

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PORNOGRAPHIE FÉMINISTE SELON LA RÉALISATRICE TRISTAN
TAORMINO : UNE ÉTUDE DE CAS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SEXOLOGIE

PAR
JULIE FOURNIER TREMBLAY

NOVEMBRE 2016

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.07-2011). 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 veux débiter mon mémoire en prenant le temps de remercier comme il se doit les gens qui ont vécu avec moi cette étape importante de ma vie durant les derniers mois. À vrai dire, il s'agit probablement des remerciements les plus significatifs de ma vie. Je souhaite d'abord remercier mes parents qui m'ont toujours soutenue et encouragée dans mes études et mes projets académiques. Je dois mentionner l'apport particulier de mon père dans mon parcours et souligner qu'il nous a malheureusement quittés avant la fin de l'écriture de ce mémoire. Il s'agit d'une grande perte pour moi puisqu'il aurait été très fier de voir mon accomplissement. Je tiens aussi à remercier mes amis qui m'ont soutenue durant mes nombreuses sautes d'humeur et qui ont compris l'importance que ce projet a eu pour moi. Bien qu'il ne puisse jamais le lire ou en être réellement conscient, je veux aussi souligner le soutien de mon animal de compagnie qui est resté à mes côtés durant toutes ces journées et ces nuits d'écriture. Finalement, je veux remercier ma directrice de mémoire, madame Julie Lavigne, pour son soutien, ses commentaires et ses encouragements tout au long de l'écriture.

DÉDICACE

À la mémoire de mon père qui nous a quittés beaucoup trop tôt.
Merci pour ta gentillesse, ta générosité, tes encouragements et ton support.

Merci d'avoir été un homme de cœur, merci pour tout.

Paul Fournier (1954-2016)

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	3
CHAPITRE II	
ÉTAT DES CONNAISSANCES.....	7
2.1 Enjeux féministes	7
2.1.1 Position anti-pornographie.....	9
2.1.2 Position anti-censure et pro-sexe	16
2.2 La pornographie comme construction de la sexualité	23
2.3 Le champ des <i>Porn Studies</i>	28
2.4 Prétention de vérité et d'authenticité de la pornographie	31
CHAPITRE III	
CADRE CONCEPTUEL	35
3.1 Pornographie féministe.....	35
3.2 Travail de Tristan Taormino et choix de l'œuvre.....	38
3.3 Objectifs de recherche	41
3.4 Éléments conceptuels guidant l'étude	41

3.4.1 Codes et normes de la pornographie <i>mainstream</i>	42
3.4.2 Considérations concernant le genre <i>gonzo</i>	46
3.4.3 L'authenticité et la notion de choix en pornographie.....	48
3.4.4 Le concept d'agentivité sexuelle	51

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE.....	59
4.1 Choix du matériel	59
4.2 Procédure	60
4.3 Analyses effectuées	62
4.4 Limites	68

CHAPITRE V

RÉSULTATS	71
5.1 Le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe	73
5.1.1 La structure de la sexualité	74
5.1.2 Le plaisir féminin.....	78
5.1.3 La centralité du regard masculin hétérosexuel	82
5.1.4 L'aspect de performance et d'hostilité.....	88
5.2 L'agentivité sexuelle.....	90
5.2.1 Marie Luv	91
5.2.2 Mika Tan.....	93
5.2.3 Dana De Armond	96
5.2.4 Taryn Thomas.....	98

5.2.5 Mr. Marcus, Kurt Lockwood et Jack Lawrence	100
5.3 Le sens de la critique féministe	103
5.3.1 Mises en scène favorisant la spontanéité	104
5.3.2 Emphase sur le désir et le plaisir féminin	110
5.3.3 Aspect éducatif	116
CHAPITRE VI	
DISCUSSION	119
CONCLUSION	141
ANNEXE A	
ÉLÉMENTS DE L'ANALYSE DU FILM <i>CHEMISTRY VOL. 1</i>	143
ANNEXE B	
AIDE-MÉMOIRE DES PRINCIPAUX RÉSULTATS	147
ANNEXE C	
VISION POSITIVE DE LA SEXUALITÉ	151
APPENDICE A	
ÉTAPES DE L'ANALYSE D'UN FILM PORNOGRAPHIQUE	155
BIBLIOGRAPHIE	159

RÉSUMÉ

Notre étude de cas du film *Chemistry vol. 1* de la réalisatrice féministe Tristan Taormino s'élabore selon une orientation féministe pro-sexe et l'objectif principal est de comprendre l'apport de cette production incontournable dans le phénomène de la pornographie féministe. Plus spécifiquement, l'objectif est d'analyser comment cette production réalisée par cette femme ayant une vision critique de la sexualité et de la pornographie se distingue et s'éloigne de la norme en vigueur dans la pornographie hétérosexuelle *mainstream* selon trois dimensions : le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène dans l'œuvre, l'agentivité sexuelle déployée dans la production, et le sens de la critique féministe. Nous avons utilisé des outils et des définitions provenant de plusieurs disciplines comme le féminisme pro-sexe, l'histoire de l'art féministe, la sociologie de la sexualité, et principalement les études cinématographiques (*Porn Studies*). Pour produire nos résultats, nous avons utilisé la sémiologie, un outil issu de l'histoire de l'art, avec lequel nous avons analysé en détail et transposé en langage différents messages, soit le message plastique (le décor, les prises de vue et l'apparence des acteurs), le message linguistique (les discours, les sons et les mots utilisés) et le message iconique (les gestes, le non-verbal et les actes performés). Notre étude se veut donc entièrement une étude de cas du contenu d'une production pornographique féministe qui a permis d'identifier de nombreuses transgressions et quelques adhésions au modèle pornographique *mainstream*. Les constatations les plus importantes concernent la présentation d'une sexualité hétérosexuelle plus fluide, l'importance du désir et du plaisir féminin, la démonstration concrète d'agentivité sexuelle, la spontanéité, et la critique féministe de l'industrie pornographique et de la sexualité.

MOTS-CLÉS : Pornographie féministe, Tristan Taormino, agentivité sexuelle, désir et plaisir féminin, codes et normes en pornographie, authenticité, discours sur le sexe, industrie pornographique, sexualité positive, fluidité, spontanéité, orgasme, féminisme pro-sexe, critique féministe, étude de cas, sémiologie.

INTRODUCTION

La pornographie est un concept multidimensionnel qui peut être abordé sous plusieurs facettes incluant les conditions de travail dans l'industrie du sexe, les débats concernant l'oppression sexuelle et la liberté de choix, les questions de goût et de morale, la censure, les variétés de genres de production, les sous-cultures sexuelles, etc. La pornographie est donc un sujet propre à soulever des réactions très diverses comme la curiosité, l'indignation, la colère, l'excitation, etc., bref il s'agit d'un sujet qui ne laisse personne indifférent. En tant que féministes privilégiant une attitude d'ouverture et de contextualisation en matière de sexualité et de pornographie, nous avons décidé de nous pencher sur l'analyse détaillée d'une œuvre pornographique de la réalisatrice féministe Tristan Taormino qui est une figure marquante du discours et de la création pornographique féministe aux États-Unis. Nous allons d'abord débiter par la problématique qui consiste en la mise en contexte, le résumé, les questions de recherche et la pertinence pratique et scientifique de l'étude. Ensuite, nous allons présenter une recension d'écrits propres à notre sujet de recherche dans l'état des connaissances; cette recension va traiter des différentes positions féministes concernant la pornographie, du caractère social et construit de la sexualité, du champ des *Porn Studies*, et de la prétention de vérité et d'authenticité comme base du genre pornographique. Par la suite, nous allons traiter des éléments spécifiques à notre étude dans le cadre conceptuel, incluant entre autres les définitions de la pornographie féministe, les objectifs de travail de la réalisatrice, les objectifs spécifiques de l'étude, et les éléments conceptuels avec lesquels nous allons produire et analyser nos résultats. Subséquemment, dans une section sur la méthodologie, nous expliquerons la procédure utilisée, les analyses effectuées et les limites de l'étude. Suivront la présentation détaillée de nos résultats, puis la discussion qui couvrira les principaux points ressortant de notre analyse et des considérations plus larges concernant le genre, l'agentivité sexuelle, etc. Nous allons terminer par une conclusion dans laquelle nous reviendrons sur les points les plus marquants de l'étude.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

La pornographie est un phénomène très présent dans nos vies. En effet, les productions de cette industrie prolifique générant des profits de 50 à 60 milliards de dollars par année à l'échelle planétaire (Paasonen, Nikunen et Saarenmaa, 2007) sont facilement accessibles par le biais de la télévision (canaux spécialisés et vidéos sur demande), des DVD et principalement d'internet qui en a grandement augmenté la production et le partage. À cet effet, selon *Goodmagazine*, 12 % des sites internet seraient des sites pour adultes, 25 % des recherches effectuées sur les moteurs de recherche seraient pornographiques et 35 % des téléchargements seraient des fichiers pornographiques (*Goodmagazine*, 2007, cité par Slayden, 2010). Alors que la vidéo et les films pornographiques sont majoritairement produits et consommés par des hommes, des femmes s'affichant comme féministes se réapproprient les codes de la pornographie *mainstream* (pornographie commerciale hétérosexuelle réalisée par et pour des hommes). À l'ère de la multiplication des styles, des productions, des moyens de distribution et de consommation de l'industrie pornographique, que faut-il penser de la pratique émergente de la pornographie amateur ou commerciale faite par des réalisatrices possédant une vision critique de la pornographie *mainstream* réalisée par et pour des hommes?

Se basant sur les théories de Foucault (1976), Lavigne (2009) postule que la pornographie s'inscrit dans la pratique sexuelle comme une nouvelle norme, qu'elle tente de devenir un savoir-pouvoir s'inscrivant au sein du dispositif de la sexualité. Williams (1989), qui se base également sur Foucault, explique que la pornographie *hardcore* a pour but de susciter l'excitation du spectateur tout en alléguant présenter du « vrai sexe », des actes sexuels non simulés, principalement par l'usage des gros

plans de pénétrations et de la visibilité de l'éjaculation. En jouant sur le principe de vérité, la pornographie influence les pratiques sexuelles, et ce, que l'on se rapproche ou se distingue du modèle proposé. Dans la même veine, il faut considérer que de nombreuses recherches théoriques et empiriques démontrent que les pratiques sexuelles sont construites socialement, de même que les perceptions de ce qui est potentiellement sexuel et agréable (Gagnon, 2008; Jackson et Scott, 2010; Rubin, 1984). Ainsi, puisque la sexualité est socialement construite et que la pornographie est un genre cinématographique qui prétend présenter du sexe vrai, il est justifiable de penser qu'elle a une réelle incidence sur les comportements sexuels. Cependant, suivant une analyse féministe des principales caractéristiques de la pornographie hétérosexuelle *mainstream* sur laquelle repose notre étude et qui sera développée en détail, nous pouvons affirmer que, malgré son apparente vérité, la pornographie n'est que partiellement authentique. Le problème réside ainsi dans le fait que la pornographie est majoritairement faite par et pour des hommes. Le phénomène hétéroclite qu'est la pornographie féministe, ou plus globalement la pornographie critique, devient ainsi plus limpide : s'appuyant sur Butler (1990; 2006) qui postule l'impossibilité d'une sexualité pré ou hors du système patriarcal, il devient aisé de comprendre pourquoi des femmes investissent le milieu de la pornographie afin d'en subvertir les normes et de proposer des visions plus en adéquation avec leurs valeurs. Cette orientation est également partagée en études féministes par plusieurs théoriciennes qui stipulent que pour vaincre le problème de la pornographie machiste, une diversité de pornographies réalisées par et pour des femmes doit être proposée (Bourcier, 2001; Courbet, 2012 ; Ovidie, 2002).

L'étude proposée s'inspire de plusieurs disciplines et approches différentes (études cinématographiques (*Porn Studies*), féminisme pro-sexe, histoire de l'art féministe et sociologie de la sexualité), mais se révèle utiliser une méthodologie novatrice dans la production et l'analyse des résultats. Il existe de nombreuses études sur l'impact de la pornographie sur les comportements sexuels ainsi que sur les

aspects moraux et idéologiques de la pornographie, mais ces études ne se penchaient pas sur les films pornographiques en tant que tels. Suite à la publication de l'ouvrage de Linda Williams (1989), se développe un nouveau champ d'études que l'on nomme les *Porn Studies* et qui s'intéresse à la pornographie non plus comme une problématique sociale, mais plutôt comme un produit culturel (Attwood, 2010). Bien que l'étude proposée conçoive également la pornographie comme un produit culturel et qu'elle s'inscrive dans le champ des *Porn Studies*, elle s'en distingue par sa méthodologie qui se centre sur l'analyse détaillée d'un film davantage que sur l'analyse des intentions de la réalisatrice et du phénomène culturel que crée l'œuvre. L'étude est aussi novatrice dans le champ des *Porn Studies*, car elle se penche sur le travail de Tristan Taormino, une réalisatrice féministe très influente. L'étude proposée se distingue en recherches féministes, car elle fait l'analyse des discours tenus sur la sexualité et le genre dans la pornographie féministe plutôt que de justifier de manière théorique cette pratique controversée dans les mouvements féministes (Bourcier, 2001; Preciado et Mestre, 2011; Ovidie, 2002). Puisque l'étude proposée s'intéresse à des œuvres pornographiques et commerciales, elle se distingue également des précédents travaux de Lavigne (2006, 2007, 2009) qui traitaient de l'utilisation de la pornographie dans l'art féministe. D'un autre côté, même si l'étude proposée s'inspire de plusieurs théories issues de la sociologie de la sexualité, cette dernière ne s'intéresse pas à l'influence de la pornographie sur la société et la sexualité en général. Finalement, bien que l'étude proposée soit menée et rédigée par l'auteure principale, elle s'inscrit dans la lignée des projets de recherche récents dirigés par Julie Lavigne et qui concernent la pornographie critique et alternative (ex : féministe, *queer*, post-pornographie, etc.). Ainsi, l'étude proposée s'appuie sur des acquis majeurs dans diverses disciplines, mais permet également de combler des lacunes importantes dans les connaissances sur la pornographie féministe.

L'objectif principal de la recherche est de comprendre l'apport du film *Chemistry vol. 1*, une production incontournable de la réalisatrice féministe Tristan

Taormino, dans le phénomène de la pornographie féministe. De cet objectif principal découle un objectif spécifique, soit d'analyser comment cette production réalisée par cette femme ayant une vision critique de la sexualité et de la pornographie se distingue et s'éloigne de la norme en vigueur dans la pornographie hétérosexuelle *mainstream*. Les principaux aspects analysés dans l'œuvre seront la prétention de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène, l'agentivité sexuelle des femmes et, plus généralement, le sens de la critique féministe.

La pertinence de l'étude est de plusieurs ordres. Tout d'abord, au niveau social, l'étude proposera une analyse plus fine et détaillée des relations de pouvoir et d'agentivité sexuelle des femmes déployées dans la pornographie féministe. L'étude va aussi servir à exposer la complexité et la diversité des relations entre le sexe, le genre, les rôles de genre et les comportements sexuels au sein de la pornographie féministe. Ensuite, au niveau scientifique, bien que l'étude s'appuie sur des acquis majeurs dans diverses disciplines, elle permet d'analyser comment la pornographie féministe se rapproche ou s'éloigne des normes établies dans la pornographie hétérosexuelle faite par et pour des hommes. Finalement, au niveau sexologique, l'étude pourrait fournir du matériel thérapeutique axé sur des représentations positives et agentives de la sexualité des femmes où les dimensions du désir sexuel, de la satisfaction sexuelle et du plaisir sexuel des femmes sont mises de l'avant.

CHAPITRE II

ÉTAT DES CONNAISSANCES

L'étude proposée a comme objectif de comprendre l'apport de la production *Chemistry vol. 1* de Tristan Taormino, une réalisatrice féministe ayant une vision critique de la pornographie *mainstream*, dans le phénomène de la pornographie féministe. Avant de pouvoir appréhender l'apport de cette production de même que le phénomène de la pornographie féministe, il est d'abord nécessaire d'apporter des points de vue théoriques essentiels concernant la sexualité et la pornographie. Tout d'abord nous examinerons les enjeux féministes liés à la pornographie en général, c'est-à-dire les différentes positions prônées au sein du mouvement féministe quant à la compréhension et aux actions à prendre face au phénomène de la pornographie. Ensuite, pour sortir de l'antagonisme féministe lié à la pornographie, des arguments plus neutres concernant la construction sociale de la sexualité et l'influence significative de la pornographie sur celle-ci seront abordés. Par la suite, nous allons présenter une synthèse des principaux auteurs et thèmes abordés dans les *Porn Studies*, un champ d'études relativement récent qui découle d'une compréhension constructiviste de la sexualité et dans lequel s'inscrit l'étude que nous proposons. Finalement, un éclaircissement concernant la prétention de vérité et d'authenticité de la pornographie *mainstream* permettra de plonger dans le phénomène de la pornographie féministe qui sera traité en détail dans la section « Cadre conceptuel » où seront exposés, entre autres, les arguments féministes visant à légitimer la création d'œuvres pornographiques critiques.

2.1 Enjeux féministes

La sexualité a toujours été un enjeu central du féminisme, tout mouvement confondu. En effet, les questions touchant la contraception et l'avortement, le contrôle du corps des femmes, le droit au plaisir, la pornographie, le harcèlement

sexuel, le viol, etc. ont été traités sous plusieurs angles par les mouvements féministes. À ce titre, Lynne Segal (1998) rappelle qu'au début de la seconde vague, les féministes radicales partageaient une vision positive de la sexualité souhaitant apprivoiser et découvrir une sexualité féminine libérée des discours et des pratiques sexistes et phallogocentriques. Force est d'admettre qu'en matière de pornographie, ce sont les positions, les arguments et les solutions invoquées qui varient fortement d'un mouvement à l'autre. Là où les questions de contraception et d'avortement jouissent d'un quasi consensus dans les mouvements féministes, la pornographie est un important point de rupture et de controverse, surtout depuis la *feminist sex war* des années 1980 dont la démonstration la plus marquante a eu lieu à la *Barnard Conference* de 1982 (Segal, 1998). Ainsi, au niveau des théories et des militances féministes, le traitement à accorder à la pornographie, de même que sa réappropriation par les femmes est loin d'être un enjeu consensuel.

D'un côté, le féminisme anti-pornographie considère la pornographie comme étant au centre même de l'oppression patriarcale des femmes, s'y oppose sous toutes ses formes et privilégie la censure (Segal, 1998; Williams, 1989). C'est d'ailleurs à Robin Morgan, une militante anti-pornographie, que nous devons l'adage « *Pornography is the theory, and rape the practice* » (1980, cité dans Williams, 1989). D'un autre côté, le courant que l'on nomme féminisme pro-sexe ou anti-censure suppose que les femmes doivent investir la pornographie pour s'approprier un univers érotique et sexuel qui leur convient (Williams, 1989). À ce sujet, Annie Sprinkle, une actrice pornographique et artiste féministe, est célèbre pour avoir dit : « *The answer to bad porn isn't no porn...it's to try and make better porn!* ». Pour Segal (1998), l'origine de cette rupture durant la seconde vague du féminisme n'est pas tellement liée à la pornographie en tant que telle, mais bien plutôt à un schisme quant à la question de la centralité de la sexualité masculine comme source d'oppression des femmes. Un tour d'horizon des différents points de vue féministes sur la pornographie est donc nécessaire.

