelle continue de se baser sur ces aprioris. Le mythe de la femme incapable d'être satisfaite sans la pénétration perdure donc dans l'univers de la pornographie *mainstream* audiovisuelle et, par translation, dans celui de la littérature qui y est associée. Dans ce contexte, la pornographie engagée permettrait d'élargir les possibles en proposant notamment des configurations plus diverses.

L'appréhension des différents médiums artistiques par des féministes favorise le renouveau : les œuvres de la pornographie non canonique se positionnent contre un système qui impose aux corps féminins et aux corps marginalisés une sexualité normée et codifiée. La pornographie féministe vise notamment à déconstruire la performativité des protagonistes féminins en contexte sexuel. Alors que, statistiquement, 95 % des hommes et seulement 65 % des femmes hétérosexuelles atteignent l'orgasme lors d'une relation sexuelle (Tremblay-Levasseur, 2019), les films pornographiques conventionnels s'évertuent à représenter systématiquement l'orgasme féminin de manière aussi tangible que l'orgasme masculin. Bien que, pour le chercheur Antonio Dominguez-Leiva, les textes érotiques ou pornographiques permettent de rêver à l'éjaculation féminine et à sa matérialité à une époque où la simulation d'orgasme est envisagée et effraie, l'éjaculation telle qu'elle est représentée dans la pornographie canonique « semble fidèle au phallocentrisme constitutif de l'imaginaire patriarcal » (Dominguez-Leiva, 2012, p. 11-12). Or, la jouissance n'a pas à être grandiloquente, bruyante ou simulée. Les actes sexuels peuvent comporter des moments d'hésitation :

[L]a frénésie du visible qui recherche sans cesse une réaction involontaire de la femme équivalente à l'éjaculation du pénis ne peut que revenir à l'image du money shot. Pour sortir de l'impasse, il faudrait revoir la manière de concevoir la sexualité des femmes dans l'industrie. (Lavigne, 2014, p. 74)

Il est donc question de redonner aux protagonistes objectifiées une part de subjectivité et une autodétermination en représentant plus simplement les divers comportements sexuels. Les œuvres traitant de l'hésitation des femmes, indissociable des relations sexuelles en contexte patriarcal, deviennent ainsi contestataires. Pour Anne-Marie Dardigna, l'aspect subversif du malaise engendré par les femmes sursexualisées en littérature doit dès lors être traité au cœur même du texte :

Dans les années que nous vivons, c'est le malaise des femmes qui est subversif, et c'est lui qu'il faut laisser parler, laisser prendre le devant de la scène sexuelle. Il ne s'agit pas de supprimer la scène du fantasme, pas plus qu'on ne peut souhaiter la fin du trouble sexuel et des arcanes de la jouissance. La liberté ne viendra pas en prétendant que faire l'amour est aussi simple que boire un verre d'eau. C'est un mensonge (ou plutôt une naïveté) exactement symétrique de celui qui prétend y arriver par la cérémonie sacrée de l'érotisme. Mais il n'est pas non plus facile d'installer le doute et l'incertitude dans les pratiques sexuelles. Le désir certainement risque momentanément de ne plus s'y retrouver... C'est pourtant à tenter : réussir à exister, nous femmes, hors des figures patriarcales ne se fera pas sans risque. (Dardigna, 1980, p. 326)

Les expériences des femmes et la manière dont elles sont représentées semblent donc centrales à l'entreprise qu'est la pornographie féministe. Seule une écriture pornographique consciente et engagée permet de représenter les corps de manière active et incarnée, évitant le piège de la sujétion des personnages féminins.

S'il est vrai que plusieurs artistes et pornographes s'associent à la pornographie féministe et portent dans leurs œuvres ces mêmes revendications, il est important de mentionner que le mouvement demeure minoritaire et que viser à déconstruire l'imaginaire sexuel patriarcal et phallogocentrique n'est pas réservé aux personnes s'identifiant comme femmes. À cet égard, certaines théoriciennes parlent d'ailleurs de post-pornographie, afin de distinguer ces pratiques plus récentes qui ont peu en commun avec la pornographie traditionnelle. Ce terme issu de la contre-culture européenne et porté par des théoriciennes comme Paul B. Preciado, Sam Bourcier et Rachel Borghi (Lavigne, 2024) désignerait la production pornographique contemporaine engagée qui « promeut la dénaturation et plus généralement la déconstruction des normes sexuelles

véhiculées par le X jusqu'alors » (Courbet, p. 23). La post-pornographie se conçoit ainsi comme « une rupture épistémologique » (Lavigne, 2014, p. 66), une réponse à l'hétéronormativité et au sexisme ordinaire de la pornographie conventionnelle dans l'optique où cette dernière est « effectivement un mode de production de connaissance du sexe, un régime de création et de modelage de la sexualité : elle n'agit pas seulement comme théorie de la connaissance, mais aussi comme création du réel sexuel. » (Lavigne, 2014, p. 66) À l'instar d'autres courants qui ont des démarches plus ou moins semblables, la post-pornographie a une dimension politique en ce qu'elle « relève plus d'un refus du régime porno moderne et d'un "porn-activisme". » (Lavigne, 2024, p. 294) Or, quand bien même l'œuvre de Mélodie Nelson a une portée politique, ne serait-ce que dans la manière de traiter de l'industrie pornographique, je ne saurais lui prêter des intentions activistes qu'elle ne formule pas explicitement. En ce sens, le terme métapornographie, sous-courant de l'englobante pornographie féministe semble mieux convenir :

Un type spécifique de métadiscours pornographique fait exception à [la] non-correspondance des métadiscours pornographiques avec leur objet (la pornographie) en matière de « code » et de genre discursif : c'est le cas de la pornographie féministe, qui est à la fois une forme de pornographie et une forme de commentaire critique de la pornographie dite « *mainstream* » ou « hégémonique » — autrement dit la pornographie industrielle faite par et pour les hommes hétérosexuels, aussi appelée porno « *straight* » — que Pascale Molinier (2003 : 61) définit comme une pornographie « centrée sur l'hétérosexualité, d'un point de vue viril ». On parlera alors de pornographie métadiscursive, ou métapornographie féministe (Kunert, 2014, p. 140).

Ainsi, je privilégierai le terme « métapornographie », plus précis dans le cas de *Juicy*, puisque la narratrice y émet un métadiscours sur la pornographie en tant qu'actrice impliquée dans ce milieu. Il est à noter que, bien que rien ne contre-indique l'utilisation du terme dans le domaine littéraire, les théories qui portent sur celui-ci l'appliquent plutôt à des domaines artistiques visuels, comme le cinéma, la peinture, la photographie ou même la performance. Il m'est aussi primordial de rappeler que, même si ce n'est pas le cas de l'œuvre à l'étude, la majorité de la production pornographique actuelle continue de se coller aux codes traditionnels, tels que présentés par Steven Ziplow en 1970, et à fonctionner selon une logique phallogcentrique à des fins économiques, reléguant les pratiques féministes aux marges. Ainsi, toutes les femmes ne font pas de la pornographie féministe et, inversement, tous les hommes ne font pas de la pornographie dégradante. L'idée n'est pas de déterminer si *Juicy* est féministe ou non, mais bien de montrer comment le roman évite, voire détourne, les pièges objectifiants de la pornographie conventionnelle. En somme,

il est question d'identifier certaines praxis qui tentent consciemment de se défaire des codes et du traditionalisme du milieu dans lequel iels évoluent, peu importe l'assignation genrée de leur créateur·rice. Le nœud des œuvres féministes (méta)pornographiques est donc l'engagement dans les luttes par le texte : « [p]arler d'un style féministe ou de *feminist gaze* suppose un *regard féministe*²² conscient de l'oppression spécifique des femmes, regard qui se réalise selon des modalités diverses. » (Fayolle, 2023, p. 35) Pour ceux qui s'engagent dans le mouvement de la pornographie féministe, un grand travail de déconstruction est à effectuer. Il s'agit en effet de décentraliser les pratiques de l'hétéronormativité, de la phallocentrie et des binarités (homme/femme, actif/passive, pénétrant/pénétrée), afin que ce qui est représenté soit plus près d'une réalité humaine. Le plaisir est fluide, polymorphe, mouvant et peut être représenté comme tel dans la littérature. Les désirs et les fantasmes des protagonistes peuvent ainsi évoluer avec la trame narrative du roman. Bien que la pornographie féministe s'engage politiquement dans la cause féministe, elle ne vise pas à remplacer la pornographie *mainstream*, mais à proposer une alternative qui serait plus inclusive.

La recherche d'une esthétique des sexualités polymorphes passe d'ailleurs généralement par une critique, souvent ludique, de la performance pornographique. Cette mise à mal engagée est ce que Julie Lavigne appréhende comme de la métapornographie :

[Parce] que ces femmes artistes usent d'une imagerie sexuelle et pornographique pour en faire une critique politique et sociale, parce qu'elles se jouent des codes de la pornographie conventionnelle qui se construisent à partir de soi-disant normes sexuelles, elles logeraient à l'enseigne d'une « métapornographie » qui leur confère cette capacité d'agir essentielle à la transformation de la société patriarcale et hétérosexiste (St-Gelais dans Lavigne, 2014, p. 10-11).

Il y a donc une forme d'imitation des codes propres au pornographique à des fins subversives. Ce déplacement passe notamment par l'ironie ou l'humour et est plus ou moins repérable dans les œuvres. Leur caractère marginal tient partiellement au fait que le métapornographique s'appuie sur le pornographique en y superposant une critique. Les chercheuses Julie Lavigne, Audrey Laurin et

²² L'autrice souligne.

Sabrina Maiorano s'appuie d'ailleurs sur la pensée de Judith Butler afin de justifier la subtilité des techniques employées par les artistes dans un cadre métapornographique :

« Si la sexualité est culturellement construite dans les rapports de pouvoir existants, alors postuler une sexualité normative qui se situe “avant”, “en dehors” ou “au-delà” du pouvoir est une impossibilité culturelle et un rêve politiquement irréalisable, un rêve qui fait reporter au lendemain ce que l'on peut faire concrètement aujourd'hui, c'est-à-dire repenser les possibilités subversives de la sexualité et l'identité en fonction du pouvoir lui-même. Pour mener à bien cette tâche critique, il faut bien sûr admettre qu'agir dans le cadre de la matrice du pouvoir ne revient pas à reproduire sans aucun esprit critique des rapports de domination. Ce qui permet de répéter la loi sans la consolider, mais pour mieux la déstabiliser. » (Butler, 2006, p. 106) Dans cet esprit, les stratégies agentiques des femmes dans la sphère sexuelle ne seront pas toujours des plus spectaculaires et reprendront des aspects de la culture dominante pour la subvertir, parfois de manière subtile (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013, p. 44).

Ainsi, les stratégies mises en place par les autrices pour déconstruire l'objectification des protagonistes, qu'elles soient grandiloquentes ou plus dissimulées, permettent un certain jeu sur les codes qui serait émancipateur. La métapornographie telle que définie par Julie Lavigne permettrait ce jeu plus ou moins subtil sur les normes sexuelles. L'idée est donc que les protagonistes féminins puissent retrouver une forme d'autonomie sexuelle par le détournement de ces mêmes motifs qui font généralement violence aux corps des femmes. Dans cette perspective, la métapornographie sert de socle à mon analyse du roman de Mélodie Nelson puisqu'elle permet de tenir compte du contexte dans lequel les protagonistes évoluent, celui du travail du sexe, tout en mettant de l'avant les stratégies de déconstruction des rapports de pouvoir instaurés par ce contexte. Arrimée au style féministe d'Azélie Fayolle, la théorie du métapornographique apparaît comme une manière radicalement transformatrice d'appréhender la sexualité en littérature, car elle tient compte de l'expérience de la narratrice dans un contexte — l'industrie pornographique hégémonique — où cette expérience aurait plutôt tendance à être mise de côté.

CHAPITRE 2

JUICY : UNE IDYLLE MÉTAPORNOGRAPHIQUE

Avec l'érotisme et la pornographie, c'est l'idée de l'obscène qui hante et qui paramètre, qui contrôle et qui accuse : ceci est beau, cela est laid. Et pourtant l'obscénité est une construction culturelle, tout comme notre rapport à la sexualité.

Dans notre société occidentale, patriarcale et raciste, il n'est pas surprenant que la pornographie prédominante encourage la chosification des femmes et les stéréotypes ethnosexuels.

*Julie Roy et Élise Warren*²³

[La] pornographie peut
tout de même être
le catalyseur d'une œuvre d'art.
*Siri Hustvedt*²⁴

L'omniprésence des rapports sexuels décrits dans *Juicy : une idylle à quatre pattes* est un des éléments qui semble retenir l'attention des critiques qui s'y sont intéressé·es (Allard, 2018 ; Conea, 2017 ; Tardif, 2017). Pourtant, une fois passé le choc provoqué par les descriptions crues du roman, le discours critique fait ressortir une politisation des corps sexuellement actifs et un rapport bénéfique à l'industrie du sexe dans son ensemble. La journaliste Françoise Conea écrit du roman qu'il est « à la fois un hommage à l'industrie du sexe et une dénonciation des dérives d'une société obsédée par le corps des femmes » (Conea, 2017). Dominic Tardif soulève, pour sa part, le regard critique porté sur « l'obsession de notre époque pour les gratifications rapides de l'ego et du corps » (Tardif, 2017). Si l'auteur·rice met nécessairement en mots de nombreuses scènes sexuelles aux pratiques diversifiées, elle s'adonne aussi à la déconstruction des clichés sexuels et du discours sur la pornographie. Ses personnages évoluent dans l'industrie du film X, milieu qui leur permet d'explorer leur sexualité de manière décomplexée tout en conservant leur pleine capacité d'agir.

²³ Roy, J. et Warren, E. (2021). Pour un érotisme féministe. *Saturne*, 1(3), p. 7.

²⁴ Hustvedt, S. (2019). *Une femme regarde les hommes regarder les femmes* (2^e éd., T. Dumont, trad.). Actes Sud. (Publication originale en 2016), p. 70.

Bien qu'il soit impossible de nier l'occurrence de certains motifs de la vidéo pornographique *mainstream* chez Mélodie Nelson, comme le morcellement des corps et la valorisation de la relation hétérosexuelle, l'humour porté par la narration permet une mise à distance critique. La protagoniste chargée de narrer le roman, depuis sa posture de *pornstar*, émet ainsi un discours métapornographique qui, sans la critiquer ouvertement, déconstruit l'industrie de la pornographie et, par le fait même, la production littéraire qui en découle.

Par l'analyse textuelle de *Juicy*, je montrerai comment le métadiscours (Kunert, 2014) emprunté par la narration permet de mettre en scène des protagonistes féminins en contexte sexuel sans les soustraire à leur subjectivité. Ce faisant, l'œuvre de Mélodie Nelson passe plutôt du côté du post-pornographique (Lavigne, 2014) — par opposition au pornographique *mainstream* — et s'inscrit dans la mouvance de bon nombre d'artistes féministes.

2.1 Se jouer des codes du roman sentimental

La narratrice de *Juicy*, Alexis Lauren Hortons, a un rapport à la sexualité décomplexé, c'est-à-dire qu'elle démontre une conscience et une maîtrise de ses désirs et de ce qui est susceptible de lui donner du plaisir. Elle n'en ressent pas non plus de honte ou de gêne ou, du moins, n'en laisse pas de traces. En ce sens, Alexis est la protagoniste pornographique par excellence puisque son aisance sexuelle la prédispose à l'entière disponibilité et à la jouissance grandiloquente qui sont attendues d'elle. Cela ne l'empêche pourtant pas de déconstruire, directement ou indirectement, les clichés sexuels tels que véhiculés par la culture populaire dans laquelle la pornographie audiovisuelle *mainstream* s'inscrit. Alexis Lauren Hortons avoue à plusieurs reprises « aime[r] les queues » (Nelson, 2017, p.109) et se considérer « plus jolie à quatre pattes » (Nelson, 2017, p.109). Elle emprunte même occasionnellement le nom Dulce Cox lorsqu'elle revêt son rôle d'actrice pornographique : « Je vais m'appeler Dulce Cox. Parce que je goûte bon comme la dulce de leche et que j'aime les queues. » (Nelson, 2017, p. 59-60) Pourtant, bien qu'elle décrive les nombreuses relations sexuelles auxquelles elle s'adonne, autant dans un cadre personnel que professionnel, Alexis ne reconduit pas systématiquement les normes sexuelles, comme la phallogentricité des débats, la primauté de l'orgasme masculin devant l'orgasme féminin, le culte de la beauté, la disponibilité des corps, etc. Les descriptions empruntant à l'esthétique pornographique ne la privent donc pas de sa capacité d'agir, mais permettent de représenter les différentes facettes de sa

sexualité pour en brosser un portrait plus complet qui se colle davantage au réel. Les relations sexuelles sont empreintes de doutes et d'insécurités, elles sont parfois interrompues ou ne se terminent pas avec la jouissance de l'un·e ou l'autre des protagonistes. C'est à cette sexualité, remplie de doutes, d'hésitations et d'actes manqués que le roman donne accès.

La quatrième de couverture de *Juicy* décrit « une histoire d'amour pornographique, un roman Harlequin pour ceux qui préfèrent mélanger mouille et vodka plutôt que se balader sur un cheval blanc au coucher du soleil » (Nelson, 2017). Déjà, le péri-texte annonce le rapport au pornographique, ainsi que le détournement des romans sentimentaux de la collection Harlequin, connus pour les rôles (hétéro)sexuels figés qui sont assignés à tous les personnages. La chercheuse Béatrice Damian-Gaillard conclue d'ailleurs à l'égard de la célèbre collection que « l'asymétrie des ressources entre l'homme et la femme y apparaît comme une condition naturelle du choc amoureux, un élément clé au principe même du désir. » (Damian-Gaillard, 2011, p. 323) Ce déséquilibre des rapports de pouvoir entre les protagonistes féminins et masculins est donc, pour la chercheuse, au fondement même de la romance littéraire. Or, si à première vue ces rapports sont reconduits dans *Juicy*, la mise en scène exacerbée de ce déséquilibre permet de le ridiculiser. Alors qu'Alexis est forcée d'avoir une première relation sexuelle à l'âge de 17 ans avec Gary T-Rex, chanteur pop de plusieurs dizaines d'années son aîné, son orgasme est raconté avec beaucoup de désinvolture : « Il me baise et je jouis en même temps que lui. Même s'il est trop bronzé et qu'il se teint les cheveux, je décide que Gary T-Rex est l'homme de ma vie. » (Nelson, 2017, p. 17) Tout indique pourtant que la relation sexuelle était forcée, puisque la narratrice mentionne l'impossibilité de refuser les avances du chanteur qui, ce soir-là, est invité comme juge du concours Miss Teen USA auquel elle est inscrite à titre de participante. Il a d'ailleurs permis Alexis de remporter le concours quelques instants plus tôt : « Je ne peux pas vraiment dire non au mec qui m'a offert un diadème. » (Nelson, 2017, p. 16) À la suite de ce constat, Alexis tente de dissuader l'agresseur de poursuivre la pénétration et s'exclame « *je suis trop serrée*²⁵ », puis « gueule », alors qu'il « commence à [lui] rentrer une bouteille de champagne dans la chatte. » (Nelson, 2017, p. 17) Dans ces conditions, pourquoi la narratrice jouirait-elle de ce rapport et pourquoi tomberait-elle amoureuse de son agresseur ? Il semble que les codes du Harlequin, où « [l]a position sociale, l'âge des protagonistes et leur "capital" en matière d'expérience sexuelle sont les principaux marqueurs mobilisés pour

²⁵ L'autrice souligne.

différencier l'homme de la femme » (Damian-Gaillard, 2011, p. 327) sont exacerbés, exagérés à l'excès. En résulte donc le premier rapport sexuel de la narratrice, qui met en scène un homme qu'elle ne trouve pas attirant et qui se déroule dans une grande douleur, mais qui lui fait atteindre l'orgasme — synchrone à la jouissance du chanteur, qui plus est. Cet orgasme est d'ailleurs si transformateur pour la narratrice qu'il fait passer Gary T-Rex de « connard » qui « ressemble trop à un has-been de *Baywatch*²⁶ pour [qu'Alexis] lui lèche le cul » (Nelson, 2017, p. 12) à l'homme de sa vie. Dans une recherche portant sur les représentations de la sexualité dans les œuvres visuelles de femmes artistes, trois chercheuses identifient d'ailleurs « [l']imitation subversive ou ironique des codes classiques de l'érotisme ou de la pornographie » (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013, p. 46) comme une stratégie de représentation de l'agentivité²⁷ sexuelle des femmes dans les œuvres où cette agentivité est, justement, ambiguë. Elles voient ainsi, dans la reproduction ironique des codes classiques — du Harlequin et du pornographique, dans ce cas-ci — une stratégie de déconstruction des représentations sexualisées des corps des femmes. Alors même que les éléments qui composent la scène reconduisent de lourds stéréotypes normatifs (l'homme beaucoup plus âgé en position de pouvoir, la première relation sexuelle douloureuse, la jouissance en dépit de l'agression, la jouissance simultanée, la banalisation des violences sexuelles), ils ne participent pas à l'objectification de la narratrice. Le vocabulaire employé par Alexis pour décrire la scène outrepassé les codes du Harlequin, car les héroïnes, face à ces hommes plus âgés et en position de pouvoir, doivent demeurer douces, élégantes et soumises. Ainsi, les mots de registre familier empruntés par la jeune femme, comme « baise », « gueule » et « chatte », font d'elle une personne vulgaire et irrévérencieuse. Autrement dit, les mots issus du langage populaire « vulgaire » lui permettent de s'inscrire comme héroïne pornographique. Le lexique utilisé pour raconter ses déboires lui permet donc, d'une certaine manière, de s'affranchir des normes qui la contraignent et de raconter ses expériences authentiquement, avec ironie. Bien que l'agression sexuelle d'Alexis par Gary soit décrite avec précision, l'ironie portée par la narratrice bloque toute forme d'érotisme qui aurait pu se dégager de la description qu'elle fait de la scène. C'est que le jeu sur les codes du Harlequin par l'extrapolation de ses motifs jusqu'à leur ridiculisation permet de les faire basculer

²⁶ L'autrice souligne.