2.1.1 Position anti-pornographie

Pour les théoriciennes et les militantes féministes radicales de la seconde vague la sexualité masculine est effectivement centrale à la subordination des femmes. Elles ont donc traité plusieurs facettes de cette question comme le harcèlement sexuel, les violences sexuelles, le viol et, bien évidemment, la pornographie. L'essentiel des réflexions et des arguments anti-pornographie des féministes radicales de la seconde vague est présenté dans le collectif marquant *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie* sorti en 1983 (traduction de *Take Back the Night : Women on Pornography* publié en 1980). Dans un extrait du texte *Le viol*, Susan Brownmiller (1983) explique que, contrairement à ce que les libres penseurs voudraient faire croire, la pornographie n'est pas un genre qui permet et qui vise la libération sexuelle. Au contraire, c'est « une exploitation cynique de l'activité sexuelle de la femme » (p. 30), une invention masculine qui, comme le viol, est destinée à « déshumaniser les femmes, à réduire la femme à un objet sexuel » (p. 31) et une manifestation du pouvoir oppresseur des hommes qui désirent voir des « femmes réduites à l'état d'objets anonymes, déshumanisés, de choses qui se meuvent en haletant, de jouets pour adultes, dont on use et abuse, qu'on brise et qu'on laisse tomber » (p. 31). Pour cette auteure, la pornographie est « l'essence même de la propagande contre les femmes » (p. 31). Dans le même collectif, Robin Morgan (1983) souligne la nature singulièrement sanguinaire et mauvaise de l'homme qui veut posséder et contrôler les nations, les espèces animales et la planète par le viol. Pour Andrea Dworkin, une des figures de proue de la mouvance anti-pornographie aux États-Unis, la sexualité masculine, et surtout le pouvoir masculin, sont effectivement au centre de l'oppression des femmes. Dans le collectif, elle décrit également les hommes comme des bêtes sanguinaires qui ont besoin d'asseoir leur pouvoir sur les femmes : « en tant que classe, les femmes doivent rester asservies, enchaînées à la volonté sexuelle des hommes parce que ceux-ci ont besoin, pour alimenter leur appétit et leur performance sexuelle, de cette reconnaissance de leur auguste droit de tuer, peu importe qu'ils l'exercent dans toute son ampleur ou seulement en partie » (p.328). Dworkin (1983)

argumente également que la pornographie révèle la véritable nature de l'homme, la forme la plus pure de son besoin de dominer, puisque : « La pornographie n'est pas une forme d'expression isolée et distincte du reste de la vie; c'est une forme d'expression toujours parfaitement harmonisée à la culture au sein de laquelle elle s'épanouit » (p. 329). Finalement, dans ce collectif, Dworkin (1983) illustre que la pornographie est la forme ultime de perpétuation des violences envers les femmes : « la pornographie permet de perpétuer la suprématie mâle et les crimes de violence envers les femmes, car elle conditionne, entraîne, éduque et incite les hommes à mépriser les femmes, à les utiliser et à leur faire mal » (p. 329). Dans le texte *Le pouvoir*, Dworkin (1981) explique que le thème central de la pornographie c'« est le pouvoir masculin, sa nature, son ampleur, son usage, son sens » (p. 104) et, s'appuyant sur sept axiomes du pouvoir masculin, elle affirme que la pornographie est l'incarnation la plus pure de la domination masculine. Pour ces féministes radicales, l'homme est donc essentiellement un être cruel et mauvais qui ne cherche qu'à dominer et à utiliser les femmes des façons les plus humiliantes possibles. La pornographie incarne donc la forme la plus aboutie et la plus parfaite de la domination et de l'avilissement des femmes par le pouvoir masculin. De plus, la pornographie sert également de forme de propagande qui, sous le couvert de l'exploration sexuelle, perpétue les violences envers les femmes en orientant et en conditionnant les instincts masculins.

Dans la même veine, au milieu des années 1980, un groupe de féministes radicales composé principalement d'Andrea Dworkin et de Catharine MacKinnon fournissent une définition exhaustive de la pornographie :

Nous définissons la pornographie comme la subordination des femmes par le biais d'images et de mots graphiques sexuellement explicites, incluant les représentations suivantes : (i) les femmes sont présentées comme des objets, des choses, des produits sexuels déshumanisés; ou (ii) les femmes sont présentées comme des objets sexuels qui aiment l'humiliation et la souffrance; ou (iii) les femmes sont présentées comme des objets sexuels qui prennent du plaisir de situations d'abus sexuel comme le viol, l'inceste ou d'autres formes

d'agressions; ou (iv) les femmes sont présentées comme des objets sexuels qu'on attache, coupe, mutile ou auxquels on inflige d'autres types de blessures physiques; ou (v) les femmes sont exposées dans des postures ou des positions de soumission sexuelle et de servilité; ou (vi) les parties du corps des femmes – incluant, mais ne se limitant pas au vagin, aux seins ou aux fesses – sont exhibées de telle façon qu'elles y soient réduites; ou (vii) les femmes sont présentées en train d'être pénétrées par des objets ou des animaux; ou (viii) les femmes sont présentées dans des scénarios dégradants et humiliants, en train d'être blessées ou torturées, présentées comme étant sales ou inférieures, ou présentant des saignements, des contusions ou des blessures dans des contextes qui rendent ces conditions sexuellement excitantes [traduction libre] (MacKinnon, 1985, p. 1-2).

Cette définition permet de renforcer le point de vue des féministes radicales concernant la pornographie, à savoir qu'il s'agit d'un genre qui cherche d'abord et avant tout la subordination, l'objectivation et la déshumanisation des femmes. Dans cette définition, une association forte (et nettement simplifiée) de la pornographie avec ce que l'on pourrait qualifier de pratiques BDSM (ex : mentions d'humiliation, de souffrance, de situations d'abus sexuels, de blessures physiques, etc.) est aussi en place. Cette définition de la pornographie fournie comme base d'un projet de loi, de même que les réflexions anti-pornographie qui l'ont alimenté, ont eu pour effet de préparer le chemin pour la solution invoquée par les mouvements anti-pornographie de l'époque, soit le recours aux solutions légales.

En effet, c'est l'alliance de la puissante rhétorique de Dworkin qui suscite l'engagement du lectorat par le recours à la révolte et à l'indignation avec les arguments légaux et juridiques de Catharine MacKinnon qui donne au mouvement anti-pornographie américain sa principale force : le pouvoir de déclarer que la pornographie est une violation et une atteinte aux droits fondamentaux des femmes (Segal, 1998). Durant les années 1980, MacKinnon (1985) critique les méthodes légales qui ont traditionnellement été utilisées pour réglementer la pornographie, soit les lois concernant l'obscénité, car elles se basent davantage sur le maintien de la moralité et de la pudeur sexuelle que sur ce qui est réellement en cause dans la

pornographie. Selon MacKinnon (1989), d'un point de vue féministe, la pornographie doit être comprise comme une forme de coercition sexuelle et une institution de l'inégalité entre les sexes. Ainsi, la pornographie devrait cesser d'être jugée selon des critères de décence, de moralité ou de pudeur, mais devrait être comprise comme une forme de discrimination sexuelle, ce qui permettrait aux femmes de demander des dommages aux producteurs et distributeurs de pornographie devant les tribunaux pour les préjudices subis. En effet, pour MacKinnon, la pornographie n'est pas seulement une forme de représentation, mais littéralement une forme d'agression et de violence qui crée des inégalités (Segal, 1998). Elle soutient que la pornographie permettrait de dominer et de violenter les femmes autant lors de sa création que de son visionnement; par un principe d'association entre l'excitation sexuelle et les images dégradantes, les hommes en viendraient à dénigrer les femmes dans toutes les sphères de leur vie et à les voir comme inférieures (Segal, 1998). Suivant cette logique, le recours aux solutions légales et législatives devient nécessaire et la censure globale de la pornographie apparaît la seule solution pour mettre fin aux inégalités dont sont victimes les femmes.

Plus récemment, notons les écrits de Gail Dines (2010) et de Richard Poulin (2008), deux autres porte-étendards de la position féministe anti-pornographie. Représentant une forme plus contemporaine de la lutte anti-pornographie, ces auteurs critiquent principalement les excès d'un genre récent de pornographie, le *gonzo*, dans lequel ils voient une menace sérieuse aux rapports à soi et aux autres. Au sujet de ce genre précis de pornographie, des précisions et des points de vue variés seront apportés dans la section « Cadre conceptuel » puisque Taormino se réclame de cette mouvance en pornographie. Au sujet de la pornographie contemporaine, Dines (2010) note que les images et les actes présentés de nos jours sont tellement extrêmes que ce qui était considéré *hard core* auparavant fait maintenant partie du menu sexuel courant en pornographie. Elle indique que la plupart des actes qui sont monnaie courante dans la pornographie disponible en ligne étaient presque inexistantes il y a

une vingtaine d'années. Richard Poulin et Mélanie Claude dressent d'ailleurs un éventail de ces nouvelles pratiques :

À partir des années 1990, le contenu des scènes pornographiques évolue vers le sadomasochisme (cire brûlante, chaînes, pinces, percements, etc.), le bondage et la torture, les viols collectifs, la scatologie, l'ondinisme, la double ou triple pénétration. Le *fisting* ou *fist fucking* est en plein essor. [...] Le *bukkake* (douche de sperme) est un genre où plusieurs hommes éjaculent sur une jeune femme, principalement sur son visage, qui souvent boit le sperme. La tendance est au *gang bang*, où une femme est livrée à plusieurs partenaires. [...] Ils pourront visionner des films de style *ass to mouth* (du cul à la bouche), machines (où une femme se fait pénétrer par une ou des machines), *cum swapping* (échange bouche-à-bouche de sperme entre deux ou plusieurs femmes), *cum swallowing* (avaleuse de sperme), *throat fucking* (pénétration de la gorge), *throat gagger* (étouffement), *spanking* (fessées), etc. (2008, p. 364-365).

Pour ces auteurs, la majorité des productions pornographiques relèveraient du genre *gonzo*, un genre par ailleurs jugé excessif, inhumain, un véritable théâtre de démolition : « L'ère est au *gonzo*, c'est-à-dire à la démolition ou à la destruction : les femmes souvent qualifiées de *goo girls*, de filles déguelasses, aimeraient subir des mauvais traitements et se réaliseraient dans la souffrance. [...] La pornographie est de plus en plus "ultra-hard", "Xtrême", *X crade* et *trash* » (Claude et Poulin, 2008, p. 365). Il se produit donc, dans un premier temps, une association entre pornographie et *gonzo*, comme si l'ensemble des productions pornographiques étaient *gonzo*, et, dans un second temps, une association entre le *gonzo* et les pratiques excessives et extrêmes se retrouvant dans certains pans de l'univers pornographique. Ces auteurs critiquent ensuite la façon dont sont présentées les femmes en pornographie : « Le sexe y est rapport de force, domination, humiliation, et les femmes, des putains, des salopes, des chiennes, des proies » (Claude et Poulin, 2008, p. 364). Pour Dines (2010), les femmes en pornographie sont toujours prêtes à baiser et à faire tout ce que les hommes veulent sans égard au fait que les actes soient douloureux, humiliants et potentiellement dommageables pour elles. Selon cette dernière, les femmes semblent désireuses d'avoir leurs orifices étirés à pleine capacité et parfois même au-delà,

d'autant plus que, selon ses observations, plus l'acte sexuel présenté est bizarre et dégradant, plus l'excitation sexuelle et l'orgasme est présumé pour la femme mise en scène. Dines (2010) souligne aussi que même si ces femmes aiment se faire baiser, elles semblent n'avoir aucune imagination sexuelle : ce qu'elles veulent reflète toujours ce que l'homme veut. Pour l'auteure, ceci expliquerait qu'en pornographie les femmes passent énormément de temps à faire des fellations, mais qu'elles ne reçoivent ou n'exigent rarement réciprocité par le cunnilingus. D'un autre côté, Dines (2010) critique aussi la représentation qui est faite des hommes en pornographie. C'est un point de vue qui mérite d'être souligné car il est rarement abordé par les critiques et les observateurs de la pornographie. Elle indique qu'en pornographie les hommes sont dépeints comme insensibles et amoraux, incapables d'exprimer de l'empathie, du respect ou de l'amour pour les femmes avec qui ils ont des rapports sexuels. Ce qui est intéressant, c'est que Dines (2010) souligne qu'en pornographie les hommes ne semblent être là que pour leur pénis : tout ce qui intéresse, c'est leur sexe qui sert à être sucé, à pénétrer et à éjaculer. L'homme dans son entièreté n'intéresse pas, ce n'est qu'un automate; l'auteure souligne que ce qui peut être le plus surprenant en pornographie, c'est que peu importe à quel point les hommes sont en érection, ils ne présentent aucun des signes normalement associés au désir et à l'excitation sexuelle. Pour Dines (2010), toute cette pornographie extrême est le fait de producteurs et de distributeurs intéressés d'abord et avant tout par l'argent plutôt que par le désir de faire avancer l'émancipation sexuelle ou la créativité. Ces hommes d'affaires avoueraient d'ailleurs qu'ils sont toujours en quête de la nouvelle tendance extrême en matière de sexualité, celle dont dépend leur succès dans un marché sursaturé où les clients sont désensibilisés et avidement à la recherche d'un élément différenciateur. Selon Dines (2010), l'égard aux implications corporelles, morales et éthiques subies par les femmes (performeuses et civiles) serait de moindre importance pour eux. Les auteurs (Claude et Poulin, 2008; Dines, 2010) soulignent d'ailleurs le risque de blessures (entre autres déchirures et prolapsus) associé aux pratiques *gonzo* qu'ils décrivent. Pour Dines (2010), le *gonzo* est une occasion de voir jusqu'à quel

point le corps d'une femme peut être poussé aux extrêmes. Claude et Poulin le soulignent également : « La pornographie est actuellement caractérisée par une fureur de l'orifice sur lequel s'attardent les gros plans et qui est pénétré violemment de toutes parts, avec tout et n'importe quoi et n'importe comment » (2008, p. 365). Au-delà des dommages potentiels aux corps des performeuses, ces auteurs s'inquiètent des implications de la pornographie sur les relations entre hommes et femmes, sur les femmes et sur les enfants. Dines s'inquiète de l'effet de la pornographie *gonzo* sur la perception qu'ont les hommes des femmes. Elle utilise un procédé d'association semblable à celui utilisé par MacKinnon : « Les jeunes d'aujourd'hui, en particulier les garçons, sont catapultés dans un univers sans fin d'anus ravagés, de vagins distendus, et de visages barbouillés de sperme. Quand ils se masturbent devant ces histoires, ces actes et ces récits, dans un état d'excitation accrue, une foule de messages concernant les femmes, les hommes, leurs relations, et le sexe sont envoyés au cerveau » [traduction libre] (Dines, 2010, p. xvii). Pour Dines, c'est comme si l'exposition à la pornographie avait un effet puissant sur le noyau de l'identité sexuelle. Dans la même veine, Dines ressent le besoin de spécifier que les femmes du monde réel ne sont en rien semblables à celles du monde pornographique : « C'est un monde pas compliqué dans lequel les femmes n'ont pas besoin de salaire égal, de programmes de soins de santé, de garderies, de plans de retraite, de bonnes écoles pour leurs enfants, ou encore de logements sécuritaires. C'est un monde peuplé de femmes unidimensionnelles qui ne sont rien de plus que des collections de trous » [traduction libre] (2010, p. xxiv). De leur côté, Claude et Poulin disent que les codes et l'idéologie de la pornographie s'imposent socialement et ont pour effet de transformer les pratiques sexuelles, les rapports au corps, et le rapport à l'autre. D'un côté, la pornographie s'infiltrerait dans la sexualité des femmes et dans leur façon de se percevoir : « Elle serait même devenue pour les femmes une expression non seulement de leur liberté sexuelle, mais une façon de prendre confiance, d'exprimer leur sensualité et de renforcer leur pouvoir sexuel – particulièrement de séduction – » (Claude et Poulin, 2008, p. 358). Pour ces auteurs, cette infiltration se ferait

principalement par le biais des magazines féminins, incluant ceux s'adressant aux adolescentes, qui reprendraient les normes pornographiques : « Pour être bien dans sa peau et dans sa vie, pour être *in*, il faut que les femmes et les adolescentes adoptent de nouvelles pratiques sexuelles [...] Il faut tout essayer et apprendre à aimer la sodomie, l'éjaculation faciale, la double ou la triple pénétration, le triolisme, l'échangisme, etc. » (Claude et Poulin, 2008, p. 366). D'un autre côté, ces auteurs font des liens plus inquiétants entre la pornographie et la pédophilie : pour eux, « la pornographie infantilise les femmes et sexualise les enfants » (Claude et Poulin, 2008, p. 359). Dines et Poulin s'entendent pour dire que la pornographie n'est pas un genre isolé du reste du monde, au contraire, c'est le reflet d'une culture à un moment donné : « La pornographie ne constitue pourtant pas un univers fermé sur lui-même, un espace d'enclos sans aucune implication sociale, politique ou économique. Elle est engendrée dans et par une société précise. Elle est une cristallisation idéologique où s'exprime la philosophie d'une époque » (Claude et Poulin, 2008, p. 368). D'ailleurs, Dines (2010) souligne que la culture et la socialisation des hommes pourraient expliquer leur penchant à rechercher et à prendre du plaisir d'une pornographie où la haine et la cruauté sont au menu. Pour conclure cette section, Dines propose des solutions collectives et globales sans donner d'exemples précis pour combattre le fléau pornographique : « Les pornographes ont mené un genre d'attaque furtive contre notre culture, détournant notre sexualité et nous la revendant, souvent sous des formes rappelant plus la cruauté que le sexe. La seule solution est un mouvement aussi féroce dans sa critique de l'exploitation sexuelle que ferme dans sa détermination à reprendre ce qui nous appartient de droit » [traduction libre] (2010, p. xxx-xxxii).

2.1.2 Position anti-censure et pro-sexe

La position anti-pornographie a été vivement critiquée par de nombreuses auteures anti-censure, dont Lynne Segal et Linda Williams. Segal (1998) critique le mouvement anti-pornographie pour son discours essentialiste binaire sur le genre et la

sexualité puisqu'il réitère des lieux communs et les rapports sociaux de sexe imbriqués dans différentes sphères de la société (ex : politique, médecine, publicité, etc.). Williams (1989) explique également que la position anti-pornographie présente une dichotomie foncièrement incompatible et inexacte dans laquelle la sexualité féminine est douce et égalitaire, mais soumise à la sexualité masculine essentiellement violente et perverse. Ce discours donne non seulement l'illusion d'une sexualité féminine essentiellement exempte de violence et de relation de pouvoir, mais permet également le maintien des rôles stéréotypés, des relations de pouvoir et de subordination et, ultimement, des violences qui en découlent (Williams, 1989). Ainsi, ce n'est pas en réitérant l'image de la femme avec sa nature douce et égalitaire invariablement victime de l'homme prédateur, pervers, dominant et cruel que les structures de pouvoir en place pourront être modifiées. Segal (1998) critique également le mouvement anti-pornographie pour son recours à des solutions légales qui augmentent le pouvoir de l'état sur la régulation de la sexualité. Ainsi, les recours légaux prônés par Catharine MacKinnon sont basés sur des termes légaux vagues et ambigus qui permettent souvent une plus grande censure et plus de contrôle sur des groupes marginalisés qui ont peu de moyens de se défendre (ex : groupes LGBT, groupes racialisés, artistes, etc.) plutôt que sur les producteurs et distributeurs de pornographie *mainstream* (Segal, 1998). Williams (1989) fait une critique semblable puisqu'elle souligne que l'expression et la création en matière de pornographie est fortement préférable à la censure qui ne fait que décupler les limites et les normes quant aux comportements acceptables et enferme la sexualité des femmes. Segal (1998) critique le refus de la position anti-pornographie de considérer que la pornographie puisse être réappropriée de façon positive et agentive par ceux et celles qui en sont lésés. Elle explique que les discours et les représentations ne sont pas fixes dans leur nature et dans le temps; il faut considérer les différentes interprétations possibles d'un phénomène ainsi que les contextes historiques et sociaux les entourant. En ce sens, Williams (1989) rappelle qu'une même œuvre peut créer des effets différents selon les individus (expériences personnelles, influences culturelles,

contexte historique, etc.) et qu'il y a plusieurs méthodes d'analyse et de mise en contexte permettant de faire ressortir des éléments positifs et d'amener une restructuration des perceptions sur les rôles sexuels. De façon importante, l'argumentaire de ces auteures permet de saisir que sans supposer que la pornographie est libre de sexisme et de phallogentrisme (car elle l'est la plupart du temps), elle n'est pas non plus singulièrement mauvaise, perverse et cruelle comme voudrait le laisser croire la rhétorique anti-pornographie. Il faut parvenir à une certaine neutralité dans l'étude de ce genre qui fait partie de la culture populaire et est, par le fait même, le miroir d'une société à un moment donné. D'autant plus qu'une réinterprétation des codes pornographiques par des réalisatrices et actrices ayant une vision critique de la pornographie pourrait influencer pour le mieux l'ensemble des possibles sexuels suivant que la pornographie influence grandement la construction sociale de la sexualité comme il sera abordé dans la prochaine section.