²⁷ Le terme « agentivité » est la francisation du mot anglais *agency*, qui fait référence à la subjectivité ou la capacité d'agir d'une personne. Je laisse l'anglicisme dans ce cas-ci, car c'est le terme utilisé par les chercheuses.

du côté du pornographique, tout en rejetant l'objectification systématique des protagonistes féminins, lacune des deux genres littéraires.

Après cette première agression, la relation « amoureuse » entre Alexis et Gary est houleuse et n'atteint pas l'idylle dont la narratrice rêvait. Le rapport problématique entre les deux protagonistes est progressivement déconstruit, alors qu'ils n'atteignent plus jamais l'orgasme ensemble : « Ça m'a fait rire les premières fois qu'il m'a baisée lors de notre premier voyage officiel. Je l'ai appelé *tuteur*²⁸ quand j'étais en reversed cowgirl. Il m'a donné la fessée et il a débandé. » (Nelson, 2017, p. 19) L'incapacité de Gary de jouir pleinement de ce rapport de pouvoir disproportionné empêche ainsi sa glorification. Lorsque la narratrice tourne cet écart en jeu sexuel en désignant son amant par l'appellation « tuteur », elle reprend, par la même occasion, une forme de subjectivité. Bien que le rôle élève/tuteur suggère la soumission sexuelle de la narratrice, il lui rend sa capacité décisionnelle, car ce jeu est « une façon de mettre en lumière le caractère socialement construit de l'inégalité : puisqu'on peut jouer à être dominant·es ou soumis·es, puisqu'on peut modifier l'intensité de la domination et de la soumission, puisqu'on peut inverser les rôles » (Dederoz et Racine, 2021, p. 57). En ce sens, adopter la posture de soumise se révèle être un choix contextuel délibéré et limité dans le temps qui exclut une « *identification permanente*²⁹ à l'état de soumise » (Dederoz et Racine, 2021, p. 59). Le choix de la narratrice d'introduire ce jeu dans la chambre à coucher retire ainsi à Gary son état permanent de dominant, ce qui lui fait perdre son érection. Pourtant, Alexis n'en tire pas non plus son compte, puisqu'elle redouble d'efforts pour satisfaire le chanteur, mettant de côté ses propres envies. Elle adopte ainsi une attitude passive qui lui permet de correspondre aux désirs d'autrui, en feignant notamment l'orgasme :

Il commence à faire des bruits que je déteste et à me lécher trop vite comme si mon cul se transformait en crème glacée et qu'il avait peur qu'elle ne fonde. Je soupire et je lui dis de me baiser. [...] Gary [...] s'étrangle et je le sens jouir en moi. Je me mets à gémir aussi et je crie comme si je venais de recevoir un bouquet de mille roses et une demande en mariage et une pizza toute garnie extra large (Nelson, 2017, p. 89-90).

²⁸ L'autrice souligne.

²⁹ Les auteur·rices soulignent.

Mais alors même qu'Alexis *subit* la relation sexuelle plutôt que d'assouvir ses désirs, elle n'y laisse pas sa capacité d'agir. La décontextualisation opérée par l'intervention d'éléments extérieurs à l'acte — la crème glacée, le bouquet de mille roses, la demande en mariage, la pizza toute garnie extra large — permet une déformation humoristique de l'univers pornographique dans lequel les protagonistes se retrouvent. Ainsi extirpé du cadre purement sexuel, le corps de la protagoniste « par sa posture, sa disposition dans l'espace et son interaction ou non avec les objets ou les autres personnages représentés, n'exprime ni désir ni séduction. » (Boisclair et Dussault Frenette, 2013, p. 38) La charge sexuelle qui aurait dû être portée par la narratrice est donc détournée, créant une mise en scène humoristique. L'emprise de Gary est, pour ainsi dire, inopérante, car la narratrice se joue des codes qui la maintiennent dans l'objectification. L'ennui et l'absence de plaisir d'Alexis ainsi détaillés lui permettent de déconstruire le rapport de pouvoir en place en s'attaquant à la toute-puissance (sexuelle) de son amant. Au final, c'est le caractère naïf et crédule de Gary qui prévaut sur ses prouesses sexuelles, puisqu'il ne semble jamais se rendre compte de la feinte de sa partenaire qu'il tente, sans succès, de satisfaire. L'humour devient ainsi l'outil par lequel la narratrice mine la crédibilité de son amant. Pour la chercheuse Virginie Sauzon, « non seulement cynisme et ironie sont des outils productifs dans une optique de rejet de la domination masculine, mais [ils] sont avant tout une étape nécessaire, puisque les discours dominants conditionnent dans une certaine mesure la pensée et le discours des femmes. » (Sauzon, 2012, p. 66) La performance exacerbée de sa jouissance permet à la narratrice de se soustraire au discours dominant en ridiculisant les clichés sexuels qui encadrent ses rapports sexuels dans la littérature pornographique et le Harlequin.

Si la narratrice de *Juicy* n'est pas satisfaite de ses relations sexuelles avec Gary T-Rex, elle ne mène pas pour autant une vie dépourvue de plaisir. Sa pratique masturbatoire permet un premier contact avec la sexualité, en dehors de l'asymétrie de pouvoir en jeu dans sa relation de couple. Avant même qu'Alexis ne rencontre le chanteur, elle se masturbe pour échapper aux pressions des concours de beauté : « Je me coince le clito entre deux doigts. J'ai besoin de me détendre. Je me trouve à chier. Je suis trop laide pour être ici. [...] Je rentre deux doigts dans ma chatte pour oublier mon cul pas assez ferme malgré mes quatre séances de yoga chaud par semaine. » (Nelson, 2017, p. 11) Alors qu'Alexis s'apprête à faire son entrée en scène, l'ambiance compétitive des coulisses du concours Miss Teen USA et l'injonction de perfection commencent à l'atteindre. Entourée des

« représentantes des cinquante-quatre États américains » parmi lesquelles la narratrice n'a « pas d'amies » (Nelson, 2017, p. 11), Alexis mobilise sa sexualité afin d'échapper aux angoisses créées par une telle situation. Outre que de lui procurer du plaisir, l'onanisme a ainsi pour effet de redonner à la narratrice la confiance en elle dont elle a besoin pour affronter les milliers de regards qui seront posés sur son corps lorsqu'elle défilera sur scène. En décrivant son geste, Alexis représente l'irreprésentable, c'est-à-dire une adolescente qui profite de sa sexualité en dehors d'une relation avec un partenaire :

Avant même qu'une jeune fille s'initie à l'univers de la sexualité, son corps, qui devient progressivement celui d'une femme, acquiert la valeur d'objet de désir. Le désir féminin s'exprime dès lors à travers un corps modelé par le regard masculin, voire emprisonné par lui. Par conséquent, s'affirmer comme sujet désirant, pour une fille, se présente comme un acte résolument transgressif (Dussault Frenette, 2013, p. 126).

Cet emprisonnement du corps de l'adolescente par le regard extérieur est ainsi rendu caduc par l'autosatisfaction qu'elle pratique. En se masturbant, elle devient non seulement l'objet de son propre désir, mais reprend la confiance en elle que « vingt mille caméras, cinq juges pédés, une ancienne Miss Univers et Gary T-Rex » lui avaient enlevée en s'attendant à ce qu'elle défile « fière et parfaite comme Giselle Bündchen » (Nelson, 2017, p. 9). La narratrice arrive ainsi à combler seule ses propres désirs, avant de devoir aller sur scène pour incarner les fantasmes d'autrui. Le plaisir solitaire permet également à Alexis d'éprouver de la jouissance en dehors du couple hétérosexuel, puisqu'elle devient le lieu des scénarios improbables et d'autres configurations sexuelles. La toute première mention d'orgasme dans le roman relève du souvenir de la narratrice s'étant masturbée devant une série télévisée : « La première fois que j'ai joui, c'est [...] en regardant Yasmeen Bleeth se changer dans le vestiaire des lifeguards. » (Nelson, 2017, p. 12) Alexis se joue ainsi des codes des romans pornographiques et sentimentaux qui veulent que les femmes ne soient jamais aussi satisfaites que lorsqu'elles sont avec un homme. Alors que les scènes pornographiques, peu importe leur support, sont le plus souvent conçues selon le présupposé que « les femmes n'auraient qu'une envie de pénis, et n'éprouveraient de la jouissance que par la pénétration » (Courbet, 2012, p. 112), celles des romans Harlequin « renforcent, en la naturalisant, une vision politique des rapports de séduction qui exclut à la fois la mixité ethnique, les identités genrées construites en dehors du cadre hétérosexiste et phallogocentrique. » (Damian-Gaillard, 2011, p. 333) Non seulement la narratrice de *Juicy* participe d'une déphallogocentration de la sexualité

par cet aveu, puisqu'elle jouit sans partenaire et sans pénétration, mais elle brise du même coup l'injonction à l'hétéronormativité en regardant une autre femme. Il y a donc une double transgression des normes sexuelles véhiculées par la culture populaire. Au fil du roman, l'auto-érotisme prend ainsi de l'importance pour la narratrice, car il devient un geste contestataire qui permet à Alexis de s'opposer activement à son amant. Tandis qu'elle surprend ce dernier au lit avec une autre femme, la narratrice s'enferme dans la salle de bain et s'installe dans la baignoire pour se masturber : « Je me touche le clitoris, je le pince, je veux jouir avant que Gary remplisse de son foutre un autre condom ultramine. » (Nelson, 2017, p. 28) La compétition ainsi instaurée donne donc l'occasion à Alexis de tenir tête à Gary, de subvenir à ses besoins sans avoir recours aux faveurs de son amant. Elle permet à la narratrice de renverser le rapport de pouvoir en s'autosuffisant.

Les aspects positifs et bénéfiques de la sexualité d'Alexis passent ainsi plutôt par ses fantasmes que par ses rencontres avec d'autres protagonistes. Bien que les rapports sexuels avec Gary T-Rex décrits dans le roman ne lui apportent plus jamais de plaisir après cette première fois, Alexis utilise le personnage dans ses scénarios fantasmés. Lors d'une relation sexuelle avec James, le producteur de films pornographiques, elle s'imagine Gary la regarder pour atteindre la jouissance :

Je n'ai pas envie de le sucer, je veux m'endormir et maigrir de trois livres, alors je crache sur sa queue. Je sors de la piscine, m'appuie le front contre le rebord et j'invite James à me prendre comme ça, à quatre pattes, le corps probablement marqué par l'argile. Je le devine se branler un peu, puis il se place et me pénètre. Je sens sa queue toute chaude, ou c'est ma chatte qui brûle, j'imagine Gary nous regarder et j'en jouis, de l'imaginer furieux, de le vouloir furieux que je ne sois pas juste à lui. Je l'imagine furieux et excité et quand James répand son foutre dans mon dos, je crie et je jouis, mon clitoris roulé entre deux doigts parce que je sais bien faire même si je suis paresseuse et que jouir m'intéresse souvent moins qu'un *Cosmopolitan* (Nelson, 2017, p. 80).

L'imagination d'Alexis prévaut ainsi sur ses partenaires sexuels, puisqu'elle doit toujours la faire intervenir pour tirer du plaisir de ses relations sexuelles. Ses fantasmes lui permettent de prendre, indirectement, le contrôle de son histoire avec Gary T-Rex. Dans un épisode de balado auquel Mélodie Nelson a été invitée à participer, Julien Roy dit du fantasme qu'il permet à la personne qui le vit d'être « le chef d'orchestre, [de contrôler] tous les paramètres ». L'autrice abonde dans le

même sens et considère que les fantasmes permettent de faire vivre des expériences par procuration (Abouraja Gérald et Roy, 2021). Le scénario d'Alexis, dans lequel Gary la regarde se faire pénétrer par un autre homme sans pouvoir intervenir, renverserait ainsi la dynamique de pouvoir qui était instaurée dès le début du roman. Le fantasme de la narratrice devient le lieu de l'émancipation puisqu'il lui permet d'imaginer les modalités de sa sexualité et d'y donner, cette fois, son consentement. Par ailleurs, « les fantasmes sexuels servent à combler un besoin sexo-affectif spécifique et sont donc présents au moment où le besoin devient plus urgent, avec le dessein de rétablir temporairement l'homéostasie intrapsychique en satisfaisant des besoins psychoaffectifs de base, comme le besoin d'être valorisé » (Boncinelli *et. al.*, 2012, p. 20). Le fantasme de la narratrice rejoue ainsi son désir d'être regardée et aimée par Gary T-Rex, qui l'a quitté pour Scarlett, une autre *pornstar* : « Je veux rendre Gary jaloux. Je veux précipiter sa rupture avec Scarlett et l'avoir juste pour moi. Je serais prête à dire adieu aux trophées de meilleure actrice porno s'il me disait *je t'aime*³⁰ » (Nelson, 2017, p. 93). Les paramètres du fantasme lui donnent donc l'occasion d'explorer ce désir et d'en tirer profit de façon autonome. Le regard sexualisant — porté sur la narratrice par Gary tout au long du roman — est donc réapproprié par Alexis, qui détourne le cliché de l'homme regardant/dominant et de la femme regardée/dominée en faisant de son ancien amant un témoin impuissant. Son désir de faire éprouver de la jalousie au juge du concours Miss Teen USA devient ainsi émancipateur, car il permet à Alexis de combler ses besoins psychoaffectifs de manière saine, à l'abri des abus de Gary. Ce passage semble d'ailleurs prémonitoire en ce que les deux protagonistes forment à nouveau un couple, mais Gary, qui était excité par le statut d'actrice pornographique de la narratrice, en devient plutôt jaloux : « Gary commence à trouver ça gravement frustrant de me partager avec des mecs qui poppent du viagra juste pour jouir une dixième fois en deux heures » (Nelson, 2017, p. 153). Le fantasme l'emporte ainsi sur le réel, car il permet à la narratrice d'imaginer cette jalousie sans devoir la subir ou quitter l'industrie du X qui lui est bénéfique. Le penchant pour le fantasme rappellerait d'ailleurs l'affiliation au pornographique en ce que « la pornographie prend sa source et se destine au domaine du fantasme sexuel » (Lavigne, 2014, p. 17). En cela, le roman (méta)pornographique permet d'explorer les désirs des femmes qui seraient inavouables ou dissidents, comme celui de performer la sexualité pour son agresseur dans le but de le rendre jaloux.

³⁰ L'autrice souligne.

2.2 Déconstruction de la relation sexuelle parfaite

Les protagonistes de *Juicy* mis en scène en contexte sexuel semblent rejeter la relation sexuelle idéale, c'est-à-dire celle qui se déroulerait sans doutes ni accrocs et qui n'aurait aucun effet néfaste sur les corps et les affects des partis impliqués. Pour Judith Butler, « [l]e corps implique mortalité, vulnérabilité et puissance d'agir [agency³¹] : la peau et la chair nous exposent autant au regard de l'autre qu'au contact et à la violence. Le corps peut être l'instrument de la puissance d'agir [...], il peut être le lieu où le "faire" et le "être fait pour" deviennent équivoques. » (Butler, 2004/2016, p. 38) Le roman donne, en quelque sorte, accès à l'envers du décor puisque les dynamiques tensives de pouvoir, les douleurs et les écueils de la sexualité sont racontés par la narratrice alors qu'elle les subit. Les ébats sexuels qu'elle décrit en détail sont immanquablement des rapports qui lui font ressentir de la douleur ou une forme d'inconfort. Qui plus est, son consentement est très largement outrepassé :

Le patron crache sur ses doigts. Je le sens rentrer un doigt dans mon cul, je suis toute chaude, je le sens rentrer un deuxième doigt. Je regarde le mec british, puis je pose ma tête sur la table. Je passe une main entre mes jambes et je joue avec mon clito. Je suis tout étourdie. Je sais que le patron va défoncer mon petit trou, et je veux m'assurer de ne pas avoir trop mal. Je pense à la queue de Gary, aux premières secondes de pénétration, je m'obligeais toujours à mordre mes lèvres glossées pour ne pas hurler. [...] Je sens une queue s'enfoncer entre mes fesses. Je crie. Le patron se penche vers moi, j'entends le bruit de sa montre, à mon oreille. Il me dit de ne pas m'inquiéter, je serai tout doux, mais je continue à crier, et il continue à pousser sa queue au fond de moi (Nelson, 2017, p. 46-47).

Si, à première vue, Alexis est dépourvue de toute forme de capacité d'agir puisqu'elle est victime d'une agression, le geste de raconter cet événement, même de manière plutôt neutre, permet d'y apposer une critique indirecte. Par l'action de décrire, elle met à mal la « double performance féminine de subir cette violence masculine et de faire semblant d'en jouir » (Bressler citée dans Courbet, 2012, p. 231) dont parle la journaliste Sonia Bressler en entrevue. En ne performant pas la jouissance pour le patron et en vivant sa douleur de manière démonstrative, Alexis refuse de disparaître dans les soi-disant normes sexuelles — celles imposées par la société patriarcale hétérosexiste, la culture populaire pornographisante, le roman sentimental, la pornographie littéraire, etc. La narratrice pousse ainsi la recherche de réalisme entamée par la littérature associée

³¹ La traductrice précise entre crochets.

au pornographique conventionnel à ses limites en montrant tout ce qui n'est pas excitant, tout ce qui n'est pas montrable. Pour Julie Lavigne, l'industrie pornographique « repose essentiellement sur le principe qu'elle présente le sexe non simulé le plus objectivement possible. » (Lavigne, 2014, p. 68) Ce semblant d'objectivité, poussé à ses limites, génère des corps parfaits et infaillibles qui jouissent à tout coup, même lorsqu'ils subissent des violences. La littérature, calquant cette esthétique, met ainsi en mots ce « sexe idéal (du phallus perpétuel, des acrobaties et prouesses sexuelles ainsi que l'accessibilité constante des femmes) posé comme vrai sexe » (Lavigne, 2014, p. 68). La narratrice de *Juicy* ne tombe pourtant pas dans ce piège en racontant, justement, tout ce qui n'est pas « idéal ». En d'autres termes, elle injecte sa subjectivité dans l'imagerie pornographique qui, elle, tend plutôt vers une recherche de l'objectivité absolue. La posture de narratrice assumée par Alexis lui permet d'apposer une introspection à l'acte sexuel, l'éjectant ainsi du rôle figé d'objet sexuel imposé par l'univers pornographique et invitant à la considérer comme une femme pensante et désirante. Le récit que fait Alexis permet ainsi au roman d'investir l'hyperréalisme pornographique de manière critique en déconstruisant l'idéalisation des rapports sexuels (hétéro)normatifs.