Toujours dans la mouvance anti-censure, le livre *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, écrit par Laura Kipnis et publié en 1996, apporte d'autres éléments intéressants au débat. Dans ce livre, Kipnis veut sortir de l'antagonisme classique et prévisible entre deux camps qui utilisent une rhétorique chargée d'émotion : d'un côté, celle des défenseurs de la protection des femmes et des enfants vulnérables; et d'un autre côté, celle des tenants du droit à la liberté d'expression et à la préservation des libertés constitutionnelles. Pour Kipnis (1996), les débats pour justifier ou non l'existence de la pornographie sont de moindre importance : la pornographie existe et elle ne va pas s'en aller. Les raisons de son existence, ce qu'elle a à dire et à qui elle pense s'adresser sont des questions plus intéressantes. Laura Kipnis se demande donc : « Quelle est l'emprise de la pornographie sur l'imaginaire culturel? » [traduction libre] (1996, p. xi). Elle tente donc d'amener le focus ailleurs, soit sur le rôle et la place de la pornographie dans notre culture. Dans l'introduction, elle affirme que « les différences entre la pornographie et les autres formes culturelles sont moins significatives que leurs

similitudes » [traduction libre] (Kipnis, 1996, p. viii). Elle affirme également que la pornographie, contrairement à l'opinion de certains observateurs et critiques, n'est pas un genre marginal, ayant peu de valeur et utile seulement pour la satisfaction des bas instincts, au contraire il s'agit d'une importante forme d'expression culturelle, « une forme essentielle de la culture contemporaine » [traduction libre] (Kipnis, 1996, p. viii). Ce faisant, elle atteste que la pornographie est un genre qui peut être aussi complexe (et aussi vide et futile en d'autres cas) que n'importe quelle autre forme culturelle. Ainsi comme on comprend facilement qu'il existe différents types de musique, de cinéma, de peinture, etc. qui créent des sentiments et des réactions différentes auprès du public, cette transposition est rarement faite quand il s'agit de pornographie. Dans son livre, Kipnis (1996) explore des sous-genres de pornographie comme ceux touchant au travestissement et au fétiche de la graisse (*fat fetish*). Elle discute également de l'usage de la pornographie et de la vulgarité dans la revue *Hustler* comme étant un acte politique de rébellion contre l'élite et la haute société en plus d'une affirmation de la classe ouvrière. Avec ces démonstrations, Laura Kipnis affirme que la pornographie est une forme légitime d'expression culturelle car elle expose les préjugés liés aux différences de classe, ainsi que l'hypocrisie sociale en matière de sexualité, tout en essayant de transcender les tabous. Finalement, par l'étude de ces formes plus marginales de pornographie, Kipnis (1996) arrive à prouver que la pornographie est un genre essentiellement politique, un genre qui permet l'expression des sous-cultures sexuelles dans un cadre sécuritaire et positif, alors que, dans le monde réel, celles-ci sont passibles de critiques, de jugements et d'attaques virulentes.

Contrairement aux auteures anti-censure, certaines féministes se sont exprimées clairement en faveur de la pornographie. Plusieurs réflexions de l'orientation pro-sexe seront exposées dans la section « Cadre conceptuel », mais, pour le moment, nous allons nous pencher sur la position carrément pro-pornographie de Wendy McElroy telle qu'elle l'a formulée dans son livre *XXX: A Woman's Right to Pornography*

publié en 1995. Dans la préface, McElroy signifie qu'elle se détache de la position anti-censure : elle s'oppose en effet à un discours qui est souvent dirigé *contre* la censure plutôt que *pour* la pornographie puisque selon elle « la pornographie profite aux femmes, à la fois individuellement et politiquement » [traduction libre] (McElroy, 1995, p. vii). Pour elle, la position anti-censure considère la pornographie comme un problème et s'oppose à sa censure par dépit, c'est-à-dire pour éviter de museler les femmes et les sous-cultures sexuelles, plutôt que par conviction que c'est un genre bénéfique et valable. Selon McElroy (1995), il manque quatre éléments aux discours anti-censure pour qu'ils soutiennent une véritable défense de la pornographie, soit : une représentation réaliste du fonctionnement de l'industrie pornographique, une attaque à grande échelle des hypothèses fondamentales de la position féministe anti-pornographie, une plate-forme à partir de laquelle les performeuses pourraient exprimer leurs opinions sur l'industrie pornographie, et une analyse de la façon dont la pornographie profite aux femmes tout en étant essentielle à la santé du féminisme. L'auteure explique également que si l'opinion publique penche en faveur des arguments anti-pornographie ce n'est pas parce que la majorité des gens en partagent l'idéologie. C'est plutôt parce que les féministes anti-pornographie puisent leurs arguments à même la peur et l'incompréhension que le genre inspire. McElroy (1995) tente donc de changer les rapports de force concernant la perception du genre mal-aimé qu'est la pornographie. Le but de son livre est de prouver que « la pornographie fait partie d'une circulation libre et saine d'informations sur le sexe. Il s'agit d'informations dont notre société a gravement besoin. C'est une liberté dont les femmes ont besoin » [traduction libre] (McElroy, 1995, p. xi). McElroy (1995) explique que sa position s'inspire du féminisme individualiste, une tradition fortement négligée au sein des mouvements féministes, et qui plaide depuis le XIX^e siècle pour les droits des femmes sur la base de la propriété de soi (*self-ownership*), c'est-à-dire sur le principe qu'une femme doit décider pour elle-même ce qui lui convient. Au contraire des féministes radicales qui allèguent que toutes les femmes sont soumises aux mêmes conditions et ont le même intérêt

collectif, le féminisme individualiste fait valoir le principe de propriété de soi dans toutes les questions qui touchent les femmes, incluant la sexualité. Plutôt que de proposer un seul modèle de sexualité pour les femmes, le féminisme individualiste célèbre la diversité et la variété des expériences et des préférences sexuelles des femmes. Ainsi, l'auteure dit que son livre poursuit un autre but, soit de redonner aux femmes ce que le féminisme anti-pornographie leur a enlevé : « le droit de vivre leur propre sexualité sans honte et sans excuses, sans culpabilité ni censure » [traduction libre] (McElroy, 1995, p. xi). D'ailleurs, selon McElroy (1995), utiliser le paradigme du féminisme individualiste, c'est la meilleure stratégie de défense possible pour la pornographie, car c'est le miroir inverse du féminisme radical, le mouvement d'où proviennent les attaques les plus féroces contre le genre. En ce sens, elle met un grand accent sur la notion de consentement pour défendre les performeuses et les consommatrices de pornographie : « les femmes doivent être libres de choisir, peu importe le contenu de leurs choix » [traduction libre] (McElroy, 1995, p. 125). Pour l'auteure, la notion de choix (le consentement) qu'elle juge présent à chaque fois qu'une femme agit sans contrainte physique ou par sa propre volonté (une affirmation qui peut évidemment être questionnée à plusieurs égards) doit être respectée. Bien qu'elle reconnaisse que les choix sexuels d'une femme peuvent avoir des implications ou des impacts sur les choix sexuels d'autres femmes, pour McElroy l'important demeure de se demander : « à quel moment une autre femme a-t-elle le droit de restreindre vos actions sur la base de l'autoprotection? » [traduction libre] (1995, p. 126). Ainsi, l'auteure affirme que la sexualité ne devrait pas être une question politique ouverte à un vote majoritaire, c'est un choix personnel dicté par un processus de découverte de soi. En plus, « les féministes devraient catégoriquement défendre celles dont les choix sexuels sont attaqués. Elles devraient défendre les femmes en pornographie » [traduction libre] (McElroy, 1995, p. 128). L'auteure affirme également, contrairement aux discours anti-pornographie, que le féminisme et la pornographie ont plusieurs points en commun : les deux ébranlent la vision conventionnelle de la sexualité, brisent les liens traditionnels entre le sexe, le mariage

et la maternité, menacent les valeurs familiales et bafouent le statu quo. En plus, le féminisme et la pornographie conçoivent les femmes comme des êtres sexuels à part entière, ce qui permet à McElroy (1995) de dire que la pornographie, c'est la liberté d'expression appliquée au domaine sexuel. C'est une fenêtre qui permet aux femmes d'entrevoir les possibilités sexuelles qui leurs sont ouvertes. L'auteure soutient que « les avantages que la pornographie offre aux femmes l'emportent de beaucoup sur les désavantages. La pornographie devrait être défendue par respect pour les choix des femmes et pour la diversité humaine en matière de sexualité » [traduction libre] (McElroy, 1995, p. 127). Finalement, McElroy se prononce en faveur de la pornographie car, selon elle, ce genre a plusieurs bienfaits autant personnels que politiques. Au niveau personnel, la pornographie permettrait de :

- 1 – Fournir des informations à au moins trois niveaux : elle offre une vue panoramique sur les nombreuses possibilités en matière de sexualité; elle permet aux femmes d'expérimenter des alternatives sexuelles en toute sécurité; et elle fournit une forme d'information différente de celle qui peut être trouvée dans les manuels scolaires ou les dépliants.
- 2 – Se distancer de la confusion émotionnelle qui entoure si souvent le sexe dans le monde réel.
- 3 – Briser les stéréotypes culturels et politiques, de sorte que chaque femme peut interpréter le sexe pour elle-même.
- 4 – Nivelier la honte associée à la sexualité.
- 5 – Servir de thérapie sexuelle [traduction libre] (McElroy, 1995, p. 129).

Et au niveau politique, les éléments suivants devraient être considérés :

- 1 – Historiquement, la pornographie et le féminisme ont été des alliés naturels.
- 2 – La pornographie, c'est la liberté d'expression appliquée au domaine sexuel.
- 3 – Consommer de la pornographie pourrait avoir un effet cathartique sur les hommes qui ont des pulsions violentes à l'égard des femmes.
- 4 – Légitimer la pornographie permettrait de protéger les travailleuses du sexe qui sont stigmatisées par notre société [traduction libre] (McElroy, 1995, p. 129).

Pour conclure, nous devons préciser les éléments qui sont les plus éloquents pour notre étude, c'est-à-dire ceux qui se rapprochent le plus de notre interprétation

de la pornographie en tant que phénomène social et culturel. Nous nous détachons de l'analyse anti-pornographie principalement parce qu'elle réitère un discours essentialiste binaire sur le genre et la sexualité, qu'elle refuse de considérer que la pornographie puisse être réappropriée ou resignifiée par ceux et celles qui en sont lésés. D'autre part, comme le note Kipnis (1996) la pornographie existe et elle ne va pas s'en aller, alors mieux vaut prôner une analyse ouverte et objective de son statut, de son contenu, de sa production et de sa circulation. De plus, comme McElroy (1995) le souligne avec éloquence, le féminisme et la pornographie ont plusieurs points en commun, soit d'ébranler la vision conventionnelle de la sexualité, de briser les liens traditionnels entre le sexe, le mariage et la maternité, et de bafouer le statu quo qui sont des éléments qui maintiennent l'oppression des femmes dans le système patriarcal. Ainsi, sans supposer que la pornographie est libre de sexisme et de phallocentrisme (car elle l'est la plupart du temps), il faut parvenir à une certaine neutralité dans l'étude de ce genre qui fait partie et est un miroir de la culture populaire. D'autant plus qu'une réinterprétation des codes pornographiques par les groupes qui en sont habituellement lésés (femmes, groupes LGBT, handicapés, personnes âgées, etc.) pourrait influencer pour le mieux l'ensemble des possibles sexuels.

2.2 La pornographie comme construction de la sexualité

Les théories sociologiques qui conçoivent la sexualité comme un construit social et la pornographie comme le reflet d'une culture à un moment donné permettent de sortir de la logique d'oppression véhiculée par le mouvement anti-pornographie. Bien que les féministes anti-pornographie admettent que la pornographie n'est pas un genre isolé du reste du monde, la principale faille de leur logique est de concevoir que c'est le sexisme sous-jacent à la pornographie qui entache l'ensemble des structures et des institutions d'une société plutôt que le contraire (Rubin, 1984). En effet, la pornographie est dans une large mesure sexiste puisqu'elle reflète les rapports

sociaux de sexe présents dans les différentes sphères de la société (ex : politique, médecine, publicité, etc.).

De nombreux auteurs ont démontré à quel point le domaine de la sexualité est construit socialement. *L'Histoire de la sexualité* de Michel Foucault (1976) demeure emblématique et influent dans cette compréhension de la sexualité comme étant un construit social. Il s'oppose à la conception traditionnelle voulant que le sexe soit une force naturelle (la libido) qui est enfermée et qui cherche à se libérer des restrictions apportées par la société (Foucault, 1976). Les désirs et les pratiques sexuelles ne sont pas des entités biologiques préexistantes, mais sont au contraire constitués par des pratiques sociales et historiques particulières comme la confession religieuse, la médecine, la psychanalyse, la pédagogie, la sexologie, etc. (Foucault, 1976). Dans la même veine, avec le texte *Penser le sexe* Rubin (1984) critique également l'essentialisme sexuel, mais va plus loin en proposant une théorie radicale de la sexualité qui puisse « identifier, décrire, expliquer et dénoncer l'injustice érotique et l'oppression sexuelle » (p. 151). Rubin (1984) explique la hiérarchisation des pratiques sexuelles opérante dans nos sociétés occidentales selon un système à douze critères qui permet de juger de l'acceptabilité d'un comportement, à savoir s'il est hétérosexuel/homosexuel, dans le cadre du mariage/hors mariage, monogame/à partenaires multiples, dans une visée procréatrice/non procréatrice, non commercial/commercial, pratiqué en couple/seul ou en groupe, dans le cadre d'une relation stable/sans lendemain, d'une même génération/transgénérationnelle, pratiqué en privé/en public, sans pornographie/avec pornographie, avec seulement les corps/avec des objets et si le comportement est vanille/sado-masochiste. Ce système à douze critères permet à Rubin (1984) de créer le cercle vertueux et de soutenir que, selon le système de hiérarchisation sexuelle, « la sexualité qui est "bonne", "normale" et "naturelle" devrait idéalement être hétérosexuelle, conjugale, monogame, procréatrice et non commerciale » (p. 159). « Par contraste, la totalité des actes qui se situent du mauvais côté de la frontière est considérée comme répugnante par définition et absolument sans nuances morales. Plus un acte est éloigné de la

frontière, plus il est compris comme uniformément mauvais » (p. 162). Rubin (1984) critique également le mouvement féministe anti-pornographie américain qu'elle dit imprégné de relents de discours conservateur anti-sexe: dans cette mouvance, bien qu' « un lesbianisme monogame fait de relations intimes durables et qui n'implique pas de rôles sexuels polarisés remplace au sommet de la hiérarchie sexuelle l'hétérosexualité procréatrice dans le mariage » (p.193), le mauvais côté de la frontière est composé des mêmes comportements (ex : travail du sexe, transsexualité, sadomasochisme, sexe avec plusieurs partenaires, etc.). De plus, Rubin (1984) souligne que la mouvance anti-pornographie recourt aux exemples les plus révoltants et sexistes pour généraliser la sexualité et le travail du sexe en général :

Ses descriptions des comportements érotiques prennent toujours le pire exemple possible et le traitent comme s'il était représentatif. Il exhibe la pornographie la plus révoltante, les formes de prostitution les plus exploitées et les variations érotiques les moins acceptables, les plus choquantes. Cette tactique rhétorique dénigre systématiquement la sexualité humaine sous tous ses aspects. L'image de la sexualité humaine qui émerge de cette littérature est laide et sans appel (p. 193).

Rubin (1984) explique également que la pornographie est sexiste dans une large mesure parce qu'elle est le reflet de nos sociétés, et non l'inverse comme le message anti-pornographie le laisse entendre : « La propagande anti-porno suppose souvent que le sexisme trouve ses origines dans l'industrie commerciale du sexe et ensuite imprègne le reste de la société. C'est un non-sens sociologique. L'industrie du sexe est loin d'être un paradis féministe. Elle reflète le sexisme qui est à l'œuvre dans la société en général » (p. 194). Finalement, plutôt que de suggérer une censure de l'industrie pornographique, elle suggère d'« analyser les manifestations de l'inégalité entre les genres spécifiques à l'industrie du sexe et nous y opposer » (p. 194). Ceci suppose d'analyser les mécanismes patriarcaux et sexistes présents en pornographie, d'en proposer une critique et surtout de refuser la condamnation d'un genre sur l'unique base qu'il présente des comportements qui sont du mauvais côté de la hiérarchie sexuelle.

Dans un ordre d'idées différent, le texte *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, du sociologue John Gagnon publié en 2008, propose une analyse qui s'éloigne de la critique politique de Gayle Rubin tout en se détachant également de l'essentialisme sexuel. En effet, Gagnon (2008) propose la théorie des scripts sexuels, un concept précédemment élaboré dans le cadre de ses travaux avec William Simon, qui permet de remettre en cause « l'idée bien ancrée selon laquelle les dimensions sexuelles du comportement humain constituent une pulsion interne dérivant d'un substrat biologique qui contraint l'individu à chercher directement ou indirectement des satisfactions sexuelles » (p. 56). Les scripts sexuels proposent une nouvelle perspective sur la sexualité humaine qui montre à la fois son aspect dynamique et sa stabilité. Dans son ouvrage, John Gagnon (2008) énumère les cinq conceptions majeures qui constituent les fondements de la théorie des scripts de la sexualité et voici les plus importantes en regard de notre étude :

- 1) les conduites sexuelles sont entièrement déterminées historiquement et culturellement; [...]
- 4) dans toutes ses dimensions, la sexualité est acquise, entretenue, désapprise et organisée par la structure sociale et la culture;
- 5) enfin, le genre et la sexualité sont des formes de conduites qui font l'objet d'un apprentissage et ils entretiennent des liens différents selon les cultures (p. 77).

Martin Blais et Philippe-Benoît Côté (2008) expliquent que les scripts sexuels prennent la forme de schémas mentaux et agissent comme la signalisation routière en ce qu'ils « permettent d'anticiper la suite d'une interaction à partir d'un repérage et d'une interprétation adéquats des signaux » (p. 434). À ce sujet, Gagnon (2008) considère que la sexualité ne se vit qu'à travers les scripts culturels, interpersonnels et intrapsychiques existants. Les scripts culturels agissent comme des guides de conduite. Ils sont généraux et abstraits en plus d'être transmis par diverses instances sociales comme par exemple la famille, les médias et la pornographie :

Ils définissent notamment les conditions prescrites et prosrites dans lesquelles peut ou non se tenir une interaction sexuelle. Ces conditions concernent le sexe du partenaire, le lieu et la manière de l'interaction, la séquence des gestes qui conduisent au rapprochement sexuel (comme les rituels de séduction), le choix des actes sexuels et leur ordre, etc. Les scénarios sexuels culturels prescrivent

également les réactions et les sentiments qui devraient surgir chez les partenaires (plaisir, abandon, excitation, malaise, honte, pudeur, etc.) selon qu'ils respectent ou non ces prescriptions et en tenant compte du sexe (*gender*) (Blais et Côté, 2008, p. 435).

Pour parvenir à avoir un effet déterminant sur les conduites sexuelles individuelles, les scripts culturels doivent devenir des scripts intrapsychiques par le biais de l'intériorisation, ou encore devenir des scripts interpersonnels structurant les attentes des partenaires. Les scripts intrapsychiques sont activés par le dialogue intérieur et prennent souvent la forme de fantasmes et les scripts interpersonnels servent de médiateurs entre les deux niveaux de scripts précédents (culturels et intrapsychiques). De son côté, Escoffier (2007) a utilisé la théorie des scripts sexuels spécifiquement dans l'étude de la pornographie. Pour lui, les scénarios culturels sont les guides de conduite d'un individu dans une situation sociale (les prescriptions étant en lien avec le genre, le travail, la classe, la race, les valeurs et les normes sociales en matière de sexualité, etc.); les scénarios interpersonnels sont les scripts intervenants dans les relations entre les individus et relevant des normes culturelles; et les scénarios intrapsychiques sont les fantasmes, les désirs, les attentes, les ambitions, etc. d'un individu (Escoffier, 2007). La théorie des scripts sexuels se révèle un atout particulièrement intéressant en analyse de pornographie puisque Gagnon (2008) indique que la pornographie est le scénario culturel par excellence « définissant comment les gens doivent et ne doivent pas se conduire sexuellement » (p. 82). Gagnon (2008) nous offre d'autres précisions concernant les représentations sexuellement explicites que propose la pornographie :

1. De telles représentations, qui relèvent de genres visuels et littéraires très circonscrits, comportent cependant une très grande variété d'indices sociaux qui informent les lecteurs et les spectateurs qu'ils sont "autorisés" à être excités ou à s'imaginer être en situation sexuelle [...] 2. Les représentations sexuelles explicites et le fantasme entretiennent un lien très fort, mais beaucoup de fantasmes n'y figurent pas et beaucoup de personnes n'acceptent pas les représentations sexuelles qui leur sont proposées (il faut noter ici l'importance de la différence de perception entre les hommes et les femmes) (p. 81).

En ce sens Gagnon souligne deux aspects dignes de mention concernant la pornographie, soit qu'elle contient plusieurs marqueurs (ou événements scriptés selon son vocabulaire) propres à stimuler le désir et l'action sexuelle, qu'elle ignore une bonne part des fantasmes et qu'elle peut être un terrain de contestation. Bien qu'il soit nécessaire de rappeler que, pour avoir un effet déterminant sur les conduites sexuelles individuelles, les scénarios culturels doivent être intégrés dans les scénarios intrapsychiques ou interpersonnels, il est néanmoins possible d'affirmer que la pornographie est un puissant guide informant sur les pratiques sexuelles à adopter, de même que sur ce qui est perçu comme sexuellement plaisant.

2.3 Le champ des *Porn Studies*

Le champ des *Porn Studies* est une discipline académique émergente depuis une vingtaine d'années et dont la principale caractéristique est de s'intéresser à la pornographie non plus comme une problématique sociale, mais bien plutôt comme un produit culturel (Attwood, 2010). Ce champ académique qui utilise principalement des éléments des études cinématographiques, des études féministes et des études culturelles (Paasonen, Nikunen et Saarenmaa, 2007) trouve son origine dans les textes classiques de Walter Kendrick (*The Secret Museum : Pornography in Modern Culture* en 1987), de Linda Williams (*Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »* en 1989) et de quelques anthologies féministes comme *Pleasure and Danger* (Vance, 1984), *Caught Looking* (Ellis et al., 1986) et *Dirty Looks* (Church Gibson et Gibson, 1993) (Attwood, 2010; Paasonen, Nikunen et Saarenmaa, 2007). Ces œuvres ont ainsi marqué un changement de paradigme dans l'étude de la pornographie et ont permis d'entrevoir des modes d'analyse qui sortent de l'antagonisme binaire entre les rhétoriques d'oppression des femmes et des enfants et de la liberté d'expression (Attwood, 2010; Paasonen, Nikunen et Saarenmaa, 2007). Dans un cadre académique et culturel plus large, le champ des *Porn Studies* permet une contextualisation de la pornographie grâce à l'analyse d'œuvres spécifiques, du statut de la pornographie en tant que genre, de sa place dans l'ensemble des pratiques

culturelles et politiques, et de la vie quotidienne des individus. (Attwood, 2010). Dans son recueil *Porn.com : Making Sense of Online Pornography*, Feona Attwood (2010) explique que la pornographie est souvent au centre de débats et de controverses sur le sexe et les nouveaux médias puisque la relation entre la sexualité et la technologie est indéniable et que ces technologies modifient nos relations au temps, à l'espace, à l'autre, et transforment les frontières entre le public et le privé. Dans l'introduction de leur recueil *Pornification and the Education of Desire*, les auteures Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen et Laura Saarenmaa (2007) abondent dans le même sens et soulignent que la pornographie a été identifiée comme un moteur de l'évolution des technologies des médias depuis les tous débuts de l'émergence de la pornographie au cinéma puisque le genre s'adapte rapidement aux nouvelles plateformes tout en générant des profits rapides. Pour Attwood (2010), c'est d'ailleurs ce lien incontestable entre la pornographie et les nouvelles technologies qui est à l'origine d'une recrudescence des préoccupations envers les dommages potentiels de la pornographie en ligne sur les croyances, les attitudes et les comportements envers les femmes, les enfants et la dégradation des relations intimes. Dans cette lignée, notons les critiques soulevées plus tôt par les auteurs Gail Dines (2010) et Richard Poulin (2008), de même que l'intérêt porté depuis quelques années aux problématiques de la cyberpédophilie, la cyberdépendance, l'hypersexualisation des jeunes, etc. La démocratisation de la pornographie grâce au développement, à l'expansion et à la grande accessibilité d'internet a indubitablement le potentiel de créer des paniques autour des questions de sexualité et de quoi inquiéter ceux qui croient que l'accès à la pornographie devrait être réservé aux élites éduquées, seules jugées capables de faire la part des choses (Attwood, 2010). Les *Porn Studies* décrivent également une série de changements sociaux et culturels qui, jumelés à la prolifération de la pornographie sur internet, amènent un intérêt jamais égalé auparavant pour les débats sur la sexualité dans l'espace médiatique, de même qu'un accroissement de l'utilisation dans la culture populaire (ex : télévision, magazines, publicité, vêtements, etc.) de codes, d'esthétiques et de comportements autrefois réservés à la pornographie

(Attwood, 2010; Paasonen, Nikunen et Saarenmaa, 2007). Ces phénomènes sociaux et culturels que l'on nomme *mainstreaming of pornography* (Feona Attwood), *pornification* (Susanne Paasonen), *porno chic* (Brian Mc Nair), etc. sous-entendent une association de plus en plus marquée entre le sexe et les concepts de consommation (convergence des contenus sur diverses plateformes, développement de niches spécialisées, etc.), de loisir (marché des jouets et des accessoires sexuels, pornographie pour couples, etc.), et de représentations de l'individu (ex : pornographie amateur, développement d'esthétique *alt*, indie, *queer*, etc.) (Attwood, 2010; Paasonen, Nikunen et Saarenmaa, 2007). D'un autre côté, dans son recueil *Netporn: DIY web culture and sexual politics* publié en 2007, la théoricienne Katrien Jacobs souligne les relents de conservatisme de plusieurs institutions et gouvernements à travers le monde qui recourent à la surveillance, au piratage et à la censure pour contrôler la pornographie sur internet. Dans cet ouvrage, de même que dans *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*, elle s'intéresse à la façon dont les sous-cultures pornographiques alternatives sur internet (ex : *indie porn*, *realcore porn*, *nerdporn*, *dyke porn*, *tranny porn*, *queer porn*, *porn blogging*, etc.) s'approprient et réinterprètent les codes de la pornographie, et parviennent à s'échanger du contenu malgré les interdictions et les législations institutionnelles et gouvernementales (Jacobs, 2007a; 2007b). Pour conclure ce tour d'horizon des écrits les plus marquants en *Porn Studies*, notons que dans son ouvrage *Carnal Resonance* publié en 2011, la théoricienne Susanna Paasonen souhaite se pencher sur l'étude de la pornographie *mainstream* plutôt que de s'intéresser à la pornographie alternative comme beaucoup le font en *Porn Studies*. Elle le décrit comme un genre propre à déclencher des réactions viscérales et émotionnelles chez les spectateurs, comme le dégoût, l'horreur, l'excitation sexuelle, la peur, la confusion, la surprise, la honte, l'amusement, la curiosité, l'ennui, etc. (Paasonen, 2011). Pour l'auteure, cette propension de la pornographie à créer de vives réactions chez le spectateur et à créer une résonance chez l'individu explique à la fois sa capacité à nous attirer et nous fasciner et la difficulté à l'analyser de façon détachée (Paasonen, 2011). Dans la section qui suit,

nous allons aborder en détails les grandes lignes d'un ouvrage classique des *Porn Studies*, l'œuvre *Hard Core : Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»* de Linda Williams publié en 1989, de même que des considérations plus récentes puisqu'elles serviront de base à notre étude.

2.4 Prétention de vérité et d'authenticité de la pornographie

Dans une étude devenue classique, Linda Williams fournit une définition de la pornographie *hard core* au cinéma : « la représentation visuelle de corps vivants et mouvants impliqués dans des activités sexuelles explicites, généralement non feintes, avec l'intention première de susciter le désir des auditeurs » [traduction libre] (Williams, 1989, p. 30). Pour Williams (1989) et Lavigne (2009), la pornographie s'inscrit dans la pratique sexuelle comme une norme et s'établit en un savoir-pouvoir qui s'inscrit au sein du dispositif foucauldien de la sexualité (Foucault, 1976). Dans son étude, Williams (1989) se base sur Foucault pour affirmer que la pornographie *hardcore* a pour but de susciter l'excitation du spectateur, tout en prétendant exposer du « vrai sexe », des actes sexuels non simulés, principalement par le biais des gros plans de pénétrations et de la visibilité de l'éjaculation. Pour Foucault (1976), ce n'est pas par l'interdit que l'on régule les pratiques sexuelles, mais bien par une prolifération de discours sollicités et produits par diverses instances comme la confession religieuse, la médecine, la psychanalyse, la pédagogie, la sexologie, etc. Toutes ces instances permettent d'accumuler, de classer, d'ordonner des savoirs sur la sexualité, bref, de créer une *scientia sexualis* telle que décrite par Foucault (1976) comme un dispositif occidental pour construire et contrôler la sexualité : « Notre civilisation [...] est la seule, sans doute, à pratiquer une *scientia sexualis*. Ou plutôt, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de savoir-pouvoir rigoureusement opposé à l'art des initiations et au secret magistral : il s'agit de l'aveu. » (Foucault, 1976, p. 77-78). L'obligation de l'aveu est d'ailleurs « si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint; il nous semble au

contraire que la vérité, au plus secret de nous-même, ne “demande” qu’à se faire jour; que si elle n’y accède pas, c’est qu’une contrainte la retient, que la violence d’un pouvoir pèse sur elle, et qu’elle ne pourra s’articuler enfin qu’au prix d’une sorte de libération » (Foucault, 1976, p. 80). Williams (1989) expose ainsi comment la pornographie *hardcore* sollicite les corps afin de leur soutirer l’aveu incontrôlable de leurs jouissances, l’éjaculation externe étant la preuve que la sexualité mise en scène est bel et bien réelle. D’autant plus que d’autres stratégies sont mises en œuvre pour produire un simulacre de *scientia sexualis* en misant sur une visibilité maximale et une image qui se veut objective (lumière crue, gros plans, technologie mécanique, etc.) (Lavigne, 2014). Contrairement à Williams (1989), Lavigne (2009) précise qu’il ne s’agit que d’une prétention de vérité et que le savoir-pouvoir créé par la pornographie demeure fragmentaire. En effet, le problème est que le discours pornographique n’est que très partiellement authentique alors qu’il prétend être en totalité une *scientia sexualis*. Le discours pornographique n’arrive qu’en partie à produire un discours visuel sur le sexe; le seul aveu incontestable qu’il met en scène est l’éjaculation masculine externe alors que la jouissance féminine n’est souvent que suggérée par la bande sonore réalisée en post-production ou totalement écartée du scénario. Ainsi, en jouant les simulacres d’une *scientia sexualis*, la pornographie influence singulièrement la sexualité contemporaine en créant une nouvelle norme, et ce, qu’on s’en approche ou s’en distingue. Ce faisant, elle participe à l’établissement des conditions de possibilités contemporaines du vécu sexuel. Par sa prétention de vérité et d’authenticité, le genre pornographique permet donc de s’établir comme une construction sociale, un scénario culturel selon le modèle de Gagnon (2008) qui définit « comment les gens doivent et ne doivent pas se conduire sexuellement » (p. 82). Grosso modo, ceci veut dire que la pornographie s’établit comme un guide informant de ce qu’il est préférable de faire en matière de sexualité, de même que sur ce qui est propre à stimuler ou non le désir des individus. Cependant, bien que la pornographie se pose en simulacre de science par un discours qui se veut et se proclame vrai, elle n’a pas la rigueur ni l’objectivité des autres sciences concernées

par la sexualité (ex: médecine, sexologie, éducation, etc.). D'un autre côté, à l'instar de l'auteure Judith Butler (2003), nous pouvons également souligner que les sujets sont continuellement produits par le biais de constructions politiques et sociales. Autrement dit, les constructions produisent ce qu'elles prétendent seulement représenter. Dans ce cas, la pornographie produit les conditions de possibilités du vécu sexuel contemporain alors qu'elle prétend présenter du « vrai sexe ». Butler (2003) affirme que les féministes doivent « chercher à comprendre comment la catégorie “femmes” [...] est produite et contenue dans les structures du pouvoir, au moyen desquelles l'on s'efforce précisément de s'émanciper » (p. 87). Elle souligne également qu'« il ne s'agit pas ici de refuser la politique de représentation [...] Les structures juridiques du langage et de la politique constituent le champ contemporain du pouvoir; c'est pourquoi il n'y a pas de position possible qui soit extérieure à ce champ, mais seulement la possibilité d'une généalogie critique des pratiques de légitimation du champ même » (p. 90). Puisque Butler (1990; 2006) postule aussi l'impossibilité d'une sexualité pré ou hors du système patriarcal et du dispositif de la sexualité, il devient logique et nécessaire pour des femmes s'affichant comme féministes, dans un premier temps, de comprendre les mécanismes oppresseurs et sexistes opérant en pornographie et, dans un deuxième temps, d'investir le milieu de la pornographie pour proposer des modèles et des représentations plus en adéquation avec leurs valeurs et leurs désirs. Ceci nous ramène à l'intérêt de se pencher sur l'apport spécifique des productions de Tristan Taormino dans la compréhension de la diversité sexuelle et des discours normatifs sur la sexualité des femmes afin d'analyser comment ses films jouent sur et questionnent la norme pornographique.

Pour conclure la section « État des connaissances », rappelons que la pornographie est un sujet difficilement contournable pour tout observateur des questions de sexualité, car c'est un genre qui prétend à une représentation authentique du sexe et qui a une grande influence sur les conditions de vécu sexuel des individus. Cependant, comme le précise Lavigne (2009), il ne s'agit que d'une prétention de

vérité et le savoir-pouvoir crée par la pornographie demeure fragmentaire : la jouissance féminine n'est souvent que suggérée ou alors totalement écartée du scénario et des représentations de la pornographie *mainstream* créée par et pour les hommes. D'un autre côté, cette interprétation permet d'entrevoir une brèche par laquelle des esprits critiques et créateurs pourraient venir brouiller les représentations pornographiques traditionnelles. Ces nouvelles façons de concevoir et de créer la pornographie seront présentées dans le « Cadre conceptuel ». Pour le moment, il a été exposé en détails que la sexualité, et plus particulièrement la pornographie, est un important point de rupture et de controverse au sein du féminisme contemporain, surtout depuis la *feminist sex war* des années 1980 (Segal, 1998; Williams, 1989). Pour les féministes, la pornographie est un sujet particulièrement épineux, soulevant les passions et invoquant l'émotivité et l'intimité parce que, d'un côté, elle est associée aux questions de pouvoir, de domination et à la centralité de la sexualité masculine comme source d'oppression des femmes; et d'un autre côté, aux questions de liberté d'expression et de possibilité de changement d'un régime sexuel (Segal, 1998). Le tour d'horizon proposé dans la section « Enjeux féministes » a permis de souligner les tensions idéologiques, conceptuelles et militantes d'intensités variables entre les positions anti-pornographie et pro-sexe : ce faisant, en tant que féministe s'intéressant à la sexualité, il est presque impossible de ne pas prendre position sur la question de la pornographie. L'étude de la pornographie se complexifie davantage lorsqu'elle se penche sur les créations pornographiques d'une féministe qui n'a pas seulement décidé de prendre position, mais également de prendre action dans ce domaine de création afin de l'influencer dans le sens d'une plus grande représentativité de ses valeurs. L'analyse du phénomène de la pornographie féministe, les objectifs de travail de la réalisatrice Tristan Taormino, de même que les objectifs spécifiques à notre recherche seront énoncés dans la section « Cadre conceptuel » qui suit. Nous allons également préciser les éléments conceptuels qui orienteront notre étude, c'est-à-dire les éléments spécifiques qui nous permettront de produire et d'analyser nos résultats.

CHAPITRE III

CADRE CONCEPTUEL

Notre étude a comme objectif d'analyser l'apport d'une production incontournable de la réalisatrice féministe Tristan Taormino, le film *Chemistry vol. 1*, dans le phénomène de la pornographie féministe. Afin de produire et d'analyser nos résultats, nous nous proposons d'utiliser divers éléments conceptuels incluant des modèles théoriques, des définitions, etc. Nous voulons d'abord expliquer pourquoi et comment la pornographie est devenue un enjeu créatif pour des réalisatrices féministes par le biais de définitions du phénomène de la pornographie féministe. Nous allons ensuite passer à l'exploration des objectifs de travail de Tristan Taormino, c'est-à-dire à l'énonciation des comportements, des mises en scène, etc. qu'elle veut mettre de l'avant dans ses productions, puis à la présentation du film sur lequel l'étude portera. Nous allons ensuite poursuivre avec l'énonciation explicite des objectifs de recherche et des éléments conceptuels qui orienteront notre réflexion et nous guideront dans l'analyse de l'importance et de la signification de ce que nous observerons. Finalement, nous présenterons la méthodologie qui sera utilisée pour produire nos résultats et répondre à nos objectifs.

3.1 Pornographie féministe

La pornographie féministe est un phénomène multidimensionnel pouvant être à la fois compris comme une manifestation culturelle, une forme de création artistique, un acte politique et militant, mais également une forme de travail du sexe, ce qui souligne l'aspect commercial qui lui est aussi attaché. Dans notre étude, nous concevons la pornographie féministe principalement comme une manifestation culturelle et, dans une moindre mesure, comme un acte de militance politique. Nous la comprenons également comme une réaction à la fois au féminisme anti-pornographie et à la pornographie traditionnelle. Dans un premier temps, on rejette la

position moralisatrice et victimisante prônée par le féminisme anti-pornographie, le refus de croire que ce mode d'expression qu'est la pornographie puisse être résignifié, ainsi que le recours à la censure comme solution aux abus de l'industrie pornographique *mainstream*. Dans un deuxième temps, on ne se reconnaît pas dans les représentations du genre et de la sexualité qui sont sans cesse reconduits par l'industrie pornographique *mainstream*. Les féministes anti-censure ou pro-sexe critiquent plusieurs aspects de ce genre cinématographique et de cette industrie : pour elles, les femmes doivent investir la pornographie pour s'approprier un univers érotique et sexuel qui leur convient (Williams, 1989). Elles souhaitent une subversion du genre par l'intérieur, c'est-à-dire par la participation active de femmes ayant une vision et un influx créatif qui est critique de la pornographie traditionnelle. Il est donc essentiel de mieux définir le phénomène de la pornographie féministe duquel la réalisatrice Tristan Taormino se réclame avant de s'intéresser plus spécifiquement à son travail et d'établir les questions de recherche. Cette compréhension permettra de mieux cerner ce qui motive Taormino, ainsi que de mieux appréhender ce qu'elle veut mettre de l'avant dans ses réalisations. Ceci améliorera également les réflexions et nuancera les propos lors de la présentation des résultats et lors de la discussion.