Ce rejet de la relation sexuelle idéale suit la narratrice jusque dans le récit des pratiques plus extrêmes. Même si les actes sexuels auxquels elle participe ont des effets néfastes sur son corps, elle les raconte de manière désinvolte, presque désintéressée : « La dernière fois que j'ai baisé avec James, il m'a appelé *mommy*³² et il a serré trop fort mon cou. Je pense que j'ai perdu connaissance pendant quelques secondes. Il m'a acheté un carré Hermès le lendemain. » (Nelson, 2017, p. 63) Ce passage rend ainsi compte des pratiques courantes de la pornographie *mainstream* — le BDSM en l'occurrence — en proposant une manière de les raconter qui est plus près du réel. La violence, dans cet extrait, n'est ainsi pas glorifiée, esthétisée ou romantisée, comme elle aurait pu l'être dans certains contextes³³. D'un autre côté, l'étranglement n'est pas non plus critiqué ou déconstruit en

³² L'autrice souligne.

³³ Je pense notamment aux œuvres qui *glamourisent* le BDSM, comme les romans à succès *Fifty Shades of Grey* (*Cinquante nuances de Grey*) d'E.L. James qui sont à l'origine de la trilogie audiovisuelle du même nom. Depuis l'achat de la série en 2012 par Random House, de nombreux·ses sexologues et membres de la communauté BDSM ont fait entendre leurs craintes face à une telle représentation des pratiques sadomasochistes. En entrevue, Dawn Serra en dit d'ailleurs : « It romanticizes a coercive, manipulative, abusive relationship that is not consensual, while also insisting that being abused is the reason someone would be into BDSM [...]. » (Serra citée dans Pfeuffer, 2017) Le consentement de la protagoniste principale n'étant pas toujours respecté, les théoricien·nes du BDSM rejettent son affiliation à la communauté, dont le mot d'ordre est, justement, la primauté des praxis consensuelles.

ce qu'il peut faire partie d'une pratique saine du sadomasochisme si les personnes impliquées se sont préalablement entendues sur ce geste : « On utilise des safewords [dans les pratiques BDSM], “mais le but c'est que tu l'utilises pas [...]”, puisque son existence même est reliée à la transgression d'une limite posée. Ce qui signifie qu'idéalement, toutes les nuances d'un jeu sont discutées préalablement » (Lamontagne, dans la postface de St-Onge et Sasseville Painchaud, 2019, p.85). Bien que les lecteurices n'aient pas accès à la discussion qui aurait pu avoir lieu avant l'acte, il n'en reste pas moins qu'Alexis évite de porter un jugement de valeur sur cette pratique. Alors même qu'il est impossible de statuer sur le consentement de la narratrice, le ton de la description qu'elle en fait, qui tend vers la neutralité, dresse plutôt un bref portrait de pratiques moins courantes — le jeu de rôle, porté par l'appellation *mommy*, et la domination, représentée par l'acte d'étrangler. *Juicy* donne ainsi accès à des sexualités plus marginales sans y apposer une forme de critique ni d'idéalisation. La description d'Alexis se terminant sur son évanouissement permet ainsi de raconter le sadomasochisme d'une manière non esthétisée, mais tout de même responsabilisée, puisque James présente ses excuses à la narratrice en lui achetant un carré Hermès. Ce passage sous-entend que le producteur connaît les paramètres du jeu BDSM et qu'il se sent coupable de les avoir outrepassés. Pour Marilyne Lamontagne, les « erreurs sont souvent dues à une mauvaise communication et à de mauvaises précautions » (Lamontagne, dans la postface de St-Onge et Sasseville Painchaud, 2019, p. 86). L'amant d'Alexis reconnaît ainsi cette erreur et tente d'y remédier en lui achetant un objet coûteux.

Bien que les différentes collections des romans Harlquin n'aient pas une approche uniforme de la sexualité de leurs protagonistes, puisque certaines privilégient des descriptions explicites et d'autres, des passages plus allusifs, elles véhiculent tout de même des normes genrées en contexte sexuel. Béatrice Damian-Gaillard soutient d'ailleurs que la figure de l'amant dans ces romans « montre comment les définitions sociales des catégories de sexes renforcent une réification de ces catégories, et consolident une vision binaire des rapports sociaux de sexe, au sein d'un modèle hétéronormé. » (Damian-Gaillard, 2011, p. 330) Or, pour la narratrice de *Juicy*, les relations sexuelles et, plus largement, les relations amoureuses hétérosexuelles ne suffisent plus. Après son bref passage dans l'industrie pornographique en tant qu'actrice, Dulce Cox se retrouve à nouveau auprès de Gary T-Rex. Tout a pourtant changé pour la narratrice : « Je l'ai aimé, mais je le déteste de le voir derrière tout, derrière ses enfants, derrière ses succès, derrière ses cheveux collés à son

crâne, je le déteste de m'avoir aimée, de m'avoir laissée et aimée encore, je le déteste de m'avoir laissée l'aimer » (Nelson, 2017, p. 173). Un certain temps de vie commune peu satisfaisante l'incite finalement à faire ses valises et à quitter le pays sans lui. S'ensuit une dernière relation sexuelle qui clôt leur histoire, ainsi que le roman :

Je sens le souffle de Gary entre mes jambes, mais je ne mouille pas. Je garde les jambes ouvertes, je ne les ferme pas, *j'ai pris une capsule de cannabis ou d'analgésique, je suis très fatiguée*³⁴, il peut bien me lécher pendant une heure une dernière fois s'il croit que ça peut me persuader de nettoyer son dentier dans quelques années. [...] Gary me dit qu'il a envie de me la mettre dans le cul. Je me tourne sur le ventre, *lèche-moi parce que j'ai pas envie de crier*³⁵. Je l'entends se cracher dans les mains. Il me passe un doigt, le roule dans mon trou, m'ouvre peu à peu. Il retire son pantalon et secoue sa queue contre mes fesses, en espérant être moins mou qu'un bâton de réglisse rouge. Il soupire, se branle, je le devine exaspéré. Je pose ma tête sur le côté, sur l'oreiller satiné, et je ferme les yeux. « Tu veux pas m'aider un peu ? » Je ne sais pas s'il m'entend quand je lui dis *non, j'ai des valises à remplir de fards à paupières*³⁶. [...] Je préviens Gary que je vais prendre un billet aller simple, puis je bouge pour le laisser pénétrer mon cul au complet. Ce sera la dernière fois et ça ne me rend pas plus romantique. Il peut bien donner autant de petits coups de bite qu'il veut, m'embrasser dans le cou, tirer mes cheveux et me reparler de mariage (Nelson, 2017, p. 176-177).

Le détachement de la narratrice face à cet acte sexuel témoigne d'un changement radical de perspective depuis sa rencontre avec Gary T-Rex. Lors de leur premier rapport sexuel après le concours Miss Teen USA, Alexis est consciente de son impossibilité à refuser l'acte : « Je ne peux pas vraiment dire non » (Nelson, 2017, p. 16). Tout au long de ce premier rapport, son corps est malléable et s'adapte aux demandes de Gary. La narratrice ne veut pas décevoir le chanteur et obéit à ses demandes : « [Il] me pénètre avec son majeur. J'écarte mes jambes [...]. », « Il prend mon poignet et dirige ma main vers ses couilles, je les caresse un peu [...]. », « “Donne-moi ton cul, je le lèche un peu.” Je me place à quatre pattes [...]. » (Nelson, 2017, p. 16-17) Alexis n'éprouve pas de désirs lors de cette relation sexuelle dans la voiture du chanteur, mais finit par jouir de la pénétration. Inversement, à la fin du roman, Alexis ne donne pas explicitement son consentement et tente même de dissuader Gary, mais refuse de participer activement lorsqu'il lui demande de l'aide pour provoquer son érection. Sa passivité de l'incipit du roman a ainsi disparu, ce qui

³⁴ L'autrice souligne.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

contrevient directement aux œuvres littéraires pornographiques conventionnelles qui font de la disponibilité des corps une condition *sine qua non* des passages sexuels en « donn[ant] l'image rêvée de l'*aisance*³⁷ parfaite : celle d'un monde transgressif et utopique, fait de facilité, d'instantanéité, de disponibilité, d'abondance. C'est le paradis du consentement mutuel et de la satisfaction assurée. » (Brulotte, 1998, p. 34) Or, le refus délibéré de consentir et de participer fait de la narratrice une anomalie. L'acte sexuel pornographique n'a, pour ainsi dire, pas lieu, car les protagonistes ne jouissent pas. La description de la relation sexuelle est entrecoupée par les plans d'évasion d'Alexis, ce qui empêche la jouissance de Gary : « Je n'ai pas envie de lui rappeler notre première fois dans sa Porsche Cayenne [...]. Demain, je partirai avec mon chien et mes valises [...]. » (Nelson, 2017, p. 177) Les désirs de la narratrice se sont déplacés : elle ne convoite plus l'amour de son partenaire, ni le succès et la richesse qui lui semblaient jadis indispensables. L'orgasme de Gary est donc interrompu par la narration de ces nouveaux désirs, le rendant obsolète.

Par ailleurs, les descriptions relatives aux « prouesses » de Gary T-Rex forment un dispositif par lequel la narratrice le ridiculise une ultime fois. L'impuissance du protagoniste en fait un homme risible, voire pathétique, car sa performance ne convainc pas Alexis d'oublier ses plans d'évasion. C'est plutôt le contraire qui se produit, tandis que les passages descriptifs portant sur sa fuite au Canada qui interviennent entre les descriptions de l'acte sexuel s'allongent progressivement et se précisent et interviennent entre les descriptions de l'acte sexuel. La protagoniste profite de ce rapport sexuel impromptu pour rappeler l'inaptitude de Gary à la faire jouir alors qu'il la « [lèche] pendant une heure », qu'il « secoue sa queue contre [ses] fesses, en espérant être moins mou qu'un bâton de réglisse rouge », qu'il est « exaspéré » par son incapacité à bander et qu'il s'apprête à lui donner des « petits coups de bite ». Elle mobilise donc une fois de plus l'ironie afin de subvertir les codes de la pornographie *mainstream*. En somme, plutôt que de persuader les lecteur·rices de l'existence de ce « paradis du consentement mutuel et de la satisfaction assurée » dont parlait Brulotte, Alexis met à mal la description traditionnelle des rapports sexuels qui feraient d'elle un objet disponible et de Gary un bon amant.

³⁷ L'auteur souligne.

2.3 Subvertir par le (méta)pornographique

Au début du roman, après s'être fait retirer son titre de Miss Teen USA et la bourse qui l'accompagnait, Alexis Lauren Hortons est recrutée par un producteur de films pornographiques. À l'écran, elle choisit d'arborer le nom de Dulce Cox. Son passage dans l'industrie du film X lui permet de démystifier ce milieu, mais également de formuler plusieurs critiques. Le métier de *pornstar* est, à certains égards, bénéfique pour la narratrice puisqu'il la fait accéder à ses désirs d'argent, de popularité, d'amour : « Je peux bien me la jouer actrice porno le temps de me trouver un mari qui acceptera que j'écrive un best-seller ou que je joue dans une télé-réalité sur les épouses modèles qui ne savent que cuisiner des grilled-cheese brûlés. » (Nelson, 2017, p. 60) En cela, l'industrie lui est profitable pour la narratrice qui atteint effectivement la richesse et la célébrité, en participant notamment aux AVN Awards³⁸ et en commercialisant un *fleshlight* à son effigie, le « Ultimate Ravishing Hot Real Dulce Cox Fleshlight [en] vente dans tous les sex-shops et [sur] Amazon » (Nelson, 2017, p.153). Son métier lui permet aussi de revoir Gary T-Rex, qui l'avait abandonné à la frontière du Mexique sans jamais la recontacter, et de raviver leur relation. Cette fois, le chanteur prend une décision qu'Alexis attendait depuis leur première rencontre : il la choisit. Il rompt avec son autre petite amie du moment, Scarlett, et va jusqu'à proposer à la narratrice de se marier et d'emménager avec lui et ses enfants. Pourtant, le milieu dans lequel Alexis a travaillé déclenche chez elle une remise en question de ces désirs : « [j]e pensais devenir la femme de Gary, l'ex-porn star la plus rangée du monde entier [...]. C'est décevant de ne pas être cette femme-là, de ne pas être bien dans un second rôle de pétasse » (Nelson, 2017, p. 173). La performance à laquelle s'est adonnée Alexis dans le rôle de Dulce Cox a ainsi mis en évidence l'aspect performatif de sa fonction de conjointe et de belle-mère. Les rôles qu'elle emprunte lui semblent, d'ailleurs, plus faux que ceux qu'elle incarne en tant qu'actrice pornographique. Alexis met donc à mal la performativité de genre dans le cadre de sa relation hétérosexuelle. Pour Judith Butler, la performance de genre, comme celle qu'Alexis entretient, se construit d'ailleurs dans le regard :

Si le genre est une sorte de faire, une activité incessante performée, en partie, sans en avoir conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. Qui plus est, on ne « fait » pas son genre tout seul. On le « fait » toujours

³⁸ Les AVN Awards ou Adult Video News Awards sont des cérémonies de remise de prix pour les acteur·rices et les producteur·rices de l'industrie pornographique. Elles sont souvent décrites comme les « Oscars de la porn » (Nelson, 2017, p. 128).

avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire (Butler, 2004/2016, p. 11).

Le besoin d'Alexis de performer le genre prend une très grande importance dans sa vie, et ce, dès l'adolescence. En tant que participante à des concours de beauté, sa valeur repose entièrement sur sa capacité à performer la féminité mieux que les autres femmes pour obtenir le titre et la couronne. Mais l'industrie pornographique est le nœud d'une remise en question de l'importance de se conformer à ce regard extérieur et à son injonction à la performativité. La narratrice préfère ainsi sa performance d'actrice pornographique à celle de concurrente Miss Teen USA et à celle de femme au foyer, puisqu'elle lui offre une certaine autonomie financière : « Je continue à payer mon loyer en acceptant des dildos dans mon cul. » (Nelson, 2017, p. 153) La performance représente aussi un jeu codifié auquel elle peut mettre fin lorsque les caméras ne sont plus sur elle, au contraire des autres rôles qu'elle revêt, qui, ceux-là, ne peuvent jamais prendre fin. Ses performances quotidiennes lui semblent aussi fausses lorsque comparées à celles de ses amies travailleuses du sexe : « Quand Lilou ne se lave pas les cheveux, quand Lilou me parle de ses wet dreams, quand Lilou s'étire devant un mec, elle n'a pas l'air fausse. Elle n'a jamais connu les concours de Miss. » (Nelson, 2017, p. 145) Alexis voit ainsi les *pornstars* comme des êtres plus vrais, voire plus purs, que les participantes des concours de beauté, qu'elle considère comme « fausses ».

L'industrie pornographique est donc le terrain d'une prise de conscience de la narratrice, une façon pour elle de subvenir à ses besoins — sexuels, monétaires, de popularité, etc. — sans devoir passer par le mariage pour y arriver. C'est pourtant ce qu'elle prévoyait dans l'introduction du roman : « Ce serait le rêve : pendant un an, je sauverais des vies en serrant la main des pompiers et des lépreux, et après je marierais une rock star, j'aurais un garçon, une fille et un autiste, un poney et plein d'argent. » (Nelson, 2027, p. 9) Elle intègre notamment l'industrie du film pornographique avec cette même idée, celle de se trouver un mari qui lui permettrait de quitter son emploi. Pourtant, lorsque Gary lui parle de son état matrimonial et lui demande de laisser tomber son rôle d'actrice, Alexis a des doutes. À l'inverse, la narratrice, dans l'excipit, réalise la possibilité de tout abandonner pour vivre au Canada dans l'indépendance totale : « Ce n'est pas si grave de tout quitter. Il y aura du sirop d'érable, des chemises à carreaux, des maisons de bois, mes voisins et leur lait et leur sucre et mes trophées de porn star et je crois bien que je serai heureuse » (Nelson, 2027, p. 178). Les seuls objets qu'Alexis souhaite conserver sont alors ses trophées, gage de son

passage dans l'industrie de la pornographie. De surcroît, cette industrie fait interagir la narratrice avec des collègues de travail dans un contexte de sororité, plutôt que dans un contexte de compétition — comme celui du concours Miss Teen USA. Cela a donc pour effet de déconstruire la misogynie intériorisée de la narratrice. Tandis qu'elle discute des termes de son entrée dans l'industrie pornographique avec James, un producteur, Alexis justifie son choix de ne coucher qu'avec des femmes devant la caméra ainsi : « Je veux pas un vagin gros comme si j'avais accouché de huit enfants en deux ans juste parce que j'ai accepté que des mecs me baisent devant une caméra. » (Nelson, 2017, p. 60) Sous prétexte que la taille de son vagin s'agrandira avec son nombre de partenaires sexuels, la narratrice refuse, dans un premier temps, d'être pénétrée devant la caméra. Cette fausseté, souvent utilisée comme insulte proférée contre les femmes actives sexuellement, comme les travailleuses du sexe³⁹, est donc perpétuée par la narratrice qui craint de ne plus être désirable aux yeux des hommes. Il y a pourtant un cheminement de sa pensée, car après plusieurs mois à emprunter le nom Dulce Cox, elle postule le contraire lorsqu'un acteur notoirement misogyne présent sur le plateau de tournage lui dit que sa « chatte doit être large comme un highway californien » : « Je dis *la largeur d'une chatte change pas tant que ça, même après avoir eu cinq enfants*⁴⁰ » (Nelson, 2017, p.100). Son travail de *pornstar* lui permet ainsi de mieux connaître son corps et les limites de ce dernier, ce qui déconstruit les préconceptions sexistes qui lui ont été inculquées. Selon les chercheuses Anne-Marie Devreux et Diane Lamoureux, les cultures occidentales sont d'ailleurs imprégnées par la misogynie ou le sexisme ordinaire, pourtant bien différents de l'antiféminisme. Ils se caractérisent par « une réalité sociale et un système social qui institue, nourrit, soutient et reproduit ces sentiments de haine et de mépris des femmes. » (Devreux et Lamoureux, 2012, p. 4-5) Les femmes ainsi prises dans le contexte social dans lequel elles évoluent ont recours à l'agressivité relationnelle afin d'accéder à un statut plus près de celui de leurs homologues masculins. La sexologue Audrey Lavigne postule que « [l]es femmes sont encouragées à se mépriser elles-mêmes, mépriser tout ce qui est féminin, donc mépriser les autres femmes et les relations avec les autres femmes. » (Lavigne dans *Les SexMaitresses*, 2021) Cette intériorisation du sexisme ambiant se traduit ainsi par une médisance des femmes, ce qui permet

³⁹ De nombreux ouvrages et articles relèvent ce phénomène. C'est d'ailleurs le cas des travaux de la journaliste Rajvi Desai, qui note : « The stereotype of the 'loose' woman still pervades society today, one who has no qualms about sleeping around, who 'overuses' her vagina till its loose and lacks the ability to make a penetrating penis feel good with an ideal 'virgin' tightness. » (Desai, 2020)

⁴⁰ L'autrice souligne.

de bonifier son capital social et de se soustraire à la vision stéréotypée de la féminité. Il est donc facile d'imaginer que les gains associés au *bitchage* — pour reprendre l'expression de la sexologue — sont accrus dans un contexte où les femmes sont jugées selon leur apparence physique et leur personnalité apparente. En ce sens, il est facile de voir comment la narratrice, ancienne compétitrice des concours de beauté états-unisens aurait intégré ces préjugés.