L'origine de la mouvance féministe en pornographie remonte au milieu des années 1980 alors que plusieurs actrices pornographiques féministes n'appréciant pas la pornographie faite par et pour les hommes (ex : Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle, Gloria Leonard et Veronica Hart) décident de produire une pornographie alternative et féministe (Penley, Shimizu, Miller-Young et Taormino, 2013). Il s'agit d'un mouvement de subversion du genre par l'intérieur, d'une tentative d'insuffler une vision critique et nouvelle à la pornographie, bref de faire une révolution des codes et des normes de l'industrie. La pornographie féministe est un genre cinématographique qui provient et incorpore des éléments de plusieurs genres différents comme la pornographie pour femmes, pour couples et lesbiennes, ainsi que la photographie, la performance artistique et la réalisation féministes

(Penley, Shimizu, Miller-Young et Taormino, 2013). Dans le *Feminist Porn Book*, publié en 2013, les éditrices, dont Taormino fait partie, fournissent une définition exhaustive du genre :

La pornographie féministe est à la fois un genre établi et émergent de pornographie qui utilise des représentations sexuellement explicites pour contester et complexifier les représentations dominantes du genre, de la sexualité, de la race, de l'ethnicité, de la classe, des capacités physiques, de l'âge, des représentations corporelles, ainsi que d'autres marqueurs identitaires. Le genre explore toute la complexité des concepts de désir, d'agentivité, de pouvoir, de beauté et de plaisir aux frontières et à l'intérieur de l'inégalité, de l'injustice, de la hiérarchie de genre, de l'hétéronormativité et de l'homonormativité. Le genre souhaite ébranler les définitions conventionnelles dans le sens d'une expansion de la conception de la sexualité comme étant à la fois une activité érotique, une expression de l'identité, une négociation de pouvoir, un produit culturel, et même une activité politiquement chargée. La pornographie féministe crée des images alternatives et développe sa propre esthétique et iconographie dans le but d'élargir les normes et les discours établis concernant la sexualité [...] Le genre ne présuppose pas un auditoire féminin particulier, mais reconnaît l'existence et essaie de satisfaire plusieurs publics (féminins ou autre) ayant des préférences bien diverses [...] Ultimement, la pornographie féministe est un genre qui considère les représentations sexuelles – et leur production – comme un espace de résistance, d'intervention et un vecteur de changement [traduction libre] (Penley, Shimizu, Miller-Young et Taormino, 2013, p. 9-10).

Cette production féministe, qui a donc débutée vers le milieu des années 1980, est maintenant beaucoup plus importante et culturellement acceptée, menant même à la création en 2006 d'un gala annuel de célébration de l'industrie pornographique féministe et de remise de prix, les *Feminist Porn Awards* (FPA). Les critères utilisés par les FPA afin de faciliter les mises en nomination et le choix des gagnantes sont également utiles dans la compréhension du phénomène qu'est la pornographie féministe. Les FPA ont donc établi les critères suivants pour juger du caractère féministe d'une œuvre :

1. L'implication d'une femme dans la production, l'écriture, la direction, etc. de l'œuvre;
 2. L'œuvre présente un plaisir féminin authentique;
- Et/ou

3. L'œuvre repousse les limites de la représentation sexuelle au cinéma et remet en question les stéréotypes qui sont souvent présents dans le porno *mainstream* [traduction libre] (*Feminist Porn Awards*, 2006, cité dans Penley, Shimizu, Miller-Young et Taormino, 2013, p. 12).

À ces critères, elles ajoutent que : « Dans l'ensemble, les gagnantes de *Feminist Porn Award* ont tendance à présenter des films qui s'adressent à un public féminin du début à la fin. Cela signifie que vous êtes plus susceptibles de voir un désir actif, un consentement clair, de vrais orgasmes, et des femmes qui prennent le contrôle de leurs propres fantasmes (même si ce fantasme est de remettre le contrôle à l'autre) » [traduction libre] (*Feminist Porn Awards*, 2006, cité dans Penley, Shimizu, Miller-Young et Taormino, 2013, p. 12). Depuis le début des années 2000 environ, on note l'émergence de nombreuses performeuses et/ou réalisatrices s'identifiant comme féministes ou encore associant leur travail à la pornographie féministe. Parmi celles-ci, soulignons les Américaines Shine Louise Houston, Courtney Trouble, Madison Young et Tristan Taormino, et les européennes Erika Lust, Anna Span, Émilie Jovet et Mia Engberg (Penley, Shimizu, Miller-Young et Taormino, 2013). Pour conclure cette section, toutes ces réalisatrices ont été nommées ou sont récipiendaires de *Feminist Porn Awards* prouvant que leur travail est reconnu et apprécié de la communauté féministe. Il semble donc y avoir une concordance entre le fait de dire son travail féministe et la reconnaissance par le milieu.

3.2 Travail de Tristan Taormino et choix du film

Suivant les définitions et les descriptions du phénomène qu'est la pornographie féministe, il est également nécessaire de connaître les normes et les codes que Tristan Taormino désire mettre de l'avant dans ses productions afin de mettre la table pour les objectifs spécifiques de l'étude. Sur son site internet, elle annonce que dans les films de sa maison de production (*Smart Ass films*), il n'y aura pas de femmes qui n'ont pas d'orgasme ou qui ont de faux orgasmes, de mises en scène outrageuses ou

dégradantes et de formules pornographiques préétablies (Taormino, 2013b). À la place, elle promet :

- des acteurs qui sont uniques, articulés, accessibles et qui aiment leur travail;
- du consentement, du respect, de l'agentivité et des conditions de travail éthiques pour les acteurs;
- des entrevues en profondeur avec les acteurs;
- du sexe non scripté, excitant, et orienté par le désir des acteurs;
- une variété d'activités sexuelles : masturbation manuelle et avec des jouets sexuels, sexe oral, stimulation anale et prostatique, utilisation de *strap-on*, jeux de rôles, *pegging*, orgies, BDSM et sexe brutal;
- des mises en scène qui excitent et éduquent parce que les couples communiquent, utilisent du lubrifiant, laissent monter le désir jusqu'à la pénétration, etc.;
- un focus sur le désir, les fantasmes, le plaisir et l'orgasme féminin;
- une chimie authentique entre les acteurs et beaucoup d'orgasmes [Traduction libre] (Taormino, 2013b).

L'étude porte spécifiquement sur le volume 1 de la série pornographique *Tristan Taormino's Chemistry* (Vol. 1 en 2006, Vol. 2 et 3 en 2007 et Vol. 4 : *The Orgy Edition* en 2008) dirigée et produite par Tristan Taormino sous la direction des maisons de production *Vivid* et *Smart Ass*, la dernière étant la maison de production de Taormino. Au départ, le choix a été axé sur le travail de Tristan Taormino, plutôt qu'une autre réalisatrice féministe, parce que son influence est majeure dans le domaine de la sexualité et de la pornographie féministe (réalisatrice connue et respectée, animatrice de radio, coéditrice et auteure du *The Feminist Porn Book*, etc.) (Taormino, 2013b) et qu'au moment de l'écriture aucune étude ne s'est encore penchée en détail sur ses productions. Dans le cadre d'une étude sur la pornographie féministe, le fait d'arrêter notre choix sur le travail de Tristan Taormino s'explique également par plusieurs autres facteurs. En effet, toutes les réalisations de Tristan Taormino font partie de la catégorie de la pornographie *hard core* telle que définie par Linda Williams (1989) puisqu'elles consistent en des productions filmées mettant en scène des personnes réelles impliquées dans des activités sexuelles explicites plutôt que suggérées avec l'intention première de susciter l'excitation sexuelle du

spectateur. Ses productions font aussi partie de la catégorie pornographie féministe puisque l'identification du travail d'une réalisatrice au féminisme se fait sur la base de l'auto-identification. Cela implique qu'elle a des critiques à propos des modes de représentation de la pornographie *mainstream* et qu'elle veut proposer quelque chose de différent. Le dernier aspect incontournable expliquant notre choix est la reconnaissance par les milieux féministes puisque le volume 1 de la série a reçu un *Feminist Porn Awards* (FPA) en 2007. Bien que Taormino décrive son travail comme étant féministe et présentant une vision critique de la pornographie *mainstream*, nous avons trouvé intéressant que les milieux féministes le juge de la même façon. Parmi les multiples réalisations de Taormino, nous avons décidé d'opter pour la série *Chemistry*, car elle présente à la fois des caractéristiques propres à la pornographie *mainstream* et des critiques féministes. En effet, cette série de films met en scène des actrices/acteurs pornographiques *mainstream* reconnus, a été produite en association avec une maison de pornographie *mainstream* et a reçu de nombreuses nominations/prix au *Adult Video News (AVN) Awards*, le gala de récompense des films pornographiques *mainstream*. Cette série joue donc sur la limite entre la pornographie féministe et *mainstream*; il sera particulièrement intéressant d'analyser comment la réalisatrice parvient à jumeler une critique féministe avec les exigences de la pornographie traditionnelle. Les quatre films ont été visionnés en entier et le volume 1 a été sélectionné pour analyse complète, car il présente le maximum de contenus et de représentations avec une critique féministe manifeste.

Afin de conclure cette section et de permettre de définir clairement les objectifs de travail de l'étude, une description de la série *Chemistry* est nécessaire. Le concept de la série *Chemistry* est de placer un groupe d'acteurs pornographiques sélectionnés entre eux pour leurs préférences et leurs attirances dans une maison pendant 36 heures et de les laisser libres d'exprimer leurs fantasmes et d'avoir des relations sexuelles avec qui ils le désirent, à l'endroit et au moment qui leur plaît. Les scènes sont filmées par une équipe technique, de même que par la réalisatrice et par les

acteurs eux-mêmes. Le concept repose aussi sur l'usage de l'entrevue et du confessionnal où les acteurs se confient sur l'industrie pornographique, leurs relations sexuelles et amoureuses, leurs fantasmes et leurs collègues. Taormino (2013a) décrit que, dans cette série de films, il y a des émotions intenses, du sexe spontané, des orgasmes explosifs et beaucoup de chimie entre les acteurs. Le volume 1 est d'une durée de trois heures (incluant deux heures de bonus) et les autres volumes sont similaires en termes de durée.

3.3 Objectifs de recherche

L'objectif principal de la recherche est de comprendre l'apport d'une production incontournable de la réalisatrice féministe Tristan Taormino, le film *Chemistry vol. 1*, dans le phénomène de la pornographie féministe. De cet objectif principal découle un objectif spécifique, soit d'analyser comment cette production réalisée par cette femme ayant une vision critique de la sexualité et de la pornographie se distingue et s'éloigne de la norme en vigueur dans la pornographie hétérosexuelle *mainstream*, notamment quant au concept d'authenticité en pornographie, de l'agentivité sexuelle des femmes et, plus globalement, de la critique féministe offerte. Les objectifs spécifiques s'énoncent comme suit :

1. Décrire le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène dans l'œuvre;
2. Décrire l'agentivité sexuelle présentée dans le film;
3. Analyser le sens de la critique féministe présente dans l'œuvre.

3.4 Éléments conceptuels guidant l'étude

Dans cette section, nous allons présenter différents éléments (définitions, postures théoriques, points de vue, etc.) qui sont essentiels à la compréhension de nos objectifs de recherche et qui vont servir à bâtir notre méthodologie de recherche, à produire nos résultats et à soutenir une analyse en profondeur qui sache tenir compte des faits tout en allant au-delà. Nous allons d'abord proposer un résumé des principales

observations féministes concernant les codes et les normes opérant en pornographie *mainstream*. Nous allons ensuite fournir différents points de vue concernant l'approche privilégiée par Tristan Taormino dans la réalisation de ses films, soit l'approche *gonzo* qui est très controversée et critiquée comme nous l'avons vu dans la section « Enjeux féministes ». Nous allons faire suivre des considérations récentes provenant des *Porn Studies* à propos du concept d'authenticité et de la notion de choix en pornographie. Par la suite, nous allons aborder en détail le concept d'agentivité qui est d'une importance capitale pour toute œuvre se qualifiant de féministe. Tous ces éléments conceptuels seront réutilisés de plusieurs façons lors de la présentation des résultats et de la discussion pour complexifier et apporter des éclairages variables à nos analyses.

3.4.1 Codes et normes de la pornographie *mainstream*

Les observatrices et les critiques féministes que nous allons présenter reconnaissent et identifient des caractéristiques communes au genre pornographique *mainstream*. Nous allons souligner ces caractéristiques afin de présenter comment nous avons bâti notre grille des normes et des codes de la pornographie *mainstream* qui nous sera utile pour générer et analyser les résultats de recherche et, finalement, pour stimuler la discussion concluant l'étude. Cette grille est donc d'une importance capitale pour notre étude et, nous l'espérons, pour le cadre conceptuel ou méthodologique d'autres chercheuses.

Linda Williams, qui se présente d'abord et avant tout comme une féministe anti-censure, propose des observations classiques et incontournables de la pornographie *mainstream* dans son ouvrage *Hard Core – Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”* publié en 1989. Elle souligne d'abord que bien que la pornographie implique des actes sexuels, ce n'est pas de la sexualité au sens large du terme. Il doit y avoir de la sexualité pour que ce soit de la pornographie, mais cela n'est pas suffisant pour rendre l'action réelle et palpable pour le spectateur. Pour authentifier le sexe, le genre

pornographique suppose une série de normes et de codes visuels et sonores. Autrement dit, le genre pornographique *mainstream* met en scène une portion limitée et spécifique du monde des possibles sexuels, plutôt que son ensemble. Pour générer ses observations les plus importantes, Williams s'est fortement inspirée d'un guide écrit en 1977 par le pornographe Stephen Ziplow et intitulé *Film Maker's Guide to Pornography*. Ce petit guide du savoir-faire à l'intention des pornographes est devenu intéressant aux yeux de Williams, car il décrit explicitement les diverses conventions utilisées par le genre pornographique pour faire passer son message. Pour Williams (1989, inspiré de Ziplow, 1977), l'éjaculation externe est l'élément le plus important d'une production pornographique *mainstream*. Historiquement, comme Williams (1989) en fait la preuve dans son ouvrage, la pornographie est un genre qui a été créé par et pour des hommes. Ainsi, avant la sortie des premières productions américaines en salles au début des années 1970, les films pornographiques (*Stag Film*) étaient produits de façon clandestine et présentés à des hommes dans des lieux clos (ex : bars, maisons de prostitution, etc.) où les femmes étaient strictement exclues. Le contenu a également évolué des formes primitives où la simple présentation de nudité et de pénétration (*meat shot*) étaient suffisantes pour devenir centré sur l'injonction d'exposer du « vrai sexe » par le biais des gros plans de pénétrations et principalement par la visibilité de l'éjaculation. Cette injonction de montrer certains marqueurs de la satisfaction sexuelle plutôt que d'autres, à savoir la pénétration et l'éjaculation, s'accorde au fait que le genre poursuit traditionnellement le but de susciter l'excitation d'un spectateur masculin qui s'identifie à un protagoniste masculin. Tout comme le spectateur du film, la scène ne peut finir que lorsque le protagoniste masculin se retire satisfait, c'est-à-dire que lorsqu'il a éjaculé. L'éjaculation externe devient donc la clé de voûte pour authentifier que la scène visionnée est réelle, c'est-à-dire que le sexe consommé par le spectateur a véritablement eu lieu, qu'il n'a pas été simulé. Ainsi, selon Williams (1989), l'éjaculation externe est l'élément obligatoire d'un film pornographique et une production *mainstream* devrait en présenter au moins dix (cité de Ziplow, 1977, p.

93). Pour communiquer son message aux spectateurs et pour parvenir aux éjaculations externes, la pornographie *mainstream* utilise une autre convention, soit celle des numéros sexuels. La plupart des productions vont en inclure un maximum parmi les suivants :

1. Masturbation (féminine) - il faut que ce soit bien éclairé et qu'il y ait des plans rapprochés;
2. Pénétration pénis-vagin dans une variété de positions;
3. Lesbianisme;
4. Sexe oral - cunnilingus (qui présente des difficultés d'éclairage) ou fellation (qui ne présente pas de difficultés d'éclairage et qui facilite l'éjaculation externe);
5. Ménage à trois - avec un troisième partenaire homme ou femme - les deux femmes peuvent avoir des interactions sexuelles, mais les deux hommes ne peuvent pas en avoir;
6. Orgies;
7. Sexe anal – qui doit obligatoirement être pratiqué sur la femme;
8. Sadie-max – BDSM (Williams, 1989, inspiré de Ziplow, 1977, p. 126-127).

Les productions pornographiques *mainstream* tentent ainsi d'inclure le plus de numéros sexuels possibles pour satisfaire le plus grand nombre de personnes, mais certains comportements sont interdits tels que les contacts entre hommes ou l'orgasme non signifié par une éjaculation externe (Williams, 1989). D'un autre côté, le lesbianisme n'est pas considéré comme un numéro complet selon Williams (1989), mais plutôt comme un préliminaire aux scènes hétérosexuelles plus complètes et satisfaisantes qui vont suivre. Les critiques du modèle pornographique traditionnel fournies par Tristan Taormino, la réalisatrice du matériel analysé dans le cadre de l'étude, sont également à souligner. Taormino (2013a) explique que la pornographie *mainstream* suit une formule très stricte qui laisse peu de place à la spontanéité : deux minutes de fellation, deux minutes de cunnilingus (optionnel), deux à trois minutes de pénétration dans la première, la deuxième et la troisième position, puis la conclusion

par une éjaculation externe. Ensuite, pour Williams (1989), le film pornographique repose sur une trame narrative mince qui appelle, provoque les scènes sexuelles et amène une résolution des conflits. Williams (1989) explique aussi que, contrairement au cinéma traditionnel dans lequel la synchronisation du langage et du corps est utilisée afin d'améliorer le réalisme, la parole ne suit pas le corps dans la pornographie et, dans les numéros sexuels, une narration rend les signes du plaisir et de l'orgasme féminin. En plus, les sons sont le plus souvent enregistrés en post-production en plaçant les micros près des corps des interprètes, sacrifiant ainsi le réalisme au profit d'un effet de proximité et d'intimité avec le spectateur. Dans la pornographie *mainstream*, les sons deviennent ainsi des fétiches de la jouissance féminine qui n'est pas visible (Williams, 1989). Taormino (2013a) explique également que la formule de la pornographie *mainstream* laisse peu de place au plaisir et à l'orgasme féminin puisqu'il y a peu de préliminaires avant la pénétration. De plus, selon elle, la pénétration est le but et l'aspect le plus important de la relation sexuelle mise en scène; les fréquents changements de position interrompent la connexion entre les acteurs et empêchent la montée du désir qui mène à l'orgasme. Ovidie (2002), une ancienne actrice pornographique devenue réalisatrice, explique aussi que dans la pornographie *mainstream* la présentation visuelle de la lubrification par la cyprine, soit ce qui facilite grandement la pénétration et qui est un des signes visibles de l'excitation et de l'orgasme féminin, est à proscrire. Finalement, Taormino (2013a) souligne l'aspect de performance et d'hostilité présent dans la pornographie *gonzo* (devenu très populaire au début des années 2000 environ) où des comportements de plus en plus extrêmes sont présentés (ex : pénétration profonde dans la gorge, pénétrations multiples, écartement des orifices, positions acrobatiques, etc.) sans qu'il n'y ait d'orgasme féminin présumé ou visible. Pour Taormino, les comportements présentés dans ce nouveau type de pornographie ne servent pas à explorer les dynamiques de domination et de soumission, à présenter une sexualité plus crue ou à repousser les limites du corps et des plaisirs sexuels, mais bien plutôt à démontrer une hostilité manifeste. Autrement dit, pour elle, le problème n'est pas le

comportement en tant que tel, mais la façon dont il est présenté ainsi que la raison implicite ou explicite de le présenter.