Si l'industrie pornographique a effectivement des effets positifs sur Alexis, elle comporte aussi de grands écueils qui sont identifiés au fil du roman. Les rôles stéréotypés des femmes dans les films pornographiques *mainstream* sont indirectement critiqués. À plusieurs reprises, Alexis est confrontée à l'enjeu de l'âge des actrices : « À partir de vingt-quatre ans, tu es considérée comme une vieille actrice, et les réalisateurs te donnent seulement des rôles de mamans cochonnes qui veulent apprendre à jouer au golf avec les copains de leur fils. » (Nelson, 2017, p. 55) Les propos du producteur de films pornographiques reflètent en effet une réalité du milieu, puisque les acteurs sont en moyenne âgés de dix ans de plus que les actrices. Dans une étude comparative, la chercheuse Lindsay Ouellet recense que « [chez] les actrices, l'âge varie entre 18 et 53 ans (avec une moyenne d'âge entre 20 et 30 ans) tandis que chez les acteurs, l'âge varie entre 19 et 59 ans (avec une moyenne d'âge entre 31 et 39 ans). » (Ouellet, 2022, f. 23) Bien que ce fait soit raconté par James d'un ton énonciateur – par opposition à dénonciateur –, sa simple évocation met en évidence l'absurdité du double standard, qui est d'ailleurs reconduit dans les différents produits de la culture populaire, incluant la littérature. Béatrice Damian-Gaillard constate d'ailleurs que, dans cinq des six collections Harlequin qu'elle a analysées, les protagonistes féminins sont plus jeunes que leurs partenaires masculins. Dans quatre de ces collections, ils ont une dizaine d'années d'écart (Damian-Gaillard, 2011, p. 325-326). L'entourage de Dulce Cox met ainsi en évidence une réalité dont sont victimes les actrices, mais aussi les héroïnes de romans sentimentaux. Une *pornstar* retraitée rencontrée par la narratrice lui fait également part de cette réalité : « Tu es tellement jeune. Tu peux recommencer à tourner dans deux ans et tous les rôles de MILF seront pour toi. [...] Faudra prévoir de te faire grossir les seins un peu plus pour les rôles de MILF. » (Nelson, 2017, p. 157) Ces attentes envers l'apparence des actrices pornographiques sont une source d'inquiétude pour la narratrice et l'avenir de sa carrière : « Je veux dire merde, dans un an ou deux, je serai vraiment vieille et je devrai accepter trois queues dans mon cul ou tomber enceinte pour encore tourner des films. » (Nelson, 2017, p. 124) La juxtaposition de ces attentes et des

craintes d'Alexis au sein d'une même œuvre permet d'émettre un discours critique sur les normes pornographiques conventionnelles et, plus largement, sur les normes genrées de la société occidentale. *Juicy* se présente ainsi comme une œuvre métapornographique en ce que Dulce Cox met en mots sa crainte des changements corporels importants – grossesse, augmentation mammaire – ou des pratiques sexuelles plus extrêmes afin de conserver son emploi, donnant à voir les injustices de l'industrie. Pour Julie Lavigne, « [on] pourrait dire que la pornographie traduit, voire transforme, le discours sur la sexualité afin qu'il réponde encore plus adéquatement au système patriarcal et capitaliste de plus en plus centré sur l'image : sur l'image idéalisée de soi et de la sexualité. » (Lavigne, 2014, p. 203) En cela, la narration de *Juicy* arrive à déconstruire l'idéalisation qui cantonne Alexis dans l'objectification. Si l'industrie pornographique dépeinte dans le roman demeure sexiste étant donné la manière de considérer les corps féminins et de les mettre à l'écart passé le cap des trente ans, elle n'est pas pour autant glorifiée. En montrant les procédés derrière la grandiloquence des performances des actrices dans la seconde moitié de la vingtaine, la narratrice rend caduque cette idéalisation de soi et de la sexualité qui caractérise l'industrie pornographique *mainstream*. Les corps ne sont plus naturellement parfaits et toujours excitants ; ils sont faillibles et doivent entreprendre des changements, comme les chirurgies esthétiques, afin de demeurer désirables et de se conformer aux standards imposés par l'industrie pornographique conventionnelle. Par ailleurs, les pratiques plus extrêmes, comme la triple-pénétration que mentionnait Alexis, forcées par cette même industrie sur certaines femmes sont également condamnées :

James m'explique qu'après un tournage ou deux, il pourrait me mettre en contact avec des producteurs européens.

– Mais ils paient tous moins bien qu'ici. Il y a trop d'étrangères, qui ne parlent ni anglais, ni français, ni allemand, ni italien, qui sont prêtes à se rentrer des bâtons de baseball dans le cul pour le prix d'un massage aux pierres chaudes (Nelson, 2017, p. 57).

Ces actrices dont il est question sont ainsi contraintes d'accepter des conditions de travail dangereuses afin de subvenir à leurs besoins. C'est la double-posture de la narratrice — en tant que porteuse du récit et actrice pornographique — qui donne à voir ces modalités d'emploi inadmissibles. En discutant avec différents actants de l'industrie pornographique américaine et en l'intégrant elle-même, Alexis se porte garante d'un accès privilégié aux mécaniques de l'industrie pornographique afin de les transmettre aux lecteur·rices. À cet égard, la narratrice découvre, en

même temps que le lectorat, les aspects plus négatifs de cette industrie. Elle n'appose toutefois pas de jugement et se contente de faire des constatations, de raconter les événements tels qu'elle les vit. Pour Azélie Fayolle, la littérature est « le lieu de contre-discours » et permet de produire des savoirs à contre-courant des discours dominants :

La littérature n'adopte pas les modalités des textes scientifiques : elle permet de produire d'autres savoirs, par la transmission d'expériences, de récits, sans pour autant qu'elle soit réductible à une forme attractive délivrant un contenu. Il ne s'agit pas de considérer tout texte comme délivrant un message, mais de voir ce que la littérature et les arts apportent en fait de savoirs, selon d'autres modalités que celle de la communauté scientifique (Fayolle, 2023, p. 29).

Le roman de Mélodie Nelson produit donc des savoirs qui permettent de compléter, voire de déconstruire les idéologies et les discours prévalents sur la pornographie en offrant une perspective plus complète à partir des savoirs des actrices de l'industrie du X *mainstream*.

Lorsque Dulce Cox joue un rôle dans un film pornographique, le tournage devient le lieu de la ridiculisation du semblant d'aisance et de réalisme qu'offre le produit fini. En infiltrant l'industrie pornographique, la narratrice émet des commentaires ironiques sur la réalité à laquelle elle a maintenant accès. Elle ridiculise par conséquent les attentes performatives des acteurs et les répercussions sur leurs partenaires de scène : « Il va avaler un cocktail de Viagra et se rentrer dans le bras une seringue de vitamine A pour pouvoir me baiser le temps de cinq cumshots et d'une vaginite. » (Nelson, 2017, p. 93) Le ton humoristique que prend la narratrice met donc en échec la performance — la sienne et celle de Sean Bear, avec qui elle s'apprête à tourner une scène. De cette manière, elle déconstruit l'image lisse de la relation sexuelle que renvoie le film X. Si, effectivement, « [là] où la sexualité est faite de temporalité, de doutes, de difficultés, parfois d'échecs, la pornographie se présente comme le règne de l'instantanéité, de l'absence d'obstacles, de la certitude, de la toute-puissance » (Marzano, 2003, p. 47), le récit qu'en fait la narratrice permet de démystifier l'hyperperformativité du plaisir. Les limites des corps sont ainsi dessinées par Dulce Cox. Elle met en évidence l'incapacité des acteurs d'avoir plusieurs érections consécutives pour le bien du tournage sans recourir aux médicaments et aux injections. Parallèlement, la pénétration répétée des actrices devant la caméra a des effets néfastes sur leurs corps qui impliqueront des traitements pharmacologiques. Les corps décrits dans *Juicy* ne sont pas désincarnés comme ceux du film pornographique conventionnel. Ils sont faillibles et bonifient leurs

prouesses sexuelles de manière artificielle. En outre, le discours sur la pornographie au sein d'une œuvre littéraire recoupant cette esthétique participe de la subversion du genre :

Si le métadiscours est « à la fois interprétation et écriture » (Jeanneret, 2008 : 164), la pornographie féministe se présente bien comme interprétation de ce qu'est (ou de ce que pourrait, ou devrait être) la pornographie (selon les termes du féminisme prosexé et de ses diverses axiologies) et comme écriture, dans la mesure où elle réalise et donne à voir des scripts sexuels qu'elle vise à revisiter, réinterpréter, détourner, resignifier. Ainsi cet oxymore apparent (pornographie et féminisme sonnent *a priori* comme deux entités incompatibles) se présente-il moins comme un métadiscours au sens d'interprétation et d'écriture, mais comme un métadiscours resignifiant, au sens de réinterprétation et de réécriture des scripts sexuels dominants (Kunert, 2014, p. 143).

Le ton humoristique de la narratrice de *Juicy* témoigne ainsi d'une double transgression : celle de donner à voir l'envers de la performance et celle d'apposer un discours critique qui permettrait de repenser la pornographie. Le roman métapornographique outrepassé ainsi, à l'aide du ton ironique d'Alexis, les limites de ce qui devrait être montré. La finalité n'est donc plus de conserver intacte l'excitation du lectorat, mais d'établir un discours sur le système hétéropatriarcal qui motive les normes sexuelles du pornographique *mainstream*. Dulce Cox utilise d'ailleurs la même ironie lorsque les caméras sont braquées sur elle. La narratrice décrit la scène qu'elle est en train de tourner dans un studio converti en *diner* américain pour l'occasion : « Je me penche et lui lèche les tétons parce que mon rôle est celui d'une fille super empathique. Le réalisateur me dit d'y aller plus doucement, *fais comme si tu aimais vraiment ça*. Je soupire *je suis née pour lécher les tétons de Brianna, no worry*⁴¹. » (Nelson, 2017, p. 98) Alors que le réalisateur tente de capturer les désirs des actrices de manière à ce qu'ils soient perceptibles par les spectateur·rices, l'exaspération et le sarcasme de Dulce mettent en évidence le simulacre de la performance :

comme la seule preuve irréfutable de la jouissance est l'éjaculation, la pornographie alimente une vision purement phallogénitale et génitale de la sexualité, confirmant ainsi la nature patriarcale du système en place. De la même manière, la pornographie transforme visuellement l'expérience sexuelle corporelle, rendant l'expérience encore plus facile à consommer. On pourrait dire que la pornographie traduit, voire transforme, le discours sur la sexualité afin qu'il réponde encore plus adéquatement au système patriarcal et capitaliste de plus en plus centré sur l'image : sur l'image idéalisée de soi et de la sexualité (Lavigne, 2014, p. 203).

⁴¹ L'autrice souligne.

La recherche de la « frénésie du visible » (Lavigne, 2014, p. 74) caractéristique de la pornographie audiovisuelle contemporaine est ainsi ridiculisée par le soupir de la narratrice qui n'est vraisemblablement pas excitée. Elle poursuit : « Sean Bear nous fait sauter sur le comptoir. Je fais semblant que j'adore être couchée sur le comptoir, et que c'est vraiment excitant d'être sur une surface trop dure et trop froide. J'ai peur d'avoir des hémorroïdes. » (Nelson, 2017, p. 98) Le scénario sous-tend donc une performance sexuelle scriptée qui empêcherait la spontanéité des acteur·rices. Iels sont toutefois contraint·es de feindre leur plaisir tout en repoussant les limites du corps. L'inconfort d'Alexis et la crainte des maladies qui pourraient résulter de la scène l'empêchent d'y trouver son compte. Bien que la mise en scène de ce film rappelle celle du pornographique *mainstream*⁴², le portrait qu'en dresse la narratrice fait passer *Juicy* au statut d'œuvre métapornographique. Tout comme les artistes visuelles auxquelles Julie Lavigne s'intéresse — Pipilotti Rist, Annie Sprinkle, Marlene Dumas —, Mélodie Nelson, « rejetant une version édulcorée de la pornographie hard core [...] travaill[e] une forme de pornographie artistique souvent plus obscène que sa version commerciale. » (Lavigne, 2014, p. 22) Par conséquent, l'hyperhonnêteté de la narratrice révèle des détails intimes sur les acteur·trices pornographiques qui rendent les scènes sexuelles obscènes, c'est-à-dire qu'elles « offens[ent] ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité » et, par extension, « choqu[ent] par [leur] caractère déplacé, inconvenant. » (Cajolet-Laganière, Martel, Masson *et al.*, s.d.) Ce qui est inconvenant au bout du compte, c'est de ramener la pornographie, domaine du fantasme sexuel, au plan humain, corporel. Partir de l'obscénité pornographique permet à la narratrice de se positionner contre l'essentialisme féminin dont il a été question dans le précédent chapitre, tout en apposant une critique à l'idéalisme pornographique qui tend à effacer les protagonistes derrière une injonction de performance et une disponibilité indéfectible des corps. Il existe pourtant des

⁴² Les films pour lesquels la narratrice est engagée en tant qu'actrice appartiennent à la pornographie conventionnelle puisqu'ils reconduisent indéniablement l'idée de Steven Ziplow selon laquelle le scénario doit être pensé pour un public masculin. En ce sens, chacune des scènes du film comporte l'acte de pénétration des actrices par les acteurs, ce qui donne à voir une conception très phallogocentrique et limitée de la sexualité. Bien que Dulce Cox tourne une scène homosexuelle avec sa costar Brianna Cum, le réalisateur cherche à plaire aux spectateurs et aux autres acteurs, sans tenir compte du plaisir des deux femmes. Il leur demande donc de feindre le plaisir de manière exacerbée. Les scénarios, tout comme les prises de vue de la caméra, reconduisent d'ailleurs cette vision du pornographique : « Une caméra pénètre presque mes fesses. Brianna descend du comptoir et remonte ma jupette. Elle me lèche parce qu'elle n'a pas mangé avant d'aller travailler et que c'est clair que de travailler dans un resto de fast food, ça donne des cravings pas possibles. » (Nelson, 2017, p. 99) Julie Lavigne précise d'ailleurs que cette propension à morceler les corps des actrices et à les filmer de très près est typique des scènes *hardcores* de la pornographie *mainstream*. La chercheuse décrit ce type de plan comme « rapproché net montrant des actes sexuels non simulés comme la fellation, la pénétration anale, vaginale ou double, soit le *meat shot* ou encore un gros plan sur une éjaculation externe. » (Lavigne, 2014, p. 72)

alternatives contre l'objectification par le plan rapproché morcellisant et l'indifférence face au réel plaisir des actrices. Si Dulce Cox passe la majeure partie de sa carrière sur les plateaux de tournage de films pornographiques conventionnels, elle relate également son expérience en tant qu'actrice dans une œuvre audiovisuelle post-pornographique. Son expérience semble plutôt positive en ce que son plaisir a été pris en compte : « J'ai tourné avec une réalisatrice féministe. Elle m'a filmée dans un jardin en train de lire un recueil de poésie. Un jardinier est venu me lire des poèmes et une fille qui tripait sur les roses a commencé à triper sur mon cul et elle m'a rimmé le cul jusqu'à ce que je jouisse pour vrai. » (Nelson, 2017, p. 131) Il y a ainsi une déphallocalisation de la relation sexuelle, car la jouissance de la narratrice n'est pas dépendante de la pénétration. Non seulement l'orgasme final n'est pas simulé, mais il a lieu en dehors d'une relation hétérosexuelle. Bien que le scénario demeure dans le domaine du fantasme, puisque très improbable, il montre une sexualité plus alternative en ce qu'elle ne commence pas avec l'érection du phallus et ne se termine pas par son éjaculation. Par ailleurs, la mise en scène implique une certaine capacité d'agir en ce que la narratrice débute la scène dans le rôle actif de lectrice — par opposition à son rôle de serveuse en attente d'être prise par un client (Nelson, 2017, p. 98). La narration évite toutefois soigneusement de comparer directement les types de production. Pour Dulce Cox, il n'y a pas de tournage qui soit moralement supérieur. Être actrice pornographique est sa vocation et ce, peu importe le scénario de départ et la manière dont les plans sont tournés.

En ce sens, la narratrice émet un discours critique sur l'industrie pornographique et les différents mouvements idéologiques qui le composent, ainsi que sur la reconduction de son esthétique en littérature. Elle formule donc un métadiscours qui permet de repenser la sexualité en contexte pornographique. En renchérissant sur l'obscénité de ce type de contenu, elle déconstruit de manière indirecte les idéaux qui reconduisent un idéal hétéropatriarcal et phallocalentrique. Alexis met notamment à mal l'idéalisation des relations hétérosexuelles, la disponibilité constante des corps, le culte de la performance et la phallocalentration de la sexualité. Elle propose, dans un même souffle, une alternative : user de descriptions provocatrices afin de montrer la sexualité, ses écueils et sa complexité. Ce contre-discours permet une réappropriation féministe du domaine du pornographique, largement dominé par les hommes – en tant que producteurs, réalisateurs, idéateurs, consommateurs. Pour la chercheuse Stéphanie Kunert, le geste de produire ce contre-discours peut être considéré « comme une réponse politique féministe à la domination masculine

de l'industrie pornographique et des imaginaires sexuels, dans la mesure où ce sont ordinairement des hommes qui produisent, distribuent les produits de l'industrie pornographique. » (Kunert, 2014, p. 143) Alors même que la narratrice ne formule jamais directement de critique à l'instar de la pornographie *mainstream*, l'ironie dont elle fait preuve met à mal les dynamiques de pouvoir inhérentes à la pornographie conventionnelle, autant dans la production audiovisuelle que littéraire. Les affiliations de *Juicy* au Harlequin et à la pornographie permettent ainsi un détournement des dynamiques de pouvoir en tension dans les œuvres associées à l'un ou l'autre de ces genres. Ce que le roman fait, finalement, c'est d'user du mimétisme et de l'humour comme des outils pour repenser ce qu'est et ce que peut être l'écriture irrévérencieuse de la sexualité.

CHAPITRE 3

DÉCONSTRUCTION D'UN REGARD SEXUALISANT

Tous sont empêtrés dans leurs habitudes perceptives séculières,
dans des attentes qui en sont venues à diriger leurs esprits.
Et ces habitudes sont pires encore à subir pour la femme jeune,
laquelle est toujours conçue comme un objet de désir sexuel,
car le corps jeune, désirable et fertile ne peut être vraiment sérieux,
ne peut être le véhicule du grand art.
*Siri Hustvedt*⁴³

Ne survivront que ceux
qui proposeront un renouveau.
*Ovidie*⁴⁴

Plusieurs chercheur·ses se sont penché·es sur la question du regard dans les arts. Dans une perspective d'études cinématographiques, les théoricien·nes se sont particulièrement intéressé·es à cette question depuis les années 1970. C'est dans ce contexte que Laura Mulvey théorise le *male gaze* comme une triangulation du regard — la caméra, le public et les personnages — qui, par la scopophilie, fétichisent les corps féminins au grand écran. Le chercheur Maxime Cervulle constate toutefois la tendance de décontextualisation de la théorie de Laura Mulvey dans le contexte contemporain, autant en études cinématographiques que dans l'ensemble des études et productions culturelles. Pour lui, le *male gaze* de Mulvey, dépourvu de son affiliation à la psychanalyse, met de côté la réception des œuvres : « le récit aujourd'hui canonique de ses travaux tend désormais à orienter notre attention sur les formes et figures à l'écran plutôt que sur le caractère pourtant politiquement crucial d'une théorie féministe de l'expérience spectatorielle. » (Cervulle, 2023, p. 209) Pour ma part, je mets consciemment de côté l'analyse de la dimension réceptive du corpus, de même que ses fondements psychanalytiques afin de me concentrer sur les procédés narratifs qui évitent ou renversent le *male gaze*. Au cœur du *male gaze* existe un dissensus théorique important

⁴³ Hustvedt, S. (2019). *Une femme regarde les hommes regarder les femmes* (2^e éd., T. Dumont, trad.). Actes Sud. (Publication originale en 2016), p. 53.