Pour résumer cette partie, il est possible d'affirmer que la pornographie *mainstream* met en scène des représentations sexuelles limitées, spécifiques et balisées par une série de considérations concernant les actes sexuels présentés, ainsi que l'ordre, le cadre et la manière dont ils sont présentés. Pour conclure, il est important de mentionner ici que les codes et les normes présentés concernent la pornographie hétérosexuelle, tout comme l'est le film étudié dans le cadre de notre étude, et que cette posture théorique ne pourrait pas s'appliquer à l'analyse de pornographie masculine gaie par exemple.

3.4.2 Considérations concernant le genre *gonzo*

Le *gonzo* est considéré comme un genre particulier de pornographie par plusieurs observateurs des *Porn Studies*. Il est donc nécessaire d'explorer les normes et les codes spécifiques à ce genre de pornographie auquel Tristan Taormino identifie son travail, particulièrement en ce qui a trait à la façon singulière dont la quête d'authenticité s'y exprime.

Pamela Church Gibson et Neil Kirkham (2012) définissent le *gonzo* comme « un type d'esthétique *hard core* qui souligne le réalisme et l'imprévisibilité du sexe qui se déroule » [traduction libre] (p. 154). Selon ces derniers, John Stagliano serait le pionnier de ce genre qu'il aurait popularisé suite à sa série de films *Buttman* (1989-). Clarissa Smith (2012) abonde dans le même sens en décrivant le *gonzo* à la fois comme « un terme de marketing annonçant une vue aux premières loges de l'action sexuelle » et un type de cinéma vérité semblable à la pornographie amateur et caractérisé par « des gros plans, un style caméra en main plus brut et peu d'évidence de script ou de récit formel » [traduction libre] (p. 204). De son côté, Chauntelle Tibbals (2014) affirme que le genre *gonzo* est caractérisé par un script/scénario absent

ou mince, qu'il requiert peu de préparation et qu'il est peu coûteux à produire contrairement au *feature film*, une forme plus respectée de pornographie. Tibbals (2014) amène une autre considération concernant les productions *gonzo*, soit celle de la caméra "parlante" qui se reconnaît au fait que les personnes qui filment (acteurs/actrices, mais également réalisateur, membres de l'équipe technique, etc.) occupent un rôle participant au déroulement de l'action en partie en filmant en POV (*point-of-view*), mais principalement en dirigeant verbalement l'action sexuelle par le biais de commentaires. Smith (2012) souligne que dans le *gonzo*, la douceur et la romance sont mis de côté au profit d'une sexualité plus rude, brutale et physiquement intense. Les scènes sexuelles sont « souvent jusqu'à deux fois plus longues que celles des formes plus traditionnelles de pornographie, l'action sexuelle peut donc ainsi paraître davantage comme un test d'endurance pour les spectateurs et les acteurs » [traduction libre] (p. 204). Cependant, bien que le genre prétende capturer du sexe rude dans son état le plus primaire, c'est-à-dire sans prétention de scénario ou de récit imposé, il repose sur plusieurs symboliques et rituels essentiels qui soulignent également l'aspect excessif de ce genre : les actrices sont encouragées à démontrer leur investissement et leur dévouement dans les scènes par la découverte même de l'authenticité de leurs limites physiques (Smith, 2012). Le *gonzo* peut être vu comme une exultation de l'extrémité des limites corporelles. Clarissa Smith (2012) souligne à grands traits l'aspect excessif du *gonzo* « qui ne présente pas seulement la fellation, mais qui a invariablement une démonstration de gorge profonde, parfois jusqu'au vomissement » [traduction libre] (p. 206). D'un autre côté, Tibbals (2014) explique que la principale caractéristique du *gonzo* est de faire tomber les barrières entre spectateurs et performeurs, principalement par le biais d'interview avec les performeurs et par le recours à l'engagement des spectateurs durant les scènes sexuelles. S'opposant principalement à l'activiste anti-pornographie Gail Dines qui prétend que le *gonzo* est un genre *hard-core* dépeignant des actes sexuels violents et agressifs dans lesquels les femmes sont dénigrées et rabaisées, elle explique que le *gonzo* n'est pas un genre pornographique, mais bien une façon de filmer et de

présenter l'action sexuelle; pour elle, les actes violents/agressifs ne sont pas des critères spécifiques au *gonzo* (Tibbals, 2014). Ainsi, pour Tibbals (2014), le contenu des productions *gonzo* n'est pas monolithique. Au contraire, les représentations et les thèmes présentés sont extrêmement variables, incluant même ce qui est considéré par les théoriciennes des *Porn Studies* comme étant critique, progressif et éthique.

Pour conclure cette partie, il est important de noter que les différents observateurs s'entendent pour décrire le *gonzo* comme un genre plus brut, imparfait et organique que d'autres formes de pornographie par les éléments qui lui sont propres comme le style caméra en main qui est inégal et favorise le POV, l'implication des acteurs et de l'équipe technique dans l'action sexuelle, le script mince ou absent et la formule qui est peu coûteuse. Cependant, les observateurs ne s'entendent pas sur le contenu présent dans le genre. D'un côté, Smith (2012) prétend que le genre présente une sexualité féminine plus rude, brutale, physiquement intense, et reposant sur des symboles et des rituels essentiels qui en démontrent l'aspect excessif, ce qui rejoint les critiques apportées par Tristan Taormino dans la section « Codes et normes de la pornographie *mainstream* ». D'un autre côté, Tibbals (2014) propose plutôt que la particularité propre du *gonzo* est la volonté de faire tomber les barrières entre spectateurs et performeurs. Ces deux positions théoriques nous permettront d'apporter des éclairages intéressants sur l'approche *gonzo* telle qu'elle s'articule dans le travail de Tristan Taormino.

3.4.3 L'authenticité et la notion de choix en pornographie

Nous avons abordé en détail pourquoi le concept d'authenticité est central en pornographie, et ce peu importe le genre ou la niche particulière de production dont il s'agit. Pour amener plus de profondeur et de complexité à notre étude, des réflexions et des définitions récentes du concept d'authenticité en pornographie seront abordés ici. Nous allons traiter de l'expression de l'individualité des performeurs, des

marqueurs de l'orgasme, de la notion de choix et de la négociation en pornographie comme preuves d'authenticité.

L'authenticité en pornographie peut être comprise comme étant l'expression de l'individualité des performeurs. Clarissa Smith (2012) traite des aspects de performance et de représentation personnelle des actrices dans la pornographie en comparant le travail de deux actrices *gonzo*, Allie Sin et Eva Angelina. S'opposant à certaines théorisations féministes voulant que les femmes soient interchangeable en pornographie, les distinctions s'arrêtant à leurs caractéristiques physiques (ex : la couleur de leur cheveux, la taille de leurs seins/fesses, leur âge, etc.), Smith (2012) explique que leur individualité véhicule des impressions très différentes chez les spectateurs. Puisque le fait que l'individualité des acteurs/actrices non-pornographiques véhicule des significations et des messages différents chez les spectateurs soit bien compris dans les études cinématographiques, Smith (2012) s'explique mal qu'une telle interprétation ne soit pas soulevée lorsqu'il s'agit de matériel pornographique. Selon elle, c'est l'intention avouée et inhérente de la pornographie de stimuler l'excitation sexuelle qui occulterait toute réflexion sur l'importance et l'effet de qui performe quoi, comment et avec qui. Par le biais de l'étude des questions de jeu, de performance et de présentation du sexe des deux actrices qui ont un répertoire semblable, mais des façons très différentes d'aborder l'abandon sexuel, le désir, l'authenticité et le plaisir par leur style, leur expressivité et leurs réactions physiques, Smith (2012) met en lumière que la performance pornographique implique beaucoup plus que de seulement avoir des relations sexuelles devant la caméra. Pour son analyse, elle a choisi deux actrices *gonzo* qui ont un répertoire semblable et s'intéresse à la façon dont elles s'investissent dans une scène, dont elles performent les actes sexuels, dont elles signifient l'orgasme, etc., bref à leur physicalité afin de démontrer leur spécificité en tant qu'actrices et de dénoter leur capacité de jouer. Elle décrit Sin comme une actrice techniquement compétente (c'est-à-dire habile et capable de bien faire ce qu'on lui demande), mais

peu enthousiaste en ce sens que ses réactions ne sont pas exagérées (peu de vocalisations de plaisir ou d'expressions faciales). D'un autre côté, elle décrit Angelina comme une actrice qui s'implique totalement dans ses scènes : elle bouge beaucoup, finit ses scènes en sueur et le maquillage défait, mais elle sourit toujours et a l'air d'y prendre beaucoup de plaisir. Une compréhension semblable de l'authenticité est offerte par Madison Young, une actrice et réalisatrice pornographique, dans son texte *Authenticity and its Role Within Feminist Pornography* publié en 2014. Pour elle, l'industrie pornographique *mainstream* n'est pas authentique dans la mesure où les corps sont artificiels et présentent peu de variété, où les actes sexuels sont scénarisés dans un ordre particulier et filmés de façon à permettre une visibilité maximale, et où le plaisir est simulé. Pour elle, il existe deux stratégies de changement dans une structure ou une industrie capitaliste : « infiltrer l'industrie et créer des changements à l'intérieur de sa structure existante, ou créer nos propres mouvements et structures opérant séparément de l'industrie en place » (Young, 2014, p. 186). La pornographie féministe qui, pour Young (2014), est la voie privilégiée d'expression de l'authenticité fonctionne sur les deux fronts. L'auteure explique que l'authenticité en pornographie est l'expression de l'individualité des acteurs/actrices et celle-ci s'exprime de différentes façons. Elle note par exemple que le plaisir et l'orgasme véritables ne s'expriment pas par les cris, les expressions génériques et les poses *glamour* de la pornographie traditionnelle, mais bien plutôt par des réactions plus primaires comme des rougeurs, des tremblements, des contorsions, des cris gutturaux ou plus profonds. Elle veut donc capturer ces moments d'abandon sexuel et d'orgasme véritable et la façon toute particulière qu'a chaque performeur de l'exprimer à travers ses cris et ses réactions corporelles, quitte à laisser tomber les réactions plus esthétiques présentées en pornographie *mainstream*. Elle trouve également important de ne pas forcer les actrices à présenter les mimiques d'un faux orgasme lorsqu'elles n'en ont pas. Pour Young (2014), la notion de choix est aussi tributaire d'authenticité en pornographie et elle peut s'exprimer de plusieurs façons comme dans le choix des partenaires de

travail, des actes sexuels et de leur séquence, du lubrifiant et des jouets sexuels, etc. Finalement, elle souligne aussi l'importance de la négociation dans l'expression de l'authenticité en pornographie. En effet, il est important que les performeurs verbalisent entre eux leurs préférences et les ajustements nécessaires à leur confort durant les scènes sexuelles. Selon Young (2014), la négociation sexuelle ne devrait pas être retirée au montage, elle devrait être présente dans les films puisqu'elle permet aux performeurs de se créer un espace de sécurité physique, psychologique et émotionnel permettant de se laisser aller en toute confiance, tout en permettant aux spectateurs de suivre l'évolution de l'authenticité du lien entre les acteurs et du plaisir qu'ils éprouvent.

Pour résumer, des analyses récentes apportent des éclairages novateurs sur la notion d'authenticité en pornographie. En effet, les performeurs peuvent exprimer des émotions et donner un souffle particulier à une scène par leurs façons personnelles et individuelles d'exprimer le désir, le plaisir et la jouissance personnelle. Rappelons que Young (2014) souligne l'intérêt de présenter les choix des performeurs et de conserver leurs négociations au montage, car ils sont garants d'authenticité. Il sera donc intéressant d'observer comment l'individualité des performeurs s'exprime dans l'œuvre de Taormino, de même que la façon dont sont traités la notion de choix et la négociation.

3.4.4 Le concept d'agentivité sexuelle

L'agentivité sexuelle est un concept d'une importance capitale dans l'étude d'œuvre de pornographie féministe puisque c'est une des principales caractéristiques que les artisanes du mouvement désirent mettre de l'avant dans leurs productions. À ce titre, rappelons que l'organisation des *Feminist Porn Awards* énonçait qu'en pornographie féministe il était plus fréquent de voir des applications concrètes d'agentivité sexuelle, comme par exemple un désir actif, ainsi que des femmes qui prennent le contrôle de leurs propres fantasmes. Nous allons fournir une définition

exhaustive du concept d'agentivité sexuelle ainsi que des paramètres à tenir en compte dans son analyse. Ceci va nous permettre de présenter notre méthodologie utile pour l'analyse concrète de l'agentivité sexuelle et de mettre en contexte nos résultats et nos interprétations. Nos définitions et nos explications seront davantage orientées sur l'agentivité sexuelle des femmes, quoique le concept s'applique également aux hommes. La raison de cette approche est que notre sujet d'étude et notre orientation théorique s'appliquent d'abord aux femmes.

Pour traiter du concept d'agentivité sexuelle nous allons principalement utiliser les définitions et les paramètres soulignés par Marie-Ève Lang dans son article *L'« agentivité sexuelle » des adolescentes et des jeunes femmes : une définition* publié en 2011. Nous avons retenu cette revue de la littérature sur le sujet puisqu'elle provient des études en communication, un champ qui se rapproche fortement du nôtre. Lang (2011) souligne que l'agentivité sexuelle est un concept qui se rapproche de l'agentivité (ou agentivité personnelle) qui réfère « à la capacité d'agir de façon compétente, raisonnée, consciencieuse et réfléchie » (p. 190). Ce concept d'agentivité renvoie à l'idée d'action et à l'idée de responsabilité; « on démontre donc une part d'agentivité lorsque l'on se sent "agent" ou "agente" de ses propres actions » (Lang, 2011, p. 190). Le concept d'agentivité sexuelle se rapproche également de celui d'agentivité morale décrit comme « la capacité d'agir et de prendre des décisions de façon raisonnée et responsable envers autrui » (Lang, 2011, p. 191), au contraire que l'agentivité sexuelle ne porte pas sur la responsabilité envers autrui. L'agentivité sexuelle « fait référence au respect de soi-même, de ses valeurs et de ses désirs, donc au respect de sa propre intégrité » (Lang, 2011, p. 191). Grosso modo, l'agentivité sexuelle fait référence au sentiment de se sentir agente de sa sexualité (Lang, 2011). Plus spécifiquement, l'agentivité sexuelle doit être comprise comme la prise d'initiative, la connaissance de ses désirs de même qu'un sentiment de confiance et de liberté dans l'expérience de sa sexualité; en plus, le concept implique une notion de contrôle et un sentiment d'avoir le droit de ressentir du désir et d'avoir du plaisir

(Lang, 2011). Selon Lang (2011), l'agentivité sexuelle donne l'occasion d'apprécier une sensation de pouvoir sur la situation et sur son corps sans ressentir de honte ou le besoin de s'excuser; la volonté d'exercer du pouvoir sur sa sexualité est donc une notion centrale à l'agentivité sexuelle, ce qui suppose également qu'elle ne peut s'exercer que dans un cadre exempt de coercition et d'abus. Selon les définitions de Lang (2011), une femme démontre de l'agentivité sexuelle lorsqu'elle se sent agente, active, instigatrice et responsable de sa sexualité; elle prend les actions requises et elle est responsable de la réalisation de ses désirs et de ses fantasmes, elle parvient à bien exprimer ses besoins et ses limites au cours de la rencontre sexuelle et elle est capable de refuser les rencontres sexuelles qui ne lui plaisent pas ou qui sont contraires à ses valeurs et à son intégrité. Il est important de noter que l'agentivité sexuelle n'est possible que dans le cadre d'une sexualité saine et sans abus (Lang, 2011).

Maintenant que le concept d'agentivité sexuelle a bien été défini, il est important de souligner certaines considérations essentielles à sa compréhension et à son analyse. Tout d'abord, Lang (2011) souligne que, comme la sexualité, l'agentivité sexuelle d'un individu est construite en relation avec son histoire personnelle et avec les normes sociales; l'agentivité sexuelle est donc « le reflet de la culture et de l'expérience du sujet » (p. 189). Ce faisant, l'agentivité sexuelle est également soumise aux conditions du patriarcat qui infiltre toutes les sphères de la société. À ce sujet, Lang (2011) souligne que s'il est « relativement aisé pour un homme [...] de faire preuve d'agentivité sexuelle, le développement de cette agentivité semble beaucoup plus problématique chez les femmes » (p. 189). Cependant, et c'est la deuxième considération concernant l'agentivité sexuelle, il faut souligner que certains éléments sont incompatibles avec le concept d'agentivité sexuelle même s'il peut prendre plusieurs formes, et l'exclusion tient plus des motifs déterminants les comportements que des comportements mêmes (Lang, 2011). Ainsi, selon Lang (2011), un même comportement peut être agentique ou non selon les raisons

invoquées par l'individu pour l'avoir fait; l'agentivité sexuelle est un concept « construit sur la base de choix faits à l'intérieur d'une sexualité vécue de façon "authentique", c'est-à-dire que la femme ou la fille agit selon des désirs qui sont les siens » (p. 193). Lang (2011) s'oppose ainsi à l'illusion de pouvoir et d'agentivité sexuelle ressentie par les femmes qui attirent l'attention par des actes calqués sur la pornographie ou le marketing en expliquant qu'il s'agit d'un pouvoir limité et défini par les standards d'un système patriarcal qui dicte aux femmes comment agir pour exercer son désir et vivre sa sexualité. D'un autre côté, Lang (2011) souligne que l'abstinence ou le refus de participer à des actes sexuels peuvent être des comportements agentiques, tout dépendant des motifs qui justifient et guident la décision de les adopter. Le refus de la sexualité ne peut être considéré agentique s'il est dicté par le double standard en matière de sexualité qui incite les femmes à éviter à tout prix d'être perçue comme facile ou salope et à restreindre l'appétit sexuel des hommes (Lang, 2011). La même réflexion s'applique si un individu adopte une attitude passive ou soumise par rapport à sa sexualité, ou encore rejette le blâme et la responsabilité de sa participation sexuelle sur son partenaire (Lang, 2011). Le fait que ce sont les raisons invoquées pour expliquer un comportement plutôt que le comportement lui-même qui le rend agentique ou non nous permet de nous opposer à l'affirmation que les hommes sont d'office plus agentiques que les femmes. En effet, ce n'est pas parce que la sexualité des hommes est généralement mieux tolérée et acceptée que celle des femmes qu'ils font nécessairement preuve de plus d'agentivité sexuelle. Il faut explorer les raisons invoquées par les hommes pour participer à des activités sexuelles pour en juger. Dans cette perspective, des raisons comme l'érection, la perte de contrôle ou de ne pas savoir pourquoi ils ont eu une relation sexuelle ne peuvent pas être considérées comme agentiques. Ainsi, dans notre analyse, nous allons également traiter de l'agentivité sexuelle des hommes puisqu'elle leur est trop souvent accordée d'office sans réelle interrogation de leurs motivations. Notons une troisième considération concernant l'agentivité sexuelle, soit qu'elle peut être conceptualisée comme un continuum (Lang, 2011). L'agentivité sexuelle ne peut

pas être jugée comme étant absente ou présente puisque son développement est fragmenté et non linéaire, ainsi un comportement est agentique à un certain degré. De plus, l'agentivité sexuelle est dépendante du contexte (Lang, 2011) : « l'agentivité inhérente à un comportement particulier ne permet pas nécessairement de prédire l'agentivité des comportements qui suivront » (p. 203). La quatrième considération de Lang (2011) concernant l'agentivité est la difficulté de l'opérationnaliser. Puisque l'agentivité sexuelle d'une personne est indissociable des normes sociales et des expériences personnelles et, d'autant plus qu'elle est variable selon les contextes, il est difficile d'établir le niveau d'agentivité d'une personne sans une bonne connaissance de ses expériences et de ses convictions (Lang, 2011). L'auteure propose l'analyse du discours comme méthode idéale pour déterminer le degré d'agentivité sexuelle d'une personne : « Quelles justifications sont mises de l'avant pour expliquer un comportement? La participante emploie-t-elle des adjectifs positifs, neutres ou négatifs lorsqu'il est question de son propre pouvoir? Démontre-t-elle, par l'exposée de ses expériences, la capacité de communiquer clairement ses désirs? » (Lang, 2011, p. 205). La dernière considération de Lang (2011) concerne le fait que l'appréciation de l'agentivité sexuelle d'une personne ne peut pas être absolue. Ceci s'explique évidemment de par sa nature qui est fragmentée, dépendante du contexte et des explications données par l'individu pour expliquer sa conduite, sans parler de la difficulté à opérationnaliser le concept. Ajoutons que l'évaluation de l'agentivité sexuelle d'une personne se complique davantage lorsque l'on considère la variable culturelle dans l'équation. En effet, comme le dit Foucault et rapporté par Lang (2011), les discours sociaux « ne sont ni superficiels ni externes par rapport aux sujets sur lesquels ils portent, mais ils leur sont plutôt intrinsèques – ils les forment littéralement » (p. 195). Dans cette perspective, un individu constitué à l'intérieur de sa culture ne peut jamais être considéré responsable à 100 % de son agentivité. L'analyse de l'agentivité ne requiert donc que davantage de mise en contexte, de réflexions, et doit surtout s'abstenir de donner des réponses trop définitives.