⁴⁴ Ovidie citée dans Courbet, D. (2012), *Féminismes et pornographie*, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », p. 12.

relatif au rôle des publics dans l'appréhension d'une œuvre. En effet, alors que Laura Mulvey et, à sa suite, Iris Brey soulignent l'importance de l'autonomie visuelle des publics, elles semblent l'omettre dans leurs analyses respectives. Cervulle note d'ailleurs que :

Bien qu'ils passent rapidement sur son assise psychanalytique, nombre des usages actuels du concept de « *male gaze* » répliquent les principales limites de la théorisation de Mulvey. C'est notamment le cas de l'ouvrage d'Iris Brey, *Le regard féminin*, qui malgré son intérêt réitère le geste formaliste en déduisant de l'analyse de procédés de mise en scène de supposés effets sur les publics. Le postulat d'une passivité originelle des publics est d'ailleurs central dans le livre, dans la mesure où ce dernier propose d'identifier un langage visuel spécifique devant permettre que les « spectateur.trices restent actif.ves en regardant, leur corps tendu vers les images » (Cervulle, 2023, p. 207-208).

En ce sens, la conception du spectatorat des deux théoriciennes du cinéma tend à l'universalisation de l'expérience de chacun·e et même à l'occultation des femmes, oubliées derrière une conception masculine du public. Afin d'éviter un tel piège, qui se complexifie dans le cas des études littéraires — puisque l'aspect social de la réception se traduit différemment dans le cas de la lecture — je m'en tiens à l'œuvre, plutôt qu'à sa réception.

Pour Iris Brey, le concept du « regard masculin » va au-delà des limites posées par Laura Mulvey en ce qu'il s'est affranchi de ses assises lacaniennes pour voir naître sa contrepartie, le *female gaze* qui « propose une autre manière de désirer, qui ne se base plus sur une asymétrie dans les rapports de pouvoir, mais sur l'idée d'égalité et de partage. » (Brey, 2020, p. 18) Ce regard féminin permettrait de diversifier la production — cinématographique, en l'occurrence — en répondant à ce « mépris flagrant du féminin dans nos fictions » (Brey, 2020, p. 13). Au-delà des stratégies mises en place afin de représenter la sexualité de manière plus complète dans un cadre pornographique, la narratrice de *Juicy* se porte garante d'un point de vue engagé en ce sens qu'elle refuse l'objectification sexuelle que les autres protagonistes tentent de lui infliger. Pourtant, la dynamique scopique inhérente aux œuvres littéraires portant sur la sexualité s'appuie sur la sujétion des protagonistes féminins. Pour Anne-Marie Dardigna, « [l]es femmes, sur la scène érotique [littéraire], n'étant jamais sujet, ne peuvent manifester qu'un reflet du regard masculin, c'est-à-dire un regard où elles ne voient rien d'autre qu'elles-mêmes. L'enjeu du narrateur dans le procès de sa

narration, c'est la réduction du corps féminin au statut d'*objet regardé*⁴⁵... » (Dardigna, 1980, p. 110) Que la narration soit portée par un personnage féminin ou masculin n'influence pas la façon de décrire nous dirait Anne-Marie Dardigna, puisque les écrits érotiques et pornographiques s'appuient sur le binôme sujet/objet afin de provoquer l'excitation du lectorat. Les normes régies par le système hétéropatriarcal en place saturent l'espace public et les productions artistiques, médiatiques et culturelles. Le langage en lui-même est phallogocentrique et ne peut être extirpé de son contexte patriarcal de telle manière que « l'outil et l'objet de la déconstruction coïncident inévitablement » (Lavigne, 2014, p. 110). Pourtant, le roman de Mélodie Nelson arrive à contourner l'impasse en représentant des protagonistes qui sont sexuellement actifs, mais pas sexualisé·es pour autant. Le renversement de la scopie dominante se présente comme un geste résolument engagé et qui permet une déconstruction du regard masculin.

3.1 *Male gaze* : une réalité omniprésente

La prise de conscience est la première étape de toute action politique. Il n'en est pas moins du féminisme, comme le prouve bien le détournement de la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas féministe, on le devient », slogan utilisé dans de nombreux contextes de revendications féministes. La sociologue Laurence Bachmann décrit d'ailleurs, en entretien, cette étape essentielle de sensibilisation aux enjeux féministes et de genre comme un privilège mesuré par « le contexte familial, l'école, les relations d'amitié, le travail et la lecture » (Garcin, 2011, p. 5). Pour la chercheuse, des femmes issues de divers milieux, sans s'identifier ouvertement aux mouvements féministes, remettent en question ou transforment « certains aspects du genre » (Garcin, 2011, p. 5) en adoptant des pratiques leur permettant une indépendance financière, par exemple. La prise de conscience, bien qu'essentielle, ne peut pourtant s'effectuer qu'à partir de la posture d'opprimé·e puisque « l'idéologie dominante est toujours celle des dominants ; c'est depuis les marges que se comprend et se dénonce l'oppression. » (Fayolle, 2023, p. 28) En ce sens, *Juicy* fait le récit de la prise de conscience féministe d'Alexis Lauren Hortons dans un cadre doublement marginalisé : celui de femme désirante et d'actrice pornographique dans une société hétéropatriarcale où le travail du sexe demeure, pour le moins, tabou. Alors, qu'elle raconte ses périples, la narratrice prend connaissance des regards posés sur elle. Le *male gaze* se révèle alors

⁴⁵ L'autrice souligne.

comme une évidence. Dans l'incipit du roman, c'est le caractère voyeur et pervers de Gary T-Rex qui sert d'introduction à leur relation : « Je jure que Gary T-Rex se passe la langue sur les lèvres en me faisant un clin d'œil. » (Nelson, 2017, p. 12) La narratrice fait d'ailleurs cette remarque immédiatement après avoir mentionné son envie de « chier pendant dix minutes non-stop aux toilettes » une fois sortie de la scène du concours Miss Teen USA (Nelson, 2017, p. 12). Cette association, entre la diarrhée de la narratrice et le regard jeté par Gary tend à ridiculiser le geste de ce dernier, en créant une association presque baroque entre ses gestes suggestifs déplacés et les besoins corporels d'Alexis. Le ton dégoûté emprunté par la narratrice témoigne ainsi de son aversion pour ce regard sexualisant posé sur elle, même si le regard de cet homme lui permet de remporter le concours de beauté. Le contexte qu'est Miss Teen USA semble d'ailleurs propice à l'objectification par le regard, car le rapport de pouvoir entre les juges, hommes riches et célèbres, et les participantes, adolescentes en quête de reconnaissance, instaure une dynamique claire entre regardants et regardées. Le concours de beauté exemplifie parfaitement l'objectification des participantes, qui sont jugées selon le seul critère de l'apparence physique et de l'image que cette apparence renvoie. Les regards des spectateur·rices et des juges sont posés sur les corps dans le but premier d'en trouver tous les défauts, de les critiquer. Les corps des filles défilant sur la scène dans le contexte du concours Miss ne sont pas sans rappeler la mise en garde d'Azélie Fayolle, qui rappelait que les dynamiques tensives du regard peuvent aisément dépeindre les femmes « en objets de consommation » (Fayolle, 2023, p. 33). Alexis et ses concurrentes sont pourtant bien conscientes que leur monde est régi par ce regard, puisqu'elles sentent les « pressions des films Hollywoodiens et des mecs qui veulent juste [les] baiser » (Nelson, 2017, p. 13). Leur sujétion au *male gaze* est d'autant plus exacerbée que la performativité des standards de beauté, renforcés par les représentations cinématographiques des corps des femmes, est spectacularisée dans le cadre du concours de beauté. La « baisabilité » des concurrentes semble ainsi devenir le critère d'évaluation principal. Au-delà des contraintes esthétiques auxquels elles doivent correspondre, les *miss* doivent être considérées comme désirables pour le plus grand nombre de spectateurs⁴⁶ si elles veulent aspirer à la couronne.

Pourtant, cette scrutation constante, bien que très évidente dans le cadre de Miss Teen USA, ne s'y limite pas. Alors qu'Alexis se retrouve dans une fête corporative entourée d'hommes

⁴⁶ L'emploi du masculin est délibéré.

d'affaires, ces derniers ne se gênent pas pour commenter son apparence physique devant elle : « Elle a de beaux seins. Je sais pas s'ils sont vrais. Moi j'adore les filles avec des seins comme ça. Bien ronds. J'aimerais bien que sa robe tombe, juste un peu. Tu les trouves beaux, toi ? Tu lui pincerai les mamelons ? » (Nelson, 2017, p. 43) Dans ce contexte, la narratrice est considérée comme un simple objet faisant partie du décor, comme une toile accrochée dans une galerie d'art que l'on se permet de commenter entre ami·es. Les hommes qui l'entourent ne se formalisent pas de sa présence et continuent de parler de son corps avec envie. La narratrice, consciente de l'effet qu'elle a sur eux, décide donc de jouer le jeu : « [Elle prend] la fraise sur le bord de [son] verre et [la] suce. » (Nelson, 2017, p. 43) Alexis semble ainsi comprendre les mécaniques du *male gaze*, qu'elle internalise à son tour. Constamment traitée comme un jouet sexuel ambulant, la narratrice assimile cette vision et se la réapproprie : « Certaines personnes sont plus jolies nues ; d'autres, habillées. Moi, je suis plus jolie à quatre pattes. » (Nelson, 2017, p. 109) Cette manière de se décrire permet à la narratrice de renverser l'objectification en lui insufflant une forme de positivisme. Si le regard masculin tend à séparer le subjectif du corporel, l'attitude de la narratrice a plutôt l'effet inverse. Cette dernière réinjecte une part de subjectivité dans la manière dont elle est perçue. Pour elle, se mettre à « quatre pattes » devient une expérience de laquelle elle peut tirer profit ou qui la fait se sentir belle. Mais même avec l'attitude positive dont elle fait preuve, les regards posés sur son corps s'alourdissent progressivement jusqu'à ne plus être supportables.

Si ce regard extérieur braqué sur les corps des jeunes femmes n'est pas dépeint comme souhaitable, Alexis Lauren Hortons semble en avoir compris les mécanismes. Elle présente ainsi son corps de manière à contrôler les actions des hommes qui l'entourent avec pour objectif d'en tirer profit : « Il me traite de petite conne et il pince mes tétons. Je ne porte pas de soutif parce que j'espérais qu'il ne pourrait s'empêcher de les toucher. » (Nelson, 2017, p. 106) La narratrice arrive ainsi à prédire les actions des protagonistes masculins et, plus particulièrement, de Gary T-Rex, le plus prévisible d'entre eux. Les désirs d'Alexis sont immanquablement comblés, pourvus qu'ils aient trait à la sexualité et qu'ils se traduisent par des gestes sexuels. La mécanique des désirs lui est familière, ce qui lui permet de mettre en valeur les parties de son corps qu'elle sait être considérées comme « sexy » — fesses, seins, hanches, lèvres, etc. — et amène les hommes à passer de l'observation à l'action. En maintenant les standards de beauté qui lui sont imposés, elle s'assure d'obtenir ce dont elle a envie : « Je mets les pieds sur mon siège, ma petite culotte est visible et ma

chatte invite à être doigtée as soon as possible, mais totalement innocemment, style *je savais pas que je montrais tout, je voulais juste être confortable*. » (Nelson, 2017, p. 107) L'image d'elle-même projetée par la narratrice lui permet de feindre la naïveté et l'innocence qui font d'elle une femme désirable aux yeux de Gary. Elle façonne, en quelque sorte, sa propre représentation pour susciter une réaction chez son homologue masculin. Alexis arrive ainsi à déjouer le système scopique et à l'utiliser à son avantage. Ce comportement lui vaut pourtant des critiques de la part des protagonistes qui la côtoient. C'est le cas du fils de Gary T-Rex qui s'oppose à ses comportements : « Aujourd'hui, je veux me baigner toute nue, et un [des fils de Gary], qui se prend pour un superhéros en portant un t-shirt *This is what a feminist looks like*, me rappelle que je n'ai pas le droit de m'objectifier comme ça. » (Nelson, 2017, p. 170) Par ces quelques lignes, Alexis fait d'une pierre deux coups en pointant du doigt l'hypocrisie du jeune homme, mais aussi celle de plusieurs mouvements féministes. Alors que le système scopique en place, symptôme de l'hétéropatriarcalité dominante, régit les interactions sociales et sexuelles, il semble pour le moins douteux de juger les personnes qui en sont le plus victimes — les femmes, en l'occurrence. En détournant le regard masculin, la narratrice fait l'impensable : migrer du statut d'objet à celui de sujet. Elle se joue ainsi des règles qui régissent les échanges sexuels, ce qui ne plaît pas au fils de Gary. Pour lui, et, par extension, pour plusieurs théoricien·nes féministes, les femmes devraient s'opposer catégoriquement à ce rapport scopique, sans pour autant tenter de l'exploiter pour leur propre gain, sans quoi elles seraient victimes d'auto-objectification :

L'auto-objectification se caractérise par une tendance à accorder davantage d'importance aux aspects physiques observables (p. ex., mensurations, poids) de sa personne qu'aux aspects physiques non observables (p. ex., santé, souplesse), impliquant des questions centrées sur l'apparence (« De quoi ai-je l'air ? ») plutôt que sur les capacités physiques (« De quoi suis-je capable ? »). En somme, les femmes peuvent être amenées à considérer elles-mêmes leur corps comme un objet qui peut être regardé, évalué, jugé, désiré ou détesté par les autres (Wollast *et al.* 2020, p. 325).

De cette manière, les versions hypersexualisées des corps féminins qui saturent les médias, les discours et l'espace public façonnent l'imaginaire de tous·tes. Ainsi, les femmes ne peuvent être que victimes : du regard extérieur ou de leur propre regard, version intériorisée du premier. Cette auto-objectification, aussi nocive que son homologue l'objectification, mènerait à des comportements nocifs, comme « l'autosurveillance, la honte corporelle et le sentiment de contrôle » (Wollast *et al.* 2020, p. 326). Selon cette vision, les femmes sont appelées, sous l'égide

d'une cause féministe commune et en réponse au regard souverain sexualisant, à boycotter complètement toute considération pour leur apparence physique. Celles qui ne répondent pas à l'appel risquent d'être accusées de nuire à l'avancement des droits des femmes ou même d'être ennemies de la cause féministe. La crainte que les femmes expriment une sexualité par l'apparence est d'ailleurs bien présente dans les études féministes, notamment chez Laura Mulvey (Lavigne *et al.*, 2014, p. 209). La narratrice du roman à l'étude, par la manière dont elle prend soin de son apparence et dont elle se présente physiquement, est perçue à la fois comme une victime et une complice de l'oppression des femmes par le système scopique. Or, plusieurs chercheur·ses s'entendent pour dire que la transgression de la bienséance qu'implique une telle présentation des corps relève plutôt d'un geste transgressif :

les femmes « trop » masculines et les femmes « trop » féminines s'exposent aux mêmes dangers dans l'espace public : harcèlement, insultes, agressions sexuelles. Dans cette optique, on est en droit de penser qu'il y a quelque chose de radicalement politique dans le fait de brandir une féminité criarde, agressive ou sexualisée dans la mesure où elle signale un refus d'obtempérer aux limites qui régissent la « bonne » féminité (Lavigne *et al.*, 2014, p. 205).

En performant l'hyperféminité à coup de gloss repulpant et de bikini pucci, Alexis Lauren Horton prend position : si les hommes autour d'elles sont à même de la sexualiser, et ce, peu importe la manière dont elle se présente, alors aussi bien en profiter. La narratrice arrive ainsi à monétiser son apparence, ce qui lui permet de générer des revenus sans devoir occuper un emploi qui ne l'intéresse pas. C'est la notoriété qu'elle obtient en remportant la première place au concours Miss Teen USA — elle n'empêche finalement pas la bourse puisqu'elle se la fait retirer — et les cachets qu'elle reçoit en tant qu'actrice pornographique, qui lui font accéder au mode de vie ostentatoire dont elle rêvait. Au fil des pages, la scrutation de son corps et l'animosité projetée par les hommes lorsqu'elle tente d'en profiter ont toutefois raison d'elle. Tourner le *male gaze* au ridicule et l'utiliser à son avantage ne suffit plus pour la narratrice qui se décourage progressivement, jusqu'à vouloir disparaître. Elle aimerait pouvoir se soustraire à cette objectification incessante, ne serait-ce que momentanément : « Je ne veux plus sortir dehors et être obligée d'être jolie [...]. » (Nelson, 2017, p. 175) Cette injonction à la beauté qui régit ses interactions sociales, ainsi que sa vie professionnelle et affective finit par devenir trop lourde à porter, rappelant du même coup que le *male gaze* est un véritable système scopique et qu'une seule personne ne suffit pas pour le démonter.

3.2 L'évitement du *male gaze*

En plus de détourner le *male gaze* pour servir ses intérêts personnels, la narratrice évite, en quelque sorte, de le perpétuer. Si elle est constamment entourée de protagonistes nus ou s'adonnant à des relations sexuelles, les descriptions qu'elle en fait ne participent pas à leur hypersexualisation. Alors qu'Alexis surprend Gary en plein ébat avec une employée de l'hôtel où le couple passe ses vacances, les corps ne sont pas à l'avant-plan de la trame narrative :

Quand j'ouvre la porte, je vois tout de suite les fesses poilues de Gary, et les jambes d'une fille sur son dos. Je ne sais pas comment réagir. J'ose juste me demander si la fille a bien baby shavé sa chatte et pourquoi ils écoutent un jeu télévisé en baisant. [...] Je remarque le caleçon lime de Gary sur le lit et je devine la jupe taille cigarette de la fille, remontée jusqu'à son nombril. Elle porte encore son chemisier blanc, elle est trop classe pour être une femme de ménage. [...] Si Cherrylicious était avec moi, je la serrerais fort fort dans mes bras et je la supplierais de bouffer les couilles de Gary, puis de vomir des poils de couille sur la pétasse. Je ne me bouche pas les oreilles quand la fille commence à couiner *daddy, daddy*. Gary se retire d'entre les jambes de la latino et jette un condom japonais par terre. Il s'avance vers le visage de la pétasse et enfonce sa queue au goût de latex dans sa bouche.

– Fais-moi bien durcir.

La fille le prend dans sa bouche. Je ne sais pas si Gary grogne ; le bruit des applaudissements à la télévision est trop assourdissant. Quand Gary veut que je le suce, il vient parfois en moins d'une minute, et s'il a bu trop de bières, je crache son foutre, parce que j'accepte d'avaler seulement s'il boit du jus de pamplemousse. La fille rapproche ses deux seins siliconés afin de laisser Gary se branler entre eux. Avant qu'il ne lui offre un collier de perles, je me lève, péniblement. [...] Je me lance sur le lit (Nelson, 2017, p. 25-26).

Alexis, en surprenant l'acte, est propulsée dans la position de voyeuse, puisqu'elle n'a d'autre choix que d'être confrontée à la scène. Dans cette situation, c'est la colère de la narratrice provoquée par l'infidélité de son partenaire qui teinte la scène, la soustrayant ainsi à un regard objectifiant. Les actions, ainsi portées par la subjectivité de la narratrice, sont teintées des émotions négatives de celle-ci puisqu'elle est forcée d'assister à une situation difficile. La description des ébats amoureux laisse donc plutôt transparaître la colère d'Alexis, que son désir. Plusieurs procédés permettent d'éviter le *male gaze*, prouvant du même coup qu'une séquence sexuelle longuement décrite dans une œuvre littéraire n'a pas à être objectifiante. Une fois le choc initial engendré par la vue des « fesses poilues de Gary » et des « jambes d'une fille », indices de l'infidélité dont elle ne se doutait pas, les pensées de la narratrice divaguent vers des interrogations qui ont peu à voir avec la situation

dans laquelle elle se trouve. Ainsi, les questions d'Alexis portant sur le rituel de rasage de la femme et la présence d'un jeu télévisé servent d'introduction à la scène. Les descriptions fournies par la narratrice sont dès lors empreintes du ridicule que cette dernière y insuffle, dans sa confusion et sa colère. Une fois le constat d'adultère effectué, ce sont d'abord les vêtements qui attirent son regard, plutôt que les corps en mouvement. La « jupe taille cigarette », puis le « chemisier blanc » servent de description — en lieu d'une description physique — de l'amante. Alexis porte ensuite son attention sur les sons émis par le couple et, plus spécifiquement, sur ceux de la femme qui s'exclame : « *daddy, daddy* ». Ces sons permettent ainsi de poursuivre la description de la scène en passant par les sensations et le ressenti d'Alexis, plutôt que par sa position de voyeuse. Lorsque la narratrice s'adonne enfin à des descriptions plus visuelles, ces dernières sont entrecoupées de commentaires et d'anecdotes personnelles qui, plutôt que de glorifier l'acte sexuel, le satirisent. La volonté de la jeune femme de déchaîner son chien, Cherrylicious, sur le couple afin qu'il puisse « bouffer les couilles de Gary » et « vomir des poils de couille sur la pétasse » bloque, en quelque sorte, la sensualité qui pourrait émaner de la scène. L'interférence des affects de la narratrice dans la scène rend caducs les désirs que les deux protagonistes s'adonnant à la relation sexuelle pourraient laisser transparaître. Finalement, l'éjaculation décrite par Alexis comme un « collier de perles », métaphore couramment utilisée pour désigner les gouttes de sperme déposées près du cou, n'a pas lieu. Quand bien même la scène suit les codes de la pornographie audiovisuelle commerciale, elle ne se termine pas sur une description minutieuse de l'éjaculation grandiloquente de Gary, mais plutôt sur le *cumshot* verbal de la narratrice. Non seulement l'intervention de la narratrice auprès du couple met fin au coït avant la jouissance du chanteur, mais elle cause une mutilation accidentelle des organes génitaux de ce dernier. Alors qu'Alexis, furieuse, se jette sur le duo pour les séparer, la fille « en tentant de se libérer de Gary, lui donne un coup de genou dans les couilles. » (Nelson, 2017, p. 27) En ce sens, la narration de cette scène pornographique évite le *male gaze* tel que l'appréhende Azélie Fayolle : « Pornifiant, le *male gaze* est un regard spectacularisant, c'est-à-dire qui transforme les actions et les sensations en spectacle de sa propre performance (au mépris du reste du monde). » (Fayolle, 2024, p. 30) Dans cet extrait de *Juicy*, la spectacularisation méprisante à laquelle participe la narratrice porte davantage sur le caractère de Gary que sur l'acte sexuel. L'aspect divertissant de la scène a ainsi peu à voir avec les corps nus en contexte d'ébat sexuel, mais plutôt avec l'allure pathétique du chanteur *has-been*.

Bien que la colère ressentie par Alexis durant la scène de la tromperie lui permet d'éviter l'objectification, elle ne doit pas nécessairement être catalysée dans tous les contextes sexuels pour que la narration y échappe. Quelque temps après leur séparation, Dulce Cox et Gary T-Rex se croisent par hasard sur le plateau de tournage d'un film pornographique dont la narratrice est l'une des actrices. Après avoir échangé quelques messages avec elle, son ancien amant l'invite dans la demeure qu'il partage avec sa nouvelle copine, Scarlett. Lorsqu'Alexis met les pieds dans la résidence du couple, elle comprend rapidement que les deux hôtes ont l'intention d'avoir une relation sexuelle à trois. Bien que la narratrice ne s'y oppose pas et initie les premiers gestes, son portrait de la scène n'en est pas moins comique. Le ton moqueur emprunté par la narratrice sert d'introduction à la scène : « Je me libère et je laisse descendre ma main vers la queue de Gary. Il doit avoir avalé une double dose de Viagra parce que sa queue est en érection depuis qu'il a descendu l'escalier. Rouge et dure comme du béton contre mon jumpsuit. » (Nelson, 2017, p. 86) L'érection persistante du chanteur, ainsi comparée à du « béton », est dépourvue de toute forme de sensualité. La comparaison à un matériau de construction rude et poreux, additionnée à l'adjectif de couleur, évite la sexualisation en peignant un portrait rebutant. La mention du Viagra, type de comprimé vasodilatateur conçu pour faciliter le déclenchement ou le maintien d'une érection, plus spécifiquement chez les personnes vivant avec des dysfonctions érectiles, participe à la dépréciation du protagoniste qui l'a ingéré. Alors que l'imagerie pornographique insidieuse façonne l'appréhension de la sexualité et est en partie responsable de la stigmatisation des troubles sexuels traités par le comprimé, le Viagra tire sa popularité des insécurités préexistantes des hommes, pour qui les prouesses sexuelles peuvent être le symbole de leur virilité. Pour Meika Loe, « the Viagra phenomenon successfully built upon cultural anxieties about aging, masculinity, and sexuality [...]. Viagra fits nicely with and reinforces cultural expectations about masculinity: male potency, for example. » (Loe, 2006, p. 22) Si ce type de médicament pallie une inquiétude culturellement ancrée, son utilisation témoigne d'une stigmatisation importante des personnes qui n'arrivent pas à exercer une sexualité considérée comme « normale ». En ce sens, il est possible d'imaginer que Dulce, issue d'une industrie vouée tout entière à la performance sexuelle, adhère au mépris des personnes qui doivent ingérer du Viagra pour avoir une érection. Mais alors même que la narratrice semble rire de son partenaire, elle continue de prendre en main la relation sexuelle et pose des actions afin de combler ses désirs de manière assumée. Ce faisant, son geste n'est pas spectacularisé pour le plaisir d'autrui, puisque le ton narquois de la description brise l'atmosphère

sexuellement chargée de la relation sexuelle. L'arrivée fracassante de Scarlett ne vient pas insuffler davantage de désir à la scène, car la protagoniste est à son tour ridiculisée : « Dans le salon, Scarlett est assise sur Gary, ses fesses remuant comme si elle se croyait aussi excitante que Kylie Jenner en train de pousser un pogo dans sa bouche shootée au collagène. » (Nelson, 2017, p. 87) En la comparant à Kylie Jenner, Dulce Cox tire sa collègue du domaine du privé pour l'amener dans le domaine du public, la rendant ainsi vulnérable aux critiques. Il est affaire courante, et ce, depuis bien avant l'apparition des réseaux sociaux, que les personnalités dont la réussite dépend de l'opinion d'autrui n'ont pas droit à la vie privée au même titre que l'être humain lambda. Ce statut particulier rend les *vedettes* comme Kylie Jenner particulièrement en proie aux critiques. Il suffit d'une simple recherche Google avec les mots-clés « critiques » et « Kylie Jenner » pour voir apparaître des centaines de milliers de résultats : « Kylie Jenner fond en larmes à cause de critiques virulentes sur son physique », « Kylie Jenner bodyshamée », « Kylie Jenner répond à un "troll" qui critique ses lèvres », « Qu'importe sa tenue, Kylie Jenner déplaît à la Fashion Week ». Même un *sex-symbol* tel que la cadette du clan Kardashian-Jenner ne semble pouvoir échapper à la fragmentation du corps par les médias. En véritable tête d'affiche de la culture populaire, Kylie est sans cesse ridiculisée pour son apparence physique. Sa bouche « shootée au collagène » lui vaut la majorité des critiques, car elles donnent l'impression que Kylie est faillible : elle a des insécurités qui la poussent à subir des opérations pour mieux correspondre aux standards de beauté. Scarlett souffre ainsi de la comparaison à cette mégacélébrité aux lèvres chirurgicalement altérées. Il n'y a rien d'excitant dans la description faite de son corps et de ses gestes, puisque l'image de Kylie Jenner, omniprésente dans les médias d'héritage et les réseaux sociaux, supplante nécessairement celle de l'actrice pornographique. Ainsi, là où Kylie Jenner réussit à projeter une version d'elle-même parfaite et excitante, quoique perméable à la critique, Scarlett n'arrive qu'à renvoyer l'image d'une pâle copie peu convaincante. L'illusion est ainsi brisée : la protagoniste n'a rien d'une « vraie » *pornstar*, car son apparence n'est pas parfaite. Le morcellement de son corps, technique empruntée à la vidéo pornographique *mainstream*, n'a ainsi pas la même portée dans l'œuvre de Mélodie Nelson. Même lorsqu'une phrase isole les fesses et leur mouvement du reste de la scène, la protagoniste ne se retrouve pas hypersexualisée. Le contexte sexuel n'a ainsi pas à la dépouiller de son autonomie et de sa subjectivité.

Ce phénomène ne se limite pas aux personnages qui gravitent autour de la narratrice, puisqu'elle-même n'est jamais assujettie pour le bien d'une scène sexuelle. Dans toutes les relations sexuelles auxquelles Alexis participe, plusieurs éléments — comme la mention du Viagra et la comparaison à Kylie Jenner — viennent interférer dans la narration afin de mettre en évidence les éléments profondément humains qui caractérisent le coït : réflexions inusitées, nombreux changements de position, réajustements, etc. Là où la pornographie numérique traditionnelle cherche à produire des images tellement réelles qu'elles poussent la recherche de perfection à son apogée, *Juicy* produit des scènes qui mettent en évidence les imperfections et les failles de la sexualité humaine. Au contraire de l'univers vidéographique qui l'inspire, le roman de Mélodie Nelson propose de la pornographie recontextualisée en ce sens que les protagonistes — Alexis-Dulce tout particulièrement — ne sont pas dépourvus de leurs affects. La narratrice est un être pensant qui formule des réflexions sur les personnes et les choses qui l'entourent et ce, qu'elle soit en plein ébat sexuel ou non :

Il passe sa main sous ma robe. En caressant ma culotte, il tente de la repousser sur le côté, je le sens toucher mes lèvres, puis glisser un doigt dans ma chatte. Je me colle contre lui. Je passe mes mains dans ses cheveux. Je les retire tout de suite, je ne veux pas lui faire perdre sa perruque ou ruiner sa greffe de cheveux, il est trop adorable avec sa nouvelle chevelure. [...] Je fais une pirouette, je me tourne, et je me trouve la tête en bas, le cul devant sa queue. Je me relève, *je ne veux pas regarder les souliers des vendeuses pendant que tu me baises*⁴⁷. Il me retourne, descend son pantalon aux chevilles et me soulève (Nelson, 2017, p. 110-111).

La subjectivité que la narratrice conserve en tout temps est mise en évidence par de nombreux commentaires qui entrecoupent ses relations sexuelles. Dans la cabine d'essayage, Alexis est consciente de son environnement, de la perruque de Gary aux souliers de la vendeuse, et ses interventions narratives guident les scènes pornographiques. En ce sens, l'œuvre est empreinte du *feminist gaze* tel que l'entend Azélie Fayolle. Dans le contexte patriarco-capitaliste qui fait des femmes jeunes et jolies (de préférence) des objets de désir consommables, la narratrice s'oppose en se présentant comme sujet désirant. Cette prise de position féministe est d'autant plus évidente dans le contexte pornographique alors que le « champ de la "séduction" est peut-être le lieu où se manifeste le plus nettement le refus d'entendre la parole féminine. » (Fayolle, 2023, p. 45) Les

⁴⁷ L'autrice souligne.

nombreux commentaires désobligeants d'Alexis, émis lors de ses ébats sexuels, servent ainsi de rappels ponctuels de sa subjectivité infléchissable.

3.3 *Feminist gaze* : une alternative engagée

Tout comme la narratrice qui les raconte, les actes sexuels mis en scène dans *Juicy* sont imparfaits en ce sens qu'ils sont interrompus, gênants et vécus par des protagonistes faillibles. Alors qu'Alexis Lauren Hortons, alias Dulce Cox, évite l'objectification de son corps et des corps des autres en empruntant une voix narrative engagée, elle ne se positionne pas pour autant en « femme modèle ». La narratrice du roman n'est pas irréprochable, tant s'en faut. Il est important de noter que, bien qu'elle ait pris connaissance de la misogynie ambiante dont elle est victime, Alexis n'y échappe pas systématiquement. Elle émet, tout au long de l'œuvre, de nombreux commentaires sexistes : « La blondasse [Cameron Diaz] fait pipi et se brosse les dents sous la douche afin de préserver l'eau, la plus grande richesse de la planète après sa bouche créée pour deep throater les grosses queues. » (Nelson, 2017, p. 35) La narratrice, en formulant ce type de remarque, ne réussit pas le pari d'éviter l'objectification. C'est plutôt le phénomène de la misogynie internalisée qui transparait. À plusieurs reprises, Alexis verse également dans le capacitisme, le racisme, l'homophobie, etc. Si la narratrice est loin d'adopter des comportements irréprochables et de déconstruire tous ses préjugés, *Juicy* ne perd pas pour autant son point de vue féministe. Selon Azélie Fayolle, c'est plutôt la représentation d'une oppression spécifique de la classe des femmes qui confère à une œuvre son point de vue féministe :

C'est en effet la représentation, voire la désignation, de la conscience de l'oppression patriarcale des femmes qui est le trait spécifique du *feminist gaze* comme des styles féministes, et qui les distinguent des histoires des grandes femmes ou des portraits de femmes fortes. Je ne me limite pas aux textes politiques ni même aux textes d'autrices explicitement engagées dans le féminisme ou la défense des femmes : c'est le regard, traduit dans le texte par l'intrigue et son écriture, qui révèle et permet le partage d'une vision féministe du monde (Fayolle, 2023, p. 35-36).

Ainsi, le *feminist gaze* qui caractérise l'œuvre de Mélodie Nelson persiste malgré les écueils politiques et éthiques de la narratrice. Le roman n'offre pas le portrait d'une féministe irréprochable ni même d'une « femme forte », mais étale plutôt la posture d'une jeune femme désirante qui fait le récit de ses plaisirs et les limites de ceux-ci. La voix narrative univoque du roman, portée par Alexis, offre une vision spécifique : celle d'une femme dont le corps correspond aux standards de

beauté occidentaux et aux normes de désirabilité de l'industrie pornographique et qui, malgré son statut privilégié, prend tout de même conscience du système qui l'objectifie et la sexualise. Quand bien même la protagoniste n'exprime pas d'appartenance propre au mouvement féministe, son regard singulier sur les enjeux que sont le *male gaze* et l'hypersexualisation des filles et des femmes, participent à leur dénonciation. Pour Azélie Fayolle, le « féminisme sait se couler dans des genres déjà existants pour en exploiter les possibilités et les subvertir. » (Fayolle, 2023, p. 35) En ce sens, la pornographie littéraire offre un grand potentiel de subversion puisqu'elle tient ses motifs d'une industrie notoire pour les violences qui y sont véhiculées, en particulier les violences envers les femmes. Raconter les dessous de la pornographie à l'aide de procédés qui en sont inspirés revient ainsi à une prise de pouvoir féministe. Ce que nous dit Alexis, c'est que la pornographie n'est pas mauvaise en soi. Si l'industrie porno lui a demandé beaucoup de sacrifices, comme « vers[er] des litres de lubrifiant entre [s]es fesses », « chang[er] de nom », « utilis[er] des éponges de mer pour travailler même quand [elle] saignai[t] » et « gonfl[er] des condoms comme si c'était des ballons » (Nelson, 2017, p. 128), elle lui a apporté beaucoup en retour. Pour Dulce Cox, le métier d'actrice X favorise l'amour-propre et lui permet d'acquérir une autonomie — financière, relationnelle, etc. — que sa carrière de reine de beauté ne lui permettait pas. Elle ressent même une certaine fierté face à ses accomplissements dans l'industrie du film pour adultes : « Je n'aurai pas bâti des orphelinats ou trouvé de vaccin contre les bas collants troués, mais je serai certaine d'avoir fait jouir encore plus de personnes que lorsque je portais un diadème sur la tête. » (Nelson, 2017, p. 132) Dans *Juicy*, la jouissance et le plaisir, étant placés au même niveau que des démarches qui pourraient être qualifiées d'honorables, se positionnent comme des actes charitables. Au même titre que construire des orphelinats et découvrir des remèdes, faire jouir contribue à l'épanouissement de la société et des individus qui la composent. En ce sens, les actrices pornographiques sont de véritables philanthropes puisqu'elles font don de leur corps pour le bien commun. Elles offrent, en quelque sorte, la jouissance. Et elles posent ce geste à une fréquence beaucoup plus élevée que la moyenne des femmes. En Amérique du Nord, le nombre de partenaires sexuels qu'aura une personne au cours de sa vie est estimé à 10,7 (World Population Review, 2024). Une étude de 2014 a également démontré que 72 % des femmes âgées de 15 à 19 ans, comme Alexis, avaient eu entre 0 et 1 partenaire, alors que 17 % en avaient eu entre 2 et 4 (Haderxhanaj, L. T. *et al.*, 2010). Les statistiques concernant les partenaires des acteur·rices pornographiques sont tout autres. En recensant le nombre de co-stars des performeuses X les plus prolifiques, on peut estimer qu'une

actrice a des relations sexuelles avec 148 hommes au cours de sa carrière, qui dure en moyenne 17,7 ans, soit environ 8 partenaires par année. À ces données s'ajoute le nombre de partenaires en dehors du cadre de leur travail, qui s'élèverait à 20 chez les femmes de 26 ans et moins (Griffith *et al.* 2013), soit environ 2,5 partenaires par année entre 18 et 26 ans. Selon la logique du roman, où faire jouir est un acte de bienséance, les actrices pornographiques sont les plus charitables d'entre toutes, car elles ont en moyenne 157,3 partenaires — en supposant qu'elles n'auraient plus de nouveaux·elles partenaires après avoir atteint 26 ans — de plus que l'Américaine moyenne. Par ailleurs, ces données ne tiennent pas compte du nombre de spectateur·rices qui jouissent en regardant les vidéos dans lesquelles elles figurent en tant qu'actrices. Le site Pornhub à lui seul comptabilise un trafic moyen de 1,5 billion de visites par mois en 2024 (Ceci, 2024). En 2018, les utilisateur·rices ont consulté les trois géants de la pornographie, Pornhub, XVideos et XNXX, en moyenne 134 491 fois par minute, pour un total de 5,81 billions de fois par mois (Lustnotes, 2025). Par ailleurs, l'Institute of family studies estime que 58 % des Américain·es ont regardé des vidéos pornographiques au moins une fois au cours de leur vie (Cox *et al.*, 2022). La stigmatisation qui existe encore autour de la pornographie rend toutefois ces données difficiles à estimer. Plusieurs recherches évaluent que les chiffres seraient beaucoup plus importants et qu'une majorité de femmes (plus de 50 %) et que la plupart des hommes (plus de 80 %) auraient accédé à du contenu pornographique web au moins une fois et que plus de 60 % des Américain·nes y accéderaient régulièrement (Ceci, 2023 ; Lustnotes, 2025). Si l'on considère que chaque personne visitant ce type de site quotidiennement atteint l'orgasme en regardant une vidéo, l'apport des acteur·rices pornographiques au bien-être mondial est exponentiel. En ce sens, participer à l'industrie pornographique en tant qu'actrice est, dans l'univers de *Juicy*, un véritable don de soi qui permet d'améliorer la société et les vies des millions de personnes qui la composent. Plus concrètement, faire jouir autant de personnes offre à la narratrice un sentiment de fierté qu'un autre métier ne saurait tout simplement pas égaler. Ce sentiment, même s'il est ressenti par un personnage de fiction, se révèle profondément féministe dans le climat sociopolitique actuel qui tend plutôt à forcer un sentiment de honte sur les travailleuses de l'industrie du sexe. La stigmatisation systématique de ces individus les pousse le plus souvent à internaliser une forme de honte :

[Étant elles-mêmes] imprégné[es] des attitudes sociales ayant cours face à son stigmaté et étant, en outre, victime des préjugés et du manque de respect que les autres lui portent — de façon plus ou moins fréquente selon la visibilité du stigmaté — [elles] en

arrive[nt] tout de même à se sentir inadéquat[es] et inférieur[es] aux autres, diminué[es]. Au point même, souvent, de connaître la honte d'être ce qu'[elles sont] comme personne. C'est le cas, par exemple, de danseuses érotiques se faisant continuellement traiter de « pute » et rabaisser par leur partenaire amoureux, mais qui en acceptent la condamnation comme étant inévitable, puisque dans notre société il est « normal » de mépriser les femmes qui s'offrent en tant qu'objets sexuels. Ce qui les amène à vivre de la honte par rapport à leur travail. Pourtant, plusieurs de celles-ci affirment ressentir aussi de la fierté et/ou du plaisir à faire celui-ci, et vivent par conséquent un déchirement interne entre ce qui est perçu comme personnellement positif et ce que les autres leur renvoient d'elles en tant que personnes méprisables (Comte, 2010, p. 427).