Afin de mieux comprendre l'influence que peut avoir la culture sur la sexualité et d'apporter un éclairage susceptible de faciliter l'opérationnalisation du concept d'agentivité sexuelle, nous voulons également traiter des différences de genre opérant dans les scripts des rencontres sexuelles. Le principal auteur de la théorie des scripts sexuels, John Gagnon (2008), nous donne en ce sens des indications très intéressantes. Il écrit : « Dans la plupart des sociétés, les conduites sexuelles et les conduites de genre sont liées à un certain degré. C'est-à-dire que ce que les hommes et les femmes font au plan sexuel est souvent différent, et qu'il existe des prescriptions sociales et des expériences qui sont associées aux conduites sexuelles selon le genre [...] » (p. 76). Ceci veut dire que sur le plan sexuel ce qu'on attend des hommes et des femmes au niveau des comportements, attitudes, préférences, etc. est souvent différent. Gagnon (2008) le décrit comme tel :

Les hommes doivent traditionnellement adopter un comportement expressif, faire les premiers pas, conduire aux étapes suivantes et maîtriser les différentes pratiques sexuelles (même si les femmes peuvent aussi tenter des "ouvertures", le plus souvent couronnées de succès). On attend des femmes qu'elles soient plus passives, plus obéissantes au début d'une interaction sexuelle, mais aussi qu'elles expriment du plaisir et des réactions au fur et à mesure que cette interaction progresse (p. 94).

Ces descriptions générales constituent des scripts culturels différenciés sur la base des différences de genre et permettent de jeter un éclairage nouveau sur le concept d'agentivité sexuelle, surtout en ce qui a trait à ce qu'on attend des femmes lors d'une interaction sexuelle. En effet, une attitude plus passive et soumise est ce qu'on attend le plus souvent des femmes dans un cadre sexuel : par exemple, la femme ne devrait pas manifester d'intérêt exagéré envers la sexualité, laisser le partenaire faire les premiers pas, se laisser guider par son expérience, démontrer des signes de plaisir et d'excitation au cours de l'interaction, etc. Ces attentes divergent un peu des exemples que nous avons donnés plus haut pour décrire les comportements et les attitudes d'une femme qui démontre une forte agentivité sexuelle. Nous avons décrit qu'une femme démontre de l'agentivité sexuelle lorsqu'elle se sent agente, active,

instigatrice et responsable de sa sexualité; elle prend les actions requises et elle est responsable de la réalisation de ses désirs et de ses fantasmes, elle parvient à bien exprimer ses besoins et ses limites au cours de la rencontre sexuelle et elle est capable de refuser les rencontres sexuelles qui ne lui plaisent pas ou qui sont contraires à ses valeurs et à son intégrité. D'un autre côté, il faut également considérer le fait qu'une femme qui décide d'adopter une posture plus soumise et de remettre le contrôle à l'autre lors d'une interaction sexuelle n'est pas nécessairement un signe de manque d'agentivité sexuelle. Rappelons que le niveau d'agentivité sexuelle dépend davantage des raisons et des motifs invoqués pour expliquer les comportements sexuels que des comportements en eux-mêmes (Lang, 2011). Nous déclarons ainsi qu'une femme qui fait le choix de manière active et responsable de prendre une position de soumission lors d'une relation sexuelle parce que cette soumission fait partie de ses fantasmes et préférences démontre un comportement agentique puisqu'il est dicté par ses désirs et non par un modèle culturel. Ainsi, le fait qu'une femme arbore une attitude active et dominante ou passive et soumise dans la réalisation de ses fantasmes et de son désir ne nous apporte qu'une partie de l'évaluation de son agentivité sexuelle. L'aspect majeur à prendre en compte est le point de contrôle à partir duquel la femme vit sa sexualité. Est-ce à partir de choix faits à l'intérieur d'elle-même, c'est-à-dire à partir de ses désirs et de ses fantasmes, ou à partir de modèles culturels qui lui prêtent les siens? Au niveau de l'analyse de film pornographique, les modèles culturels sont évidemment ceux de la pornographie hétérosexuelle *mainstream* dont nous avons discuté en détails dans la section « Codes et normes de la pornographie *mainstream* », mais également les scripts culturels des rencontres sexuelles de Gagnon (2008) énoncés plus haut.

Pour conclure cette section, rappelons que le concept d'agentivité sexuelle fait sommairement référence au sentiment de se sentir agente de sa sexualité (Lang, 2011). Nous avons soulevé qu'il y a plusieurs considérations à prendre en compte dans l'analyse de l'agentivité sexuelle, les plus importantes pour notre étude étant

qu'elle est construite en relation avec la culture, que les motifs pour expliquer un comportement sont plus garants du niveau d'agentivité que le comportement lui-même, et que son évaluation ne peut jamais être absolue (Lang, 2011). Les scripts culturels des rencontres sexuelles décrits par Gagnon (2008) nous donnent des indications de comportements qui peuvent nous sembler moins agentiques car potentiellement dictés par la culture. Cependant, les entrevues qui font partie intégrante du film de Tristan Taormino nous permettent de mieux juger du niveau d'agentivité sexuelle des actrices (et, dans une moindre mesure, des acteurs) parce qu'elles nous donnent des indications sur le point de contrôle à partir duquel les actrices envisagent leurs scènes. Pour ce faire, nous avons porté par exemple une attention particulière à des éléments tels que les actes sexuels performés, le contenu des entrevues, les réactions non-verbales (ex : rire, expression de douleur, etc.) des performeurs, etc.

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE

4.1 Choix du matériel

Comme il a déjà été annoncé, l'étude porte spécifiquement sur le volume 1 de la série pornographique *Tristan Taormino's Chemistry* (*Vol. 1* en 2006, *Vol. 2 et 3* en 2007, et *Vol. 4 : The Orgy Edition* en 2008) dirigée et produite par Tristan Taormino. Nous avons choisi de nous intéresser au travail de Tristan Taormino plutôt qu'à celui d'une autre réalisatrice féministe parce que son influence est majeure dans le domaine de la sexualité et de la pornographie féministe. De plus, au moment de l'écriture, aucune étude ne s'est encore penchée en détail sur ses productions. Parmi les différentes séries qu'elle propose (*The Chemistry Series*, *The Expert Guide Series* et *Tristan Taormino's Rough Sex*) (Taormino, 2013b), nous avons choisi de nous pencher sur la série *Chemistry*, car elle présente à la fois des caractéristiques propres à la pornographie *mainstream* et des critiques féministes. Cette série de films, qui met en scène des actrices/acteurs pornographiques *mainstream* reconnus, a été produite en association avec une maison de pornographie *mainstream* et a reçu de nombreuses nominations/prix au *AVN Awards*. Elle joue sur la limite entre la pornographie féministe et *mainstream*. D'ailleurs, le volume 1 doit présenter une critique féministe suffisamment intéressante puisqu'il a reçu la reconnaissance des milieux féministes avec un *Feminist Porn Awards* (FPA) en 2007. Nous avons également choisi le volume 1 de cette série en particulier puisque c'est le premier tome, c'est-à-dire celui où elle élabore sa conception féministe. Dans le cadre de notre étude, il a été particulièrement intéressant d'analyser comment la réalisatrice parvient à jumeler une critique féministe avec les exigences de la pornographie traditionnelle. Les quatre volumes de la série ont été visionnés en entier et le volume 1 a été sélectionné pour analyse complète, car il présente le maximum de contenus et de représentations avec une critique féministe manifeste.

L'échantillonnage des films a été fait par homogénéisation, en ce sens que l'entièreté des créations pornographiques féministes est bien connue, mais nous avons choisi de centrer l'échantillon sur des films faits par une réalisatrice spécifique dans un court laps de temps et dans le même esprit. Le but était d'arriver à une grande saturation interne, soit la compréhension de l'apport de Tristan Taormino en pornographie, et surtout de maximiser les observations liées au féminisme. Après le visionnement des quatre volumes de la série, nous avons décidé de faire une étude de cas uniquement avec le volume 1, car il était représentatif de travail de Taormino dans la série et qu'il présentait le contenu qui nous semblait le plus critique, varié et intéressant au niveau du féminisme. L'objectif principal de l'étude est de comprendre l'apport d'une production de Tristan Taormino, le film *Chemistry vol. 1*, dans le phénomène de la pornographie féministe. Nous voulons analyser comment cette production réalisée par cette femme ayant une vision critique de la sexualité et de la pornographie se distingue et s'éloigne de la norme en vigueur dans la pornographie hétérosexuelle *mainstream* en ce qui a trait au concept d'authenticité en pornographie, à l'agentivité sexuelle des femmes et, plus globalement, à la critique féministe offerte.

Dans la section suivante, nous allons étayer la procédure que nous allons utiliser pour générer nos résultats.

4.2 Procédure

Le film a été analysé avec un outil issu de l'histoire de l'art, soit la sémiologie ou l'étude des signes de l'image. Nous avons analysé en détail et transposé en langage les différents messages suggérés par Martine Joly dans le livre *Introduction à l'analyse de l'image* (2009), soit le message plastique (le décor, les prises de vue et l'apparence des acteurs), le message linguistique (les discours, les sons et les mots utilisés) et le message iconique (les gestes, le non-verbal et les actes performés). Il s'agit d'abord et avant tout d'une étape de description détaillée des signes de l'image selon les différents messages identifiés par Martine Joly (2009), puis du découpage

en noyaux de sens des divers éléments significatifs à l'analyse. Plus spécifiquement, il s'agit d'une méthode qui s'apparente à la codification utilisée dans l'analyse qualitative des discours, en ce sens que nous avons découpé et réduit les informations en unités de sens comparables et relevant d'un même sujet ou thème (Paillé et Mucchielli, 2012). Autrement dit, ces découpages d'observations ont été codifiés en noyaux de sens, c'est-à-dire des éléments exprimant une même idée, opinion ou représentation sur un thème et reliés à un ou plusieurs objectifs. Ces noyaux de sens ont par la suite été reconstruits de façon à maximiser les différences et les similitudes entre les unités de sens pour faire émerger les éléments les plus significatifs de l'analyse qui seront présentés dans la section « Discussion ». Ces différentes étapes ont permis de générer des réponses, des discussions et des conclusions pour chacun des objectifs. Tout dépendant de l'objectif traité, l'analyse a porté davantage sur les scènes et leur enchaînement ou sur la personnalité des actrices/acteurs telle qu'elle a été présentée et sur la façon dont elle a transparu à l'écran. Nous avons donc utilisé les trois messages de différentes façons dans nos analyses pour répondre à nos objectifs et fournir des analyses supplémentaires. Par exemple, au niveau plastique, nous avons décrit les prises de vue pour discuter de l'importance relative des gros plans de génitalité par rapport à l'ensemble. Toujours selon le même exemple, ceci nous a aidées à conclure si la réalisation de Taormino met une emphase sur la pénétration comme c'est le cas en pornographie *mainstream*. Au niveau linguistique, l'analyse des discours (les mots utilisés, leur ordre, les rires, les soupirs, etc.) a été utilisée pour analyser l'agentivité sexuelle des actrices/acteurs dans une scène. Rappelons que l'analyse du discours est la méthode privilégiée par Lang (2011) pour juger de l'agentivité sexuelle. Finalement, au niveau iconique, nous avons par exemple discuté du non-verbal des actrices pour décider de la véracité de l'orgasme. Nous avons donc rapporté les différentes observations qui sont porteuses de sens pour l'un ou l'autre des trois objectifs. Nous choisissons s'est porté sur la sémiologie plutôt qu'un autre outil d'analyse parce qu'elle nous a permis de générer des observations sur tous les plans concernés par une œuvre pornographique, soit l'aspect visuel

(message plastique), auditif (message linguistique) et symbolique (message iconique), plutôt qu'uniquement auditif comme ça aurait été le cas avec l'analyse qualitative des discours. Dans la prochaine section, nous allons présenter les éléments conceptuels qui ont été utilisés pour orienter notre recherche des éléments significatifs, de même que pour la présentation des résultats, l'analyse et l'interprétation subséquente.

4.3 Analyses effectuées

Le premier objectif de notre étude, soit celui de la description du discours sur le sexe, du principe de vérité et d'authenticité en pornographie, a été traité à la lumière de l'affirmation de Williams (1989) selon laquelle la pornographie *hardcore* prétend exposer du « vrai sexe » dont l'authentification en pornographie *mainstream* est principalement faite par le biais des gros plans de pénétrations et la visibilité de l'éjaculation. Comme Williams (1989) l'a également expliqué, le genre s'est développé dans l'idée de susciter l'excitation d'un spectateur masculin qui s'identifie à un protagoniste masculin. Tout comme le spectateur du film, la scène ne peut finir que lorsque le protagoniste masculin se retire satisfait, c'est-à-dire que lorsqu'il a éjaculé. D'un autre côté, Lavigne (2009) nous prévient que le discours pornographique n'arrive qu'à produire l'aveu de la jouissance masculine, alors que la jouissance féminine est soit totalement écartée du portrait, soit suggérée ou simulée. La pornographie féministe est un phénomène qui s'oppose évidemment à ces représentations de la sexualité et qui cherche à révolutionner les codes de la pornographie dans le sens d'une plus grande représentativité de ses valeurs. Ce sont d'ailleurs les codes et les normes de la pornographie *mainstream* qui ont été détaillés dans le « Cadre conceptuel » qui forment une bonne partie de la grille utilisée pour l'analyse du premier objectif, la présentation et la discussion des résultats. En effet, comme on le sait, la pornographie *mainstream* fonctionne par une série de codes et de normes qui forment des représentations limitées et spécifiques de la sexualité; ces codes et normes ont été classés en quatre catégories afin de servir de grille de comparaison pour l'analyse du film *Chemistry vol 1*. Nous souhaitons souligner que

cette grille peut également servir de base pour l'analyse de toute autre œuvre pornographique, qu'elle soit critique ou non. Voici donc la grille de comparaison qui a été utilisée pour répondre principalement au premier objectif :

1. La structure de la sexualité : numéros sexuels, trame narrative mince (Williams, 1989), et formule stricte qui laisse peu de place à la spontanéité (Taormino, 2013a);
2. Le plaisir féminin : fétichisation sonore du plaisir féminin, difficultés à mettre en scène le cunnilingus (Williams, 1989), absence de signe visible d'excitation (Ovidie, 2002), et orgasme faux ou absent (Taormino, 2013a);
3. La centralité du regard masculin hétérosexuel : lesbianisme comme préliminaire plutôt qu'acte sexuel complet, interdiction des contacts entre hommes, convention des dix éjaculations externes par film, plans rapprochés de pénétration (Williams, 1989), et l'orgasme masculin signifie la fin de la scène (Taormino, 2013a);
4. L'aspect de performance et d'hostilité (Taormino, 2013a).

Pour donner plus de profondeur au dernier point de la grille, nous avons également utilisé les considérations à propos du genre *gonzo* que nous avons développées dans le « Cadre conceptuel ». Bien que les analystes citées s'accordent pour dire que le *gonzo* est un genre brut, imparfait et organique, elles ne s'entendent pas sur les caractéristiques propres au genre. En effet, pour Smith (2012) le *gonzo* est un genre qui valorise l'exultation des limites corporelles des femmes en présentant une sexualité féminine plus rude, brutale, physiquement intense, et reposant sur des symboles et des rituels essentiels qui en démontrent l'aspect excessif. C'est également le point de vue de Taormino (2013a) pour qui le *gonzo* met trop souvent en scène des comportements extrêmes dans un but de performance et une atmosphère imprégnée d'hostilité. Par contre, pour Tibbals (2014), les actes violents/agressifs ne sont nullement tributaires du *gonzo*. Au contraire, le *gonzo* est une façon de filmer et de présenter l'action sexuelle dont la principale caractéristique est de faire tomber les barrières entre spectateurs et performeurs. Nous avons utilisé ces nombreux concepts

de différentes façons dans notre analyse des discours sur la sexualité, du principe de vérité et d'authenticité du sexe montré dans l'œuvre. Par exemple, nous avons vérifié à quel point le sexe présenté dans le film s'approche ou s'éloigne des quatre éléments de la grille de comparaison de la pornographie *mainstream*. Nous avons évalué les numéros sexuels présentés dans le film et la façon dont ils sont présentés, la présence d'une formule stricte ou la spontanéité qui imprègne les scènes, l'importance et la représentation de l'orgasme féminin, les plans de caméra, la façon d'indiquer la fin d'une scène, etc. Les conceptions concernant le *gonzo* ont notamment été utilisées pour vérifier l'effet du style caméra en main, l'intensité de la sexualité et l'épreuve potentielle des limites du corps, l'investissement relatif des performeurs dans les scènes en rapport à leur genre, la présence d'hostilité, l'effet des entrevues sur le résultat final, etc.

Pour traiter le deuxième objectif, soit celui de l'agentivité sexuelle, les définitions de Lang (2011) concernant ce concept ont été utilisées. L'agentivité sexuelle doit être comprise comme la prise d'initiative, la connaissance de ses désirs de même qu'un sentiment de confiance et de liberté dans l'expérience de sa sexualité; en plus, le concept implique le droit de ressentir du désir et d'avoir du plaisir (Lang, 2011). Selon les définitions, une femme démontre de l'agentivité sexuelle lorsqu'elle se sent agente, active, instigatrice et responsable de sa sexualité; elle prend les actions requises et elle est responsable de la réalisation de ses désirs et de ses fantasmes, elle parvient à bien exprimer ses besoins et ses limites au cours de la rencontre sexuelle et elle est capable de refuser les rencontres sexuelles qui ne lui plaisent pas ou qui sont contraires à ses valeurs et à son intégrité (Lang, 2011). Nous avons également utilisé les considérations soulevées par Lang (2011) pour mettre en relief nos analyses. Rappelons que l'agentivité sexuelle est construite en relation avec la culture et les expériences personnelles du sujet, que les motifs pour expliquer un comportement sont plus garants du niveau d'agentivité que le comportement lui-même, que le développement de l'agentivité sexuelle est fragmenté et non-linéaire, que le concept

est difficile à opérationnaliser et que son évaluation ne peut jamais être absolue (Lang, 2011). Les scripts culturels des rencontres sexuelles décrits par Gagnon (2008) ont également été utilisés pour décrire des comportements qui nous ont semblé moins agentiques. Les résultats qui seront présentés pour cet objectif proviendront du plan iconique (ex : les actes performés et leur ordre, qui prend l'initiation de la rencontre sexuelle, etc.), mais également beaucoup du plan linguistique (ex : les discours lors des entrevues, les rires, les pleurs, etc.). Rappelons que ce sont les motifs invoqués pour expliquer une situation sexuelle qui sont plus garants de l'agentivité sexuelle que les comportements eux-mêmes. Il a donc s'agit d'observer et de décrire les manifestations d'agentivité sexuelle des actrices (et, dans une moindre mesure, des acteurs), c'est-à-dire comment et dans quelle mesure elles parviennent à prendre l'initiative des rencontres sexuelles, à faire connaître leurs désirs, à réaliser leurs fantasmes, à refuser des activités sexuelles contraires à leurs envies ou à exprimer leurs limites en matière de sexualité. Nous sommes également restés à l'affût des manifestations de passivité/soumission et d'instigation/domination comme potentiels marqueurs d'agentivité sexuelle. En effet, une attitude semblable à celle décrite par Gagnon (2008) dans les scripts culturels des rencontres sexuelles peut être synonyme d'une agentivité sexuelle déficitaire. Nous avons également accordé beaucoup d'importance aux entrevues pour juger du niveau d'agentivité sexuelle des protagonistes dans différentes situations en analysant le contenu de leurs entrevues, les termes utilisés pour décrire leurs expériences, leurs émotions et expressions (ex : joie, colère, tristesse, exaspération, stress, etc.) lors des entrevues, etc. Nous nous attendions à observer des manifestations flagrantes d'agentivité sexuelle dans le cadre du film de Tristan Taormino puisqu'il n'y a pas de scénario, que les rencontres sexuelles se font sur la base des envies des performeurs et que les acteurs peuvent décider de rester en retrait d'activités sexuelles pour simplement filmer.