Adopter un rapport positif, voire valorisant, avec son métier permet ainsi à Alexis de se positionner contre la stigmatisation de son métier. Pour elle, s'adonner à la pornographie n'a rien de honteux. Elle considère que son travail contribue au bien commun, tout comme il contribue à son bonheur, niant ainsi le discours ambiant qui vise à « infliger une telle honte [aux travailleuses du sexe] qu'elles sont exclues de la vie sociale [...], particulièrement celles qui sont visibles, comme les travailleuses du sexe de rue, les actrices pornos ou militantes. » (Enriquez, 2024, p. 44) Ce que le roman de Mélodie Nelson, porté par la voix de sa narratrice, dit, c'est que cette condamnation des travailleuses du sexe, comme des « personnes méprisables » (Compte, 2010, p. 247) n'est pas fondée. Le discours métapornographique permet ainsi d'apposer à l'œuvre une critique méliorative du travail du sexe en évitant le piège de la supériorité morale dans lequel tombent plusieurs théoricien·nes de la pornographie. En ce sens, les propos d'Alexis véhiculent un *feminist gaze*, car ils se positionnent à contre-courant d'un discours dominant qui condamne les femmes dont les désirs sont trop apparents. La métapornographie devient donc l'outil à l'aide duquel la narratrice s'inscrit dans une démarche féministe, car les propos d'Alexis mettent le doigt sur les tensions qui existent entre la satisfaction personnelle que peut procurer le travail du sexe et la dégradation que les femmes qui le pratiquent subissent.

Le discours favorable au métier d'actrice pornographique passe d'ailleurs par l'expérience d'Alexis. Alors qu'elle vient de se voir retirer son titre de Miss Teen USA pour s'être fait prendre à la frontière du Mexique avec un sachet de drogues à la main, la jeune femme est recrutée par un producteur de films pour adultes. Elle crée alors son alter ego : Dulce Cox. Ses péripéties ouvrent une fenêtre sur l'industrie pornographique et sur les vies des acteur·rices qui y travaillent. En ce sens, le roman donne accès à des savoirs qui participent à déconstruire les normes sexuelles qui

régissent les critères d'acceptabilité sociale en ce qui a trait à la sexualité. Il emprunte, en quelque sorte, l'aura de transgression de la pornographie en calquant ses codes. Le récit de Dulce permet de mettre en mots l'industrie du sexe et de démystifier ses pratiques. En racontant ses expériences personnelles de l'industrie pornographique, la narratrice produit, sans même le savoir, un savoir sur cette industrie. Le *feminist gaze* passe ainsi par le point de vue d'Alexis, puisque pour Azélie Fayolle, les expériences vécues par les protagonistes d'œuvres de fiction composent des savoirs pouvant s'inscrire dans le regard féministe. En ce sens, toutes les expériences d'Alexis sont des savoirs engagés dans la libération des corps des femmes.

La littérature n'adopte pas les modalités des textes scientifiques : elle permet de produire d'autres savoirs, par la transmission d'expériences, de récits, sans pour autant qu'elle soit réductible à une forme attractive délivrant un contenu. Il ne s'agit pas de considérer tout texte comme délivrant un message, mais de voir ce que la littérature et les arts apportent en fait de savoirs, selon d'autres modalités que celle de la communauté scientifique (Fayolle, 2023, p. 29).

Si la narratrice n'est pas explicitement engagée dans la cause féministe, elle participe à la déconstruction des discours qui critiquent l'industrie de la pornographie et les individus qui y travaillent. Ce discours, omniprésent dans les médias, se fraye aussi un chemin dans le roman. Lorsque Dulce Cox et une de ses collègues sont interviewées par une journaliste de Vice qui : « faisait semblant d'être impressionnée par [elles] », la narratrice capte une brève de conversation de celle-ci, annonçant au téléphone que les deux actrices ont l'air « d'être les filles de mères qui auraient dû se faire avorter. » (Nelson, 2027, p. 133) Cette expérience, quoique racontée avec la désinvolture caractéristique d'Alexis, témoigne des jugements moraux qui prennent pour cible les travailleuses du sexe. Le roman de Mélodie Nelson met en scène, à travers le regard de sa narratrice, un monde parallèle où la pornographie est tout ce qu'il y a de plus normal. Les actrices pornographiques, actives comme retraitées, s'y sont construit un havre, une communauté à laquelle appartenir. Cette communauté leur permet notamment de monétiser le regard extérieur qui les sexualise, mais aussi de vivre de leurs désirs. Ensemble, elles refusent de ressentir la honte que le reste du monde tente de forcer sur elles. Quand Dulce Cox se questionne sur son avenir, elle sait qu'elle peut planifier une rencontre avec les anciennes actrices Amanda Hershey et Isabelle Dirrrty et que ces dernières la recevront à bras ouverts. Au cours de sa rencontre avec Amanda, elle s'empresse de lui dire « Sois fière de ce que tu as fait. » (Nelson, 2019, p. 156) Cette injonction à la fierté témoigne de la volonté des actrices pornographiques de *Juicy* de ne pas se laisser effacer

d'une société qui les voudrait disponibles, mais invisibles. Isabelle Dirrrty met plutôt en évidence l'hypocrisie du discours ambiant selon lequel les œuvres cinématographiques grand public sont plus respectables que les films pornographiques. Elle relate ses expériences similaires dans les deux industries : « Parfois, je sais plus pourquoi j'ai arrêté. Dans mon prochain film mainstream, je suis une superhéroïne à gros seins. J'ai déjà fait ça mille fois en porno. Je me retrouve pas avec une bite au fond de la gorge, mais les mecs me mettent à quatre pattes aussi souvent. » (Nelson, 2027, p. 156) Cette remarque de l'ex-actrice porno met en évidence une réalité qu'Alexis a elle-même constatée à de nombreuses reprises : l'objectification est omniprésente. Que leurs corps soient regardés dans un contexte explicitement sexuel, comme dans une vidéo pornographique, ou dans un contexte prétendument noble, comme un film hollywoodien, ils n'échappent pas à l'hypersexualisation. Les protagonistes de *Juicy* ne peuvent jamais se sortir du *male gaze*. Nommer ces écueils est ainsi une forme de prise de position qui s'inscrit dans le regard féministe que théorise Azélie Fayolle.

La sexualisation permanente du corps des femmes renforce cette aversion du corps, en excluant celles qui ne correspondent pas aux critères de beauté en vigueur, toujours changeants et impossibles, et en objectifiant par le *male gaze* tous les corps non masculins, classés selon leur baisabilité supposée. Il était donc important de renverser la vapeur, en partant du corps féminin et de ses expériences, en dehors des normes masculines. (Fayolle. 2023, p. 49-50).

En encrant le roman dans le pornographique et son esthétique particulière, on verse nécessairement dans la corporéité. Le seul point commun qui émerge des diverses tentatives de définition de la pornographie par les théoricien·nes mentionné·es dans ces pages est l'aspect corporel. Les vidéos pornographiques ont un rapport spécifique au corps, car à travers la caméra, les réalisateur·rices tentent de capter le réel de la manière la plus tangible possible, en passant par les corps. La pornographie, dans un contexte littéraire féministe, ne met pas de côté l'importance que prend le corps dans les vidéos mainstream, mais transforme plutôt les manières de le représenter. Sont insufflées, dans ce corps pornographique, les expériences qui auraient dû être purement mécaniques, le faisant passer de l'objectivité à la subjectivité. Le discours métapornographique mis de l'avant par la narratrice fait de ce rapport au corps une expérience incarnée, puisque le récit de ses déboires en tant qu'actrice X passe par la vision qu'elle a de ce corps. Dans une société où les femmes sont constamment objectifiées et dépourvues de leur capacité d'agir, il devient d'autant plus porteur de mettre en scène une narratrice qui s'exprime sur son corps et sur sa sexualité.

CONCLUSION

Oui, [la pornographie peut devenir un instrument de libération féministe],
mais ça n'a pas à l'être. C'est comme être capable de faire
une tarte à la crème Boston: ce n'est pas obligé d'être quelque chose
qui enferme la femme, comme ce n'est pas nécessairement
un acte d'empowerment que de ne pas la rater.
*Mérodie Nelson*⁴⁸

suis-je obscène
de laisser pousser mes dents?
*Sayaka Araniva-Yanez*⁴⁹

Sans doute que l'on n'associe pas spontanément *Juicy : une idylle à quatre pattes* à de la littérature érotique. Du moins, ce n'était pas mon cas lorsque j'ai commencé à chercher un corpus potentiel pour mon travail de recherche. Mon mémoire devait alors porter sur une ou plusieurs œuvres érotiques contemporaines québécoises. Quand une amie m'a offert le roman de Mérodie Nelson, je l'ai d'abord mis de côté en me disant qu'il n'entrait pas dans la catégorie « érotique », car à l'instar des autres œuvres sur ma liste, les descriptions ne reposaient pas sur la sexualisation des corps des protagonistes. En approfondissant mes recherches, je me suis rendu compte que ma conception de l'érotisme correspondait davantage à celle de Julie Lavigne, c'est-à-dire que l'érotisme serait plutôt un vaste ensemble contenant toutes les écritures sur la sexualité. Cet ensemble serait élastique et mouvant en ce sens que toutes les œuvres considérées par les un·es ou les autres comme « sexuelles » pourraient y être contenues. À l'intérieur de la catégorie « érotique » se trouveraient aussi d'autres ensembles, plus petits ceux-là. Parmi eux, la pornographie. En plus de traiter de la sexualité, les œuvres littéraires pornographiques emprunteraient certaines caractéristiques à l'industrie du film pornographique *mainstream*. Dans ses travaux de recherche, Julie Lavigne définit la littérature pornographique et son lien avec l'érotisme et met en relation la pornographie et le féminisme. À la lecture de son ouvrage *La traversée de la pornographie*, tout s'est, pour ainsi dire, mis en place. Différentes techniques employées par des artistes visuelles pour

⁴⁸ Entrevue avec Mérodie Nelson. (2021). *Saturne*, 3(1), 32.

⁴⁹ Yanez, S. A. (2024). *Je regarde de la porno quand je suis triste*, Triptyque. p. 31.

détourner ou resignifier le pornographique dans le but de dénoncer le système patriarcal y sont décrites. Je me suis alors rappelé ma lecture du roman de Mélodie Nelson et j'y ai vu des procédés similaires.

J'ai d'abord souhaité faire un état des lieux des théories de l'érotisme littéraire qui rendrait compte de mon cheminement initial. L'érotisme, souvent considéré comme un genre littéraire, présente plusieurs enjeux d'analyse. D'une part, il repose essentiellement sur la conception subjective des lecteur·rices et des prescripteur·rices de ce qui est (ou non) sexuel. Plusieurs théoricien·nes (Brulotte, 1998 ; Dardigna, 1980 ; Destais, 2014) ont constaté l'impasse de l'érotisme littéraire : impossible de définir des critères d'analyse qui permettraient d'inclure toutes les œuvres traitant de la sexualité dans un ensemble cohérent. Pour ce faire, il faudrait que la conception de ce qui est « sexuel » soit universelle, et ce, à travers toutes les civilisations et les époques. En fait, l'appellation « littérature érotique » sert plutôt la commercialisation et la mise en marché des livres, car elle permet de rejoindre un lectorat qui souhaite potentiellement vivre une forme d'excitation sexuelle à travers l'œuvre. L'érotisme étant une catégorie insaisissable, sa définition passe souvent par une opposition à la pornographie. Julie Lavigne constate que, dans les théories de la représentation, notamment photographique, Roland Barthes, puis Dominique Baqué à sa suite, considèrent que « la pornographie est un objet de consommation qui est complètement centré sur son but : faire jouir le spectateur par une image contrôlée, codée et agressive. L'érotisme constitue d'office un objet d'art, complexe et esthétiquement riche. » (Lavigne, 2014, p. 33). La conception très péjorative de la pornographie dans les arts est d'ailleurs partagée par de nombreux·ses théoricien·nes issu·es de divers domaines de connaissance :

Selon [Laura] Kipnis, à la suite de Bourdieu, l'érotisme relève [...] d'une production artistique, produit raffiné, accessible seulement à des amateurs ou connaisseurs. La pornographie est, pour sa part, un produit de consommation accessible à tout individu majeur, en grande quantité d'ailleurs, et compréhensible par tous. » (Lavigne, 2014, p. 35-36)

Outre la comparaison qualitative, la pornographie est sujette à une critique basée sur les mœurs. Contrairement à l'érotisme littéraire, considéré comme un traitement acceptable de la sexualité, la pornographie littéraire apparaît comme vulgaire, voire dépravée. La littérature pornographique, ancrée dans la culture populaire, pousserait le thème de la sexualité aux extrêmes, la faisant passer

du moral à l'immoral, ou même du légal à l'illégal. Cette opposition est constatée, puis dénoncée par plusieurs théoriciennes (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013 ; Lavigne, 2014) qui y voient un contrôle perpétuel des corps et des désirs des femmes.

Pour le bien de mon analyse, j'ai adopté la posture de Julie Lavigne, qui appréhende l'érotisme et la pornographie comme deux traitements de la matière qui partageant un rapport de complémentarité, mais qui ne sont pas distincts — et donc qui ne peuvent pas être opposés dans une analyse comparative. Selon sa conception, l'érotisme et le pornographique auraient des usages et des effets différents, car ce sont tous deux des traitements spécifiques de la matière sexuelle. La pornographie littéraire, intrinsèquement liée à la culture populaire et à l'industrie du même nom, est caractérisée par une recherche de la visibilité absolue, car elle « repose essentiellement sur le principe qu'elle présente le sexe non simulé le plus objectivement possible. » (Lavigne, 2014, p. 68) Contrairement à l'érotisme, elle n'utilise pas de métaphores filées, de jeux d'ombre et de lumière ou encore d'ellipses pour raconter les désirs et les plaisirs. Tout y est montré, incluant l'irreprésentable. Les prouesses sexuelles qui en découlent sont grandiloquentes et réalisées par des corps parfaits et performants. Une fois le roman de Mélodie Nelson situé dans son cadre d'analyse pornographique, j'ai cherché à identifier la nature de son rapport explicite à l'industrie du X et les effets de celui-ci.

Rapidement, j'ai réalisé que la déconstruction des codes objectifiants de la pornographie — le « gros plan » sur les parties intimes des protagonistes féminins, le *male gaze* et les rapports sexuels organisés autour de la pénétration et de l'éjaculation masculine — passait par un métadiscours. La posture de travailleuse du sexe de la narratrice, Alexis Lauren Hortons, lui permet de formuler une critique de l'industrie du X et de ses pratiques, tout en profitant des gains matériels et sociaux engendrés par son métier. Alexis a ainsi toujours un pied du côté de la description positive et l'autre pied du côté de la critique. L'industrie pornographique lui permet de vivre ses désirs et ses fantasmes et d'explorer sa sexualité, qui est présentée dès l'incipit du roman comme débordante et décomplexée : « Je suis la personne la plus gentille de Tacoma, la plus gentille et celle qui a sucé le plus de mecs à la place de leur vendre des barres de chocolat à mille calories la bouchée. » (Nelson, 2017, p. 7) *Juicy* met également en scène un large éventail de pratiques sexuelles diversifiées, formant un tableau complexe et nuancé de la sexualité. La quatrième de couverture désigne aussi le livre sentimental de type Harlequin comme son terrain de jeu. L'histoire d'amour vécue par la narratrice suit donc la progression et les normes génériques du roman

sentimental, recadrée dans un contexte et une esthétique pornographique. J'ai ainsi montré comment le discours métapornographique permettait à la fois de subvertir l'industrie du X *mainstream*, tout en déconstruisant les rôles genrés qui caractérisent les collections Harlequin. Les recherches de Béatrice Damian-Gaillard, qui répertorient plusieurs motifs récurrents de ces romans, notamment en ce qui a trait aux rapports entre les personnages féminins et masculins, m'ont permis d'établir que les dynamiques de pouvoir entre Alexis et Gary ne privaient pas la narratrice de sa capacité d'agir. À l'inverse des héroïnes du Harlequin, cette dernière, qui est pourtant dans une relation aussi déséquilibrée — Gary est de plusieurs dizaines d'années son aîné, possède beaucoup d'argent et occupe un poste de juge du concours qu'elle essaie de remporter au début du roman — arrive à éviter la domination de toutes les sphères de sa vie. Les asymétries de pouvoir entre les deux protagonistes sont exacerbées jusqu'à en être ridiculisées. Placée dans un cadre pornographique, l'histoire d'amour — si l'on peut même la qualifier ainsi — entre Gary et Alexis prend les traits de l'esthétique pornographique. Ainsi, tous les aspects hideux de leur relation sont décrits avec beaucoup d'honnêteté par la narratrice : l'agression qui caractérise leur rencontre, l'adultère, les rapports sexuels insatisfaisants, etc. De la même manière, les descriptions de relations sexuelles présentées dans le roman de Mélodie Nelson ne sont pas idéalisées, car elles sont entrecoupées du monologue intérieur de la narratrice, qui exprime ouvertement ses doutes et les écueils de ses partenaires. Le discours métapornographique empêche l'objectification d'Alexis en lui donnant une voix critique qui lui permet d'éviter la posture passive qu'ont *de facto* les protagonistes féminins dans la littérature pornographique ou sentimentale.

L'un des grands reproches formulés à l'égard des créations artistiques portant sur la sexualité est que les femmes s'y retrouvent souvent traitées comme de la matière sexuelle, plutôt que comme des êtres subjectifs. Dès les années 1970, des théoricien·nes se sont penchés sur la question (Mulvey 1975/2016 ; Brey, 2020 ; Cervulle, 2023). C'est Laura Mulvey qui a proposé la première le terme *male gaze* pour désigner les mécanismes visuels à l'œuvre résultant en l'objectification des protagonistes féminins au cinéma. Aujourd'hui largement réapproprié par la culture populaire, le *male gaze* désigne une manière de représenter — au cinéma ou dans toute autre sphère culturelle, médiatique ou artistique — des femmes dans des contextes hypersexualisés afin de plaire à un public masculin et hétérosexuel. Pourtant, Alexis et ses homologues féminines, souvent impliquées dans des scénarios sexuels, ne sont jamais dépeintes comme des êtres parfaits,

infaillibles et disponibles. Le roman de Mélodie Nelson semble donc emprunter un « style féministe » tel que théorisé par Azélie Fayolle, qui les dépeint en sujets pensants et agissants. Contrairement au *female gaze* d'Iris Brey, le style féministe, ou *feminist gaze*, ne se contente pas de représenter des protagonistes féminins dans un contexte subjectifiant, mais s'engage activement dans la déconstruction des mécanismes de domination. En ce sens, la théorique d'Azélie Fayolle, mise en commun avec le discours métapornographique, est particulièrement porteuse pour analyser *Juicy*, car elle permet d'identifier clairement les procédés à l'œuvre qui permettent de déconstruction des normes de la pornographie littéraire qui ont tendance à retirer aux femmes leur capacité d'agir. En entrevue, Mélodie Nelson admet elle-même l'engagement que représente l'écriture des sexualités d'un point de vue féminin :

Pour une femme ou toute personne de minorité de genre, aller au-delà de ce qui est célébré le plus souvent — les œuvres de mecs cis, les corps de femmes nues peints par les mecs cis, les histoires fantasmées de femmes par les mecs cis — est un acte politique. Il n'est pas nécessaire de s'engager réellement, de porter à son écriture le mot militantisme, mais dans toute démarche pour visibiliser nos envies et notre parole, il y a quelque chose contrevenant au code social (Entrevue avec Mélodie Nelson, 2021, p. 30).