Pour étudier le troisième objectif, soit celui du sens de la critique féministe présente dans l'œuvre, il s'agit d'analyser ce que la réalisatrice veut apporter de

particulier au genre pornographique par le biais de ses objectifs de travail et à quel point elle a réussi à rendre tangible ce qu'elle défend. Plus spécifiquement, il faut revenir aux critiques féministes exprimées par Tristan Taormino dans ses objectifs de travail, c'est-à-dire ce qu'elle veut consciemment mettre de l'avant dans ses productions. Il s'agit du souffle féministe par lequel elle veut influencer la pornographie en général. Les différents objectifs de travail présentés dans le « Cadre conceptuel » ont été organisés en quatre catégories :

1. Mises en scène favorisant la spontanéité : sexe non scripté et chimie entre les acteurs;
2. Emphase sur le désir et le plaisir féminin : consentement, respect, agentivité et focus sur le désir, les fantasmes et l'orgasme féminin;
3. Aspect éducatif : variété d'activités sexuelles, communication entre les acteurs et importance des préliminaires;
4. Vision positive de la sexualité : acteurs ayant une vision positive de la sexualité et de leur travail, entrevues en profondeur et conditions de travail éthique.

Nous avons donc fait le tour des quatre catégories dans nos analyses afin de voir à quel point elle a réussi à rendre tangible ce qu'elle défend. Nous avons aussi utilisé les concepts d'individualité, de notion de choix et de négociation qui ont été vus dans le « Cadre conceptuel » et positionnés comme des vecteurs d'authenticité en pornographie féministe. En effet, nous jugeons qu'une production féministe voudra présenter des éléments qui permettent de concevoir les performeurs de façon unique et originale (Smith, 2012). La notion de choix comme décrite par Young (2014), même si elle n'est pas mentionnée par Taormino dans ses objectifs de travail, est au cœur de son travail et a également été considérée. L'importance de la négociation comme vecteur d'authenticité en pornographie a été soulignée par Young (2014) et nous l'avons également prise en compte dans nos analyses. Nous avons notamment analysé le travail de la réalisatrice par le biais de l'effet des entrevues avec les acteurs sur le résultat final, des allégations de travail éthique qu'elle veut mettre en place, de

l'aspect éducatif du film, de la vision positive de la sexualité qu'elle veut promouvoir, de l'appréciation des acteurs, etc. Nous avons aussi décrit comment elle réussit à rendre tangible l'individualité et la personnalité de chaque performeur, que ce soit par le biais des performances sexuelles ou des entrevues. La notion de choix a été analysée en mettant l'accent, par exemple, sur le choix de partenaires, les activités sexuelles, les positions, les commentaires durant les entrevues, etc. Pour ce qui est de l'aspect négociation, nous avons recherché sa présence au montage, son importance relative, l'évolution du lien de confiance entre les performeurs, etc.

L'annexe A présente une liste détaillée des éléments que nous avons considérés pour la création des noyaux de sens dans l'analyse du film *Chemistry vol. 1*. Plus précisément, il s'agit des divers éléments reliés à un ou plusieurs des objectifs de l'étude que nous avons considérés lors la réduction de nos données brutes (description détaillée) en noyaux de sens. Il faut souligner que notre grille d'analyse est ouverte et que nous restons à l'affût des manifestations inattendues et significatives lors de la première phase d'observation. L'appendice A présente une liste exhaustive d'éléments à considérer dans l'analyse de toute production pornographique critique et se veut une référence pour les chercheurs en pornographie, études cinématographiques, etc.

Dans la section « Discussion », nous aurons l'occasion de faire une mise en commun et un résumé des aspects les plus marquants de nos analyses. Nous avons fait le point sur les éléments forts et faibles du film en termes de critiques féministes. Finalement, cette mise en commun des éléments marquants nous amènera à mettre les résultats en perspective, à apporter des pistes de réflexions supplémentaires et, nous l'espérons, à influencer positivement le domaine de création qu'est la pornographie féministe. Dans la section qui suit, nous allons souligner les principales limites de notre étude et les stratégies mises en place pour contrôler leurs effets.

4.4 Limites

La principale limite de l'étude est évidemment l'implication de la première chercheuse dans toutes les étapes, soit dans le choix de l'œuvre, dans l'analyse et la transmission en résultats des nœuds de sens, dans l'interprétation, etc. La subjectivité de la chercheuse était donc un obstacle majeur face auquel nous avons dû mettre en place plusieurs dispositifs visant à en réduire les effets négatifs. La seconde limite, qui est inhérente à toute étude de cas, souligne le fait qu'en se concentrant sur une œuvre en particulier, nous perdons la chance de multiplier les observations sur différentes réalisatrices, œuvres ou mouvements de pornographie féministe, ce qui touche directement à la validité interne et externe de l'étude. La suite du texte amène une description des différents dispositifs que nous avons mis en place pour réduire ces limites. Pour répondre au critère de la crédibilité qui fait référence au concept de la validité interne (Laperrière, 1997), nous avons multiplié les observations selon les différents plans suggérés par Joly (2009), soit les plans visuel, auditif et gestuel, puis comparés avec les éléments conceptuels présentés dans le « Cadre conceptuel ». Pour répondre au critère de la fiabilité qui fait référence à l'objectivité du chercheur (Laperrière, 1997), nous avons été des plus objectives en regard de notre matériel d'analyse et de notre position qui prône la présence d'une critique féministe puissante dans du matériel de pornographie féministe. La comparaison de nos analyses avec celles d'autres théoriciens a été plus difficile puisque ceux qui écrivent sur la pornographie féministe le font souvent sur la base d'orientations théoriques ou militantes particulières. Comme on le sait, l'étude et la création de pornographie féministe n'est jamais neutre au point de départ, bien que certains théoriciens parviennent à un peu plus de neutralité que d'autres. Pour répondre au critère de constance interne qui ressemble à la notion de stabilité (Laperrière, 1997), nous avons comparé les analyses de la chercheuse principale à celle de la directrice, Julie Lavigne, et avons revu nos résultats et analyses au fil du temps. Les résultats ainsi que leurs interprétations sont évidemment teintés de subjectivité. Par contre, la neutralité dans la description, la triangulation entre les observations et la triangulation

temporelle ont permis de réduire cet effet. Finalement, pour ce qui est du critère de transférabilité qui correspond à la validité externe (Laperrière, 1997), notre méthodologie et nos grilles d'analyse pourront être transférables dans l'étude d'autres films de pornographie féministe davantage que nos résultats puisque nous décrivons et analysons plusieurs caractéristiques inhérentes à la pornographie en général et à la pornographie féministe en particulier. Les autres chercheurs pourront donc prendre notre méthodologie et nos grilles d'analyse comme point de départ pour leurs propres études. Pour conclure, les limites de notre étude touchent principalement le type d'étude que nous avons décidé de faire, soit une étude de type exploratoire, en ce sens que le but n'était pas de pouvoir expliquer entièrement le phénomène, ni de généraliser les résultats, mais bien plutôt de documenter une partie du phénomène de la pornographie féministe.

CHAPITRE V

RÉSULTATS

Avant d'entreprendre la présentation des résultats de nos analyses, un bref résumé du film *Chemistry 1* est nécessaire afin de faire un survol des éléments clés liés à la fiche technique (année de production, durée, acteurs/actrices, etc.) et de donner un aperçu des scènes incluses dans le film, qu'elles soient sexuelles ou non. Le but est de faciliter la compréhension de l'agencement des scènes et le pairage entre les critiques soulevées et les scènes, situations et/ou acteurs concernés.

L'œuvre analysée est le film *Chemistry 1* réalisé par Tristan Taormino en 2006 et mettant en vedette sept acteurs pornographiques connus et établis dans le milieu, soit Marie Luv, Dana De Armond, Mika Tan et Taryn Thomas chez les femmes; Mr. Marcus, Kurt Lockwood et Jack Lawrence chez les hommes. Ce film d'une durée de près de trois heures est filmé dans une maison louée pour le tournage et met en scène les acteurs dans une variété d'activités à caractère sexuel (scènes sexuelles et confidences sur leur sexualité, leurs scènes, le milieu pornographique, etc.). La production filmée et montée selon une approche *gonzo* se veut par et pour hétérosexuels bien qu'il présente une plus grande fluidité sexuelle que dans les productions *mainstream*. Le film compte huit scènes sexuelles au total entrecoupées d'entrevues individuelles et en groupe. Les scènes sont filmées par les acteurs à l'aide de caméras portatives (intitulées les *perv cam*) de même que par les membres de l'équipe technique avec du matériel permettant plus de précision et de qualité d'image. Certaines scènes semblent prévues à l'horaire alors que d'autres donnent l'impression d'une totale spontanéité. Dans le film, bien qu'on ne tente pas de bâtir une histoire ou une mise en scène, les entrevues sont placées de façon à annoncer et à expliquer les scènes sexuelles, de même qu'à apporter des éclairages supplémentaires sur les expériences des acteurs. De plus, les acteurs ne sont pas supposés jouer de rôle

autre que celui d'être eux-mêmes, c'est-à-dire de laisser transparaître leurs véritables personnalités, goûts et préférences. Le film débute par un générique d'ouverture où sont présentés les acteurs participants de même que le concept général orientant la réalisation. La première scène sexuelle d'une durée de presque 24 minutes met en scène Marie Luv et Mr. Marcus d'abord dans un bain tourbillon, puis dans un lit à l'intérieur de la maison. La seconde scène d'environ 8 minutes révèle un moment d'intimité spontané entre Mika Tan, Dana De Armond et Kurt Lockwood dans une chambre de la maison. La troisième scène est un ménage à trois entre Dana De Armond, Mika Tan et Jack Lawrence durant environ 22 minutes et se déroulant sur la terrasse près de la piscine. La scène sexuelle numéro quatre est jouée par Taryn Thomas et Kurt Lockwood dans une des chambres de la maison et elle dure approximativement 12 minutes. La scène sexuelle cinq est entièrement filmée par les acteurs en action et semble totalement spontanée : elle met en scène Marie Luv, Mika Tan, Jack Lawrence et Mr. Marcus qui s'adonnent à diverses activités sexuelles dans une chambre durant la nuit. Cette scène dure approximativement 11 minutes. La sixième scène sexuelle de presque 15 minutes est faite par Mika Tan, Taryn Thomas et Kurt Lockwood dans le salon. La septième scène sexuelle présente Dana De Armond et Jack Lawrence pendant environ 10 minutes dans une des chambres. Finalement, la scène sexuelle numéro huit, la plus longue du film avec une durée d'environ 25 minutes, est une orgie de deux couples composés de Marie Luv et Jack Lawrence, et de Dana De Armond et Mr. Marcus, dans le salon. Le film compte également deux scènes de fellation non complètes qui semblent improvisées et durant lesquelles les discussions constituent l'intérêt majeur. Elles n'ont pas été comptabilisées comme scènes sexuelles à part entière, bien que nous allons les utiliser pour faire ressortir des éléments intéressants basés sur les entrevues et les discussions entre acteurs, puisqu'elles se terminent brusquement sans orgasme de l'un ou l'autre des participants. Le film prend fin par des brides d'entrevues où la réalisatrice veut recueillir les impressions des acteurs sur le tournage et le concept du film, puis finalement par un générique de fermeture.

Rappelons que dans le cadre de l'étude, nous nous intéressons à trois objectifs spécifiques en particulier :

1. Décrire le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène dans l'œuvre;
2. Décrire l'agentivité sexuelle présentée dans le film;
3. Analyser le sens de la critique féministe présente dans l'œuvre.

Afin de faciliter la compréhension, un tableau des principaux résultats par objectif est présenté à l'annexe B.

5.1 Le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe

Dans le cadre de notre étude, le premier objectif spécifique a comme but de décrire le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène dans l'œuvre. Rappelons que les observations et les critiques féministes de la pornographie hétérosexuelle *mainstream* ont été classées en quatre catégories à la lumière desquelles nous avons analysé les films :

1. La structure de la sexualité : numéros sexuels, trame narrative mince (Williams, 1989), et formule stricte qui laisse peu de place à la spontanéité (Taormino, 2013a);
2. Le plaisir féminin : fétichisation sonore du plaisir féminin, difficultés à mettre en scène le cunnilingus (Williams, 1989), absence de signe visible d'excitation (Ovidie, 2002), et orgasme faux ou absent (Taormino, 2013a);
3. La centralité du regard masculin hétérosexuel : lesbianisme comme préliminaire plutôt qu'acte sexuel complet, interdiction des contacts entre hommes, convention des dix éjaculations externes par film, plans rapprochés de pénétration (Williams, 1989), et l'orgasme masculin signifie la fin de la scène (Taormino, 2013a);
4. L'aspect de performance et d'hostilité (Taormino, 2013a).

5.1.1 La structure de la sexualité

Tout d'abord, les observatrices et les critiques ont souligné le caractère structuré de la sexualité présentée dans la pornographie *mainstream*, c'est-à-dire une sexualité avec des balises concernant les actes sexuels présentés, ainsi que l'ordre, le cadre et la manière dont ils sont présentés. Pour ce qui est du premier élément de cette structure, soit la convention des numéros sexuels, on remarque qu'ils sont tous présentés dans le film *Chemistry 1*, mais pas nécessairement dans le respect des lignes directrices suggérées par Ziplow. Suivant ces suggestions, la masturbation n'est effectivement jamais pratiquée sur l'homme; elle est toujours pratiquée sur ou par la partenaire féminine avec les doigts ou des jouets sexuels comme des stimulateurs clitoridiens ou des dildos. La masturbation féminine est également pratiquée dans le cadre des préliminaires ou pendant la pénétration, principalement par le partenaire. L'absence de scène uniquement centrée sur la masturbation féminine nous a fait penser que cet acte était présenté suivant les lignes directrices de Ziplow, soit comme un préliminaire à l'acte de pénétration phallovaginale plutôt qu'un acte menant à l'orgasme en soit. D'un autre côté, nous avons également considéré que la masturbation féminine n'était peut-être pas si périphérique qu'elle pouvait le laisser croire puisque de nombreuses femmes ont besoin de stimulations diverses afin d'éprouver du plaisir et de parvenir à l'orgasme. Dans le cadre des productions de Taormino, où le plaisir féminin est valorisé et où l'on cesse d'entrevoir le principal spectateur comme étant masculin, l'acte de stimuler directement le clitoris et la vulve revêt une importance capitale. Au cours de la présentation des résultats, nous apporterons évidemment d'autres preuves de la place prépondérante du plaisir et de l'orgasme féminin dans les productions de Tristan Taormino. Pour ce qui est des plans de caméra, ils sont à la fois rapprochés et plus généraux, signalant un intérêt plus large que la simple génitalité dans le traitement de l'image. Il est également intéressant de signaler que la masturbation est autant clitoridienne que vaginale tout en incluant des caresses d'autres régions comme les cuisses ou le ventre. Le film *Chemistry 1* présente des pénétrations phallovaginales (ou pénis-vagin selon le

vocabulaire de Ziplow) dans une variété de positions exactement comme le suggère Ziplow. Cependant, les plans de caméra sont variés, plutôt que seulement centrés en gros plan sur le pénis qui pénètre le vagin (*meat shot*) comme il est courant de voir en pornographie *gonzo*. Il y a quelques moments de lesbianisme (*girl on girl*) dans le film *Chemistry 1*, soit dans le cadre du ménage à trois de la scène trois et dans l'orgie de la cinquième scène. Lors du ménage à trois, les actrices font une scène lesbienne classique où elles s'embrassent, se caressent et se lèchent les mamelons, ce qui semble fait uniquement pour exciter le partenaire masculin. Dans l'orgie, par contre, il s'agit d'un cunnilingus de Mika Tan sur Marie Luv initié par Mr. Marcus. Cependant, dans ce cas, le but ne semble pas d'exciter les hommes présents, mais plutôt de faire découvrir une nouvelle pratique à Marie Luv. Ainsi, dans le film, le lesbianisme n'est pas un numéro complet, c'est-à-dire qu'il n'est pas une fin en soi. D'un autre côté, il n'est pas toujours non plus un préliminaire aux scènes hétérosexuelles, contrairement à l'hypothèse de Williams (1989). Pour ce qui est du sexe oral, le cunnilingus et la fellation sont présentés dans le film dans une proportion d'environ 40/60, ce qui détonne par rapport aux suggestions de Ziplow selon lesquelles la fellation est à privilégier, car elle ne présente pas de difficultés d'éclairage et facilite l'éjaculation externe. Ce qui étonne davantage et qui est à souligner, c'est que la scène numéro sept est uniquement un cunnilingus : ceci est rarissime en pornographie *mainstream* où la satisfaction du spectateur masculin par identification au protagoniste homme est privilégiée (Williams, 1989). Dans ce cadre, la fellation peut constituer une scène complète, car elle est conclue par l'éjaculation du protagoniste (acteur et spectateur) masculin, au contraire du cunnilingus qui peut contribuer à faire monter le désir de l'homme sans habituellement se conclure par une satisfaction pleine, à savoir un orgasme certifié par une éjaculation. Cette considération sera d'ailleurs couverte en détail plus loin. Dans le film *Chemistry 1*, il y a trois scènes de ménage à trois, soit les scènes deux, trois et six qui incluent chacune deux femmes et un homme. Puisqu'il n'y a qu'un homme dans chaque scène, la règle de l'interdiction des contacts entre hommes est évidemment respectée.

Cependant, la règle inverse voulant que les femmes puissent avoir des contacts entre elles n'est pas respectée dans la deuxième et la sixième scène puisque les protagonistes Mika Tan et Dana De Armond, et Mika Tan et Taryn Thomas n'ont aucun contact et peu d'interactions entre elles. Ces deux scènes se déroulent d'ailleurs avec le même protagoniste masculin, Kurt Lockwood, et présentent un modus operandi semblable. Au départ, Mika interagit avec Kurt pour l'exciter puis, lorsqu'il commence une pénétration avec l'autre partenaire femme, elle en profite pour mettre un gode-ceinture (*strap-on*) et le pénétrer analement. Suivant le même principe, il y a deux scènes d'orgie dans le film, soit les scènes cinq et huit, dans lesquelles les hommes n'ont pas d'interaction sexuelle entre eux. Contrairement à la scène cinq dans laquelle il y a des contacts entre femmes (voir l'explication plus haut), il n'y en a pas dans la scène huit : il s'agit de deux couples qui ont des relations sexuelles côte-à-côte sans interagir entre eux ne serait-ce que par voyeurisme possiblement. Dans le film *Chemistry 1*, le sexe anal est pratiqué sur une femme par un homme à quelques occasions, soit par Mr. Marcus sur Marie Luv dans la scène un, par Jack Lawrence sur Mika Tan dans la seule double pénétration du film au cours de la scène trois, ainsi que par Mr. Marcus