En ce sens, la posture de la narratrice — celle de jeune femme qui colle aux standards de beauté, mais aussi d'actrice pornographique — lui donne la latitude nécessaire pour identifier, éviter et mettre à mal le regard masculin. Tel que vu au fil du mémoire, plusieurs passages indiquent qu'Alexis Lauren Hortons a pleinement conscience des regards des hommes posés sur elle. J'ai ainsi pu montrer comment elle arrivait à en tirer profit, pour répondre à ses besoins d'amour, d'argent et de satisfaction sexuelle. Ce geste de réappropriation du regard extérieur lui permet d'accéder à un statut social plus élevé et à poursuivre sa quête de sens. Mais même en détournant le *male gaze*, la narratrice n'arrive jamais à s'en défaire complètement, ce qui la pousse à remettre en question la relation amoureuse qui était jusque-là centrale au roman. Alors même que tout se met en place pour qu'elle obtienne la vie dont elle avait rêvé, un manoir californien payé par un homme riche, une demande en mariage et une carrière florissante d'actrice pornographique, Alexis interroge ses désirs. Au final, ce n'est plus le désir d'amour qui l'emporte, mais le désir d'exister à l'ombre des regards des hommes, des standards de beauté impossibles à atteindre, de la perfection et de la disponibilité. En somme, c'est tout le régime pornographique, cherchant à assujettir les

femmes pour le plaisir d'un public masculin imaginé, qui s'écroule sous le poids des questionnements d'Alexis/Dulce.

En traitant de la réappropriation féministe de la pornographie dans le roman de Mélodie Nelson, j'ai tenté de mettre en évidence certains choix narratifs qui étaient propices à une interprétation féministe, sans pourtant y apposer une étiquette de militantisme. Dans aucune de ses entrevues, l'autrice n'a avoué ouvertement avoir voulu déjouer le regard masculin en se réappropriant les codes de la vidéo pornographique *mainstream*. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles je n'ai pas adopté le néologisme « post-pornographie » qui se retrouve de plus en plus fréquemment dans les travaux de recherche des théoricien·nes de la pornographie. Pensé par l'actrice Veronica Vera en 1989 dans son *Post Porn Manifesto* (Entrevue avec Mélodie Nelson, 2021, p. 33), puis porté par des voix comme celles de Sam Bourcier, Paul. B. Preciado, David Courbet et même Julie Lavigne, la notion de post-pornographie indique un éclatement complet des codes de la pornographie dite « traditionnelle ». En somme, la post-pornographie célèbre la sexualité dans toute sa complexité, en dehors d'un cadre genré, patriarcal, capitaliste et phallocentrique. Dans l'œuvre de Mélodie Nelson toutefois, la pornographie telle que véhiculée par les sites de diffusion et l'industrie X destinée au grand public n'est pas dépassée. L'ironie et les actions de la narratrice de *Juicy* permettent plutôt de subvertir les codes de la pornographie de l'intérieur, c'est-à-dire depuis sa posture d'actrice.

Depuis quelques années, de nombreux·ses auteur·rices québécois·es ont pris pour thème ou matière la pornographie, afin de mieux la détourner. Parfois une thématique de l'œuvre en elle-même, comme dans le recueil de poésie de Sayaka Araniva-Yanez, *Je regarde de la porno quand je suis triste* (Triptyque, 2024), parfois une manière de traiter de la matière sexuelle, comme dans les romans *Les Mauvais plis* d'Anne Lardeux (L'Oie de Cravan, 2021) ou encore *Angélique de Montbrun* de Félicité Angers/Anne Archet (Remue-Ménage, 2024), la pornographie sert aujourd'hui souvent de tremplin aux propos féministes. Son caractère marginal, dû à sa réception très polarisée — sur le plan politique, culturel, sociétal, artistique — permet de situer rapidement les œuvres du côté de la subversion. En ce sens, qu'elle en soit le fond ou la forme, la pornographie permet aux œuvres littéraires qu'elle traverse d'adresser de nombreux enjeux féministes relatifs à la sexualité : contrôle des corps, regard sexualisant, phallocentricité des relations sexuelles, écart de plaisir et de jouissance entre les hommes et les femmes, *slutshaming*, injonction à la beauté, et

bien plus. *Juicy : une idylle à quatre pattes* est un titre parmi un corpus qui continue de s'élargir et de se transformer au même rythme que le discours social sur la pornographie et ses enjeux.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Nelson, M. (2017). *Juicy : une idylle à quatre pattes*. Les éditions de Ta Mère.

Corpus critique

Allard, C. (anim.), Nelson, M. (invitée). (2018, 28 mars). Juicy de Mélodie Nelson : la chute du rêve américain [Webradio]. Dans OHdio! (prod.), *Plus on est de fous, plus on lit !*. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-onlit/segments/chronique/65487/erotissimo-juicy-melodie-nelson-caroline-allard>

Aubin, B. (2010, 5 mai). L'autobiographie d'une escorte. *Le journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2010/05/05/lautobiographie-dune-escorte>

Bornais, M.-F. (2012, 11 février). Son but, divertir. *Le journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2012/02/11/son-but-divertir>

Briggs, G. (2008, 19 novembre). À lire... d'une seule main. *Montréal Campus*. <https://montrealcampus.ca/2008/11/19/a-lire-dune-seule-main/>

Conea, F. (2017, 8 décembre). Juicy: Une idylle à quatre pattes. *Page par page*. <https://pageparpage.com/juicy/>

Galipeau, S. (2022, 7 novembre), Escorte, amante, amie et aujourd'hui... mère. *La presse*. <https://www.lapresse.ca/societe/2022-11-07/la-mecanique-des-desirs/escorte-amante-amie-et-aujourd-hui-mere.php>

McQuade, P. (anim.), Nelson, M. (invitée). (2022). Mélodie Nelson et la mécanique des désirs [Webradio]. Dans OHdio! (prod.), *Pénélope*. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/420717/livre-litterature-sexualite-travail-client>

nataliawyssocka1. (2017, 15 septembre). Mélodie Nelson: Tout ce qui brille. *Journal Métro*. <https://journalmetro.com/culture/1198770/melodie-nelson-pour-que-tout-brille/>

Tardif, D. (2017, 19 novembre). La déchéance de Miss Teen USA, un « like » à la fois. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/lire/513208/la-decheance-de-miss-teen-usa-un-a-la-fois>

Témoignage : Escorte, par la blogueuse Mélodie Nelson. (2010, 4 mai). *Clin d'œil*. <https://www.clindoeil.ca/temoignage-escorte-par-la-blogueuse-melodie>

Corpus théorique

- Gérald, L. A. (anim.), Roy, J. (anim.) et Nelson, M. (invitée). (2021, 21 septembre). Fantômes (n° 1) [Épisode de balado audio]. Dans *À quoi tu jouis?*. <https://baladoquebec.ca/a-quoi-tu-jouis/fantomes-avec-melodie-nelson>
- Bettinotti, J. (dir.). (1986). *La corrida de l'amour : le roman Harlequin*. Presses de l'Université du Québec à Montréal.
- Boisclair, I. et Dussault Frenette, C. (2013). Avant-propos. Dans Boisclair I. et Dussault Frenette, C. (dir.). *Femmes désirantes : art, littérature, représentations* (p. 11-24). Les Éditions du Remue-ménage.
- Boncinelli, V., Gaci Scaletti, D., Nanini, C., Daino, D. et Genazzani, A.-R. (2012). Fantômes sexuels et désirs hypoactif féminin. *Sexologies*, 1(22), 19-23. <http://dx.doi.org/10.1016/j.sexol.2012.08.003>.
- Bourdon, M.-C. (2020, 6 novembre). La pornographie sous tous ses angles. *Actualités UQAM*. <https://actualites.uqam.ca/2020/pornographie-sous-tous-ses-angles/>.
- Brasseur, N., Cloutier, J.-F. et Tremblay-Lamontagne, N. (2025). *L'empire du sexe : la grande enquête sur Pornhub*. Les éditions du journal de Montréal.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin : une révolution à l'écran* (2^e éd.). Éditions de L'Olivier.
- Brulotte, G. (1998). *Œuvres de chair : figure du discours érotique*. L'Harmattan.
- Butler, J. (2016/2004). *Défaire le genre* (M. Cervulle, trad.). Éditions Amsterdam.
- Cajolet-Laganière, H., Martel, P., Masson, C.-É. et al. (s.d.). graph- [graf] ou grapho- [grafo-]; -graphie [-graf]; -graphie [-grafi]. *Usito : le dictionnaire*. Université Sherbrooke. <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/graph-ou-grapho--graphie-etymologieTexte>
- Cajolet-Laganière, H., Martel, P., Masson, C.-É., et al. (s.d.). obscène [ɔpsɛn] adj. *Usito : le dictionnaire*. Université Sherbrooke. <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/obscène>
- Ceci, L. (2023, 28 juillet). *Share of adults in the United States who have a habit of watching pornography as of October 2022*. Statista. <https://www.statista.com/statistics/1402222/us-adults-pornography-habit/>
- Ceci, L. (2024, 5 avril). *Worldwide visits to Pornhub from April 2022 to January 2024 (in billions)*. Statista. <https://www.statista.com/statistics/1459737/pornhub-monthly-visits/>

- Cervulle, M. (2023). Malaise dans le « *male gaze* » : généalogie critique d'un concept controversé. *Études de communication*, 26(2), 189-212. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/edc.16351>
- Chambre des communes du Canada. (2021). Rapport 3 – Assurer la protection de la vie privée et de la réputation sur les plateformes comme Pornhub. *ETHI Rapport du comité*. <https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/43-2/ETHI/rapport-3/page-30>
- Comte, J. (2010). Stigmatisation du travail du sexe et identité des travailleurs et des travailleuses du sexe. *Déviance et société*, 34(3), 425-446. <https://doi.org/10.3917/ds.343.0425>
- Courbet, D. (2012). *Féminismes et pornographie*. La Musardine.
- Cox, D., Lee, B., Popky, D. (2022, 3 mai). *How Prevalent is Pornography?*. Institute for family studies. [https://ifstudies.org/blog/how-prevalent-is-pornography#:~:text=Roughly%20six%20in%2010%20\(58,in%20the%20consumption%20of%20pornography](https://ifstudies.org/blog/how-prevalent-is-pornography#:~:text=Roughly%20six%20in%2010%20(58,in%20the%20consumption%20of%20pornography)
- Damian-Gaillard, B. (2011). Les romans sentimentaux des collections Harlequin: quelle(s) figure(s) de l'amoureux? Quel(s) modèle(s) de relation(s) amoureuse(s)? *Questions de communication*, 1(20), 317-336. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2130>
- Dardigna, A.-M. (1980). *Les Châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe des femmes*. Maspero.
- Dederoz, L. et Racine, L. (2021). Subvertir les normes de genre, jusque dans le BDSM?, *Vie sociale et traitements*, 2(150), 56-61. <https://doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/vst.150.0056>
- Desai, R. (2020, 8 septembre). The Myth That Sex Makes Vaginas "Loose" is Pervasive, Inaccurate And Sexist. *The Swaddle*. <https://www.theswaddle.com/the-myth-that-sex-makes-vaginas-loose-is-pervasive-inaccurate-and-sexist>
- Destais, A. (2014). *Eros au féminin : D'« Histoire d'O » à « Cinquante nuances de Grey »*, Klincksieck.
- Devreux, A.-M. et Lamoureux, D. (2012, 12 juillet). Les antiféminismes : une nébuleuse aux manifestations tangibles. *Recherches féministes*, 24(1), 3-14. <https://doi.org/10.7202/1011113ar>
- Dominguez Leiva, A. (2012). *Esthétique de l'éjaculation*, Le murmure.
- Dussault Frenette, C. (2013). Désirer l'indésirable : la double transgression au féminin dans *Le premier été* d'Anne Persin. Dans I. Boisclair et C. Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes : Art, littérature, représentations* (p. 125-142). Les Éditions du remue-ménage.

- Enriquez, C. (2024). L'ordre sexuel normatif. Dans C. Enriquez (dir.), *Sexualités et dissidences queers* (p. 27-67). Les Éditions du remue-ménage.
- Fayolle, A. (2023). *Des femmes et du style : Pour un feminist gaze*. Éditions divergences.
- Garcin, C. (2011, 14 juin). On ne naît pas féministe, on le devient. *Le courrier de Genève*, Entretien, 5. <https://www.unige.ch/etudes-genre/files/1414/0316/9700/Courrier14juin2011.pdf>
- Griffith, J. D., Mitchell, S., Hart, C. L., Adams, L. T. et Gu, L. L. (2013). Pornography Actresses: An Assessment of the Damaged Goods Hypothesis. *The Journal of Sex Research*, 50(7). <https://doi.org/10.1080/00224499.2012.719168>
- Haderxhanaj, L. T., Leichter, J. S., Aral, S. O. et Chesson, H. W. (2014). *Sex in a Lifetime: Sexual Behaviors in the United States by Lifetime Number of Sex Partners 2006-2010*. National Library of Medicine. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC5795598/>
- Hans, M.-F. et Lapouge, G. (1978). *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*. Seuil.
- Hustvedt, S. (2019). *Une femme regarde les hommes regarder les femmes* (2^e éd., T. Dumont, trad.). Actes Sud. (Publication originale en 2016).
- Impens, P. (2022). *Le regard féminin – female gaze – et la question du point de vue au cinéma et dans la littérature : au travers de Duellés d'Olivier Masset-Depasse, de Derrière la haine de Barbara Abel et de Le regard féminin, une révolution à l'écran d'Iris Brey* [Thèse de Master, Université de Namur]. Portail de la Recherche. <https://researchportal.unamur.be/fr/studentTheses/le-regard-feminin-female-gaze-et-la-question-du-point-de-vue-au-c>
- Ingenito, L. (2018). Le sentiment de justice pour des femmes immigrées ou racisées survivantes de violences sexuelles : ébauche d'une définition, communication [Communication orale]. Congrès international des recherches féministes dans la francophonie, Paris, France. https://www.academia.edu/37607832/Le_sentiment_de_justice_pour_les_femmes_immigrées_ou_racisées_survivantes_de_violences_sexuelles_élaboration_dune_définition?auto=download
- Kristof, N. (2020). The Children of Pornhub. Why does Canada allow this company to profit off videos of exploitation and assault ?, *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/12/04/opinion/sunday/pornhub-rape-trafficking.html>
- Kunert, S. (2014). Les métadiscours pornographiques. *Questions de communication*, 1(26), 137-152. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9262>
- Langlois, M.-C. (2011). La réception critique de Putain de Nelly Arcan [Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa]. <http://dx.doi.org/10.20381/ruor-4662>

- Lavigne, J. (2014). La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jouvvert. *Recherches féministes*, 27(2), 63-79. <https://doi.org/10.7202/1027918ar>
- Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie : Politique et érotisme dans l'art féministe*. Les Éditions du remue-ménage.
- Lavigne, J., Laurin, A. et Maiorano, S. (2013). Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographique objectivante. Dans I. Boisclair, et C. Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations* (p.35-55). Les Éditions du remue-ménage.
- Lavigne, J. et Maiorano, S. (2014, 14 juin). Le travail de Madeleine Berkhemer, Jemina Stehli et Andrea Fraser : le sexe commercial comme proposition d'art extrême. *Recherches féministes*, 1(27), 201-218. <https://doi.org/10.7202/1025423ar>
- Les SexMaitresses. (2021, 6 décembre). *Relations entre femmes : du bitchage à la sororité* (n° 23) [Épisode de balado audio]. Dans BaladoQuébec. <https://baladoquebec.ca/les-sexmaitresses/23-relations-entre-femmes-du-bitchage-a-la-sororite>
- Loe, M. (2006). The Viagra Blues: Embracing or Resisting The Viagra Body. Dans D. Rosenfeld et C. Faircloth (dir.), *Medicalized Masculinities* (p. 21-44). Temple University Press.
- Lustnotes. (2025, mars). *20 Pornhub Statistics to Know*. <https://lustnotes.com/pornhub-statistics/>
- Maingueneau, D. (2007). *La littérature pornographique*. Armand Colin.
- Marpeau, A.-C. (2022, 15 juin). La réparation du *female gaze* ? : écritures et réceptions des violences sexuelles dans la littérature et la critique féminine contemporaine. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 1(24), 1-15. <https://doi.org/10.4000/fixxion.2204>
- Marzano, M. (2003). *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Buchet/Chastel.
- Moreau, G. (2022). *Statistiques sur les crimes déclarés par la police au Canada, 2021*, Statistique Canada. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2022001/article/00013-fra.htm#n4>
- Mulvey, L. (2016 [1975]), Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans R. Rose et L. Mulvey (dir.), *Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema" 1975* (p. 5-31). Afterall Books.
- Ouellet, L. (2022). Profil sociodémographique et psychosexuel des acteurs et actrices dans les films pornographiques : un examen de la portée, [Essai doctoral, Université du Québec à Chicoutimi]. Constellation. https://constellation.uqac.ca/id/eprint/9190/1/Ouellet_uqac_0862D_10995.pdf

- Pajer, N. (2019). How the "Baywatch" Swimsuit Became a Summer Classic: Athletic. Flattering. Red. Who needs a string bikini?, *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2019/08/17/style/baywatch-swimsuit-pamela-anderson.html>
- Perreault, S. (2022). *La victimisation des Premières Nations, Métis et Inuits au Canada*, Statistique Canada. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2022001/article/00012-fra.htm>
- Pfeuffer, C. (2017, 2 février). Fifty Shades versus BDSM: The reality of consent. *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/life/relationships/valentines-day/fifty-shades-versus-bdsm-the-reality-of-consent/article33876672/>
- Salaün, E. (2010). *Oser Éros: L'érotisme dans le roman québécois, des origines à nos jours*. Nota Bene.
- Sauzon, V. (2012). Le rire comme enjeu féministe : une lecture de l'humour dans *Les mouffettes d'Atropos* de Chloé Delaume et *Baise-moi* de Virginie Despentes, *Recherches féministes*, 25(2), 65-81. <https://doi.org/10.7202/1013523ar>
- St-Onge, P. et Sasseville Painchaud F. (2019). *Kink : initiation poétique au BDSM*. Les Éditions du remue-ménage.
- Ministère de la Sécurité publique du Québec. (2022, 14 novembre). *Crimes sexuels*. Vitrine statistique sur l'égalité entre les femmes et les hommes.
<https://statistique.quebec.ca/vitrine/egalite/dimensions-egalite/violence/agressions-sexuelles>
- Tremblay-Levasseur, C.-A. (2019, 21 février). L'écart orgasmique, un fossé à combler pour l'égalité au lit. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1154047/ecart-orgasmique-fosse-orgasme-femme-homme-heterosexuel-plaisir-feminin>
- Wollast, R., De Wilde, M., Bernard, P. et Klein, O. (2020). Percevoir son corps à travers le regard d'autrui: une revue de la littérature sur l'auto-objectification. *L'Année psychologique*, 120(3), 321-347. <https://shs.cairn.info/revue-l-annee-psychologique-2020-3-page-321>
- World Population Review. (2024). *Average Number of Sexual Partners by Countries 2024*. World Population Review. <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/average-number-of-sexual-partners-by-country>
- Ziplow, S. (1977). *The Film Maker's Guide to Pornography*. Drake Publishers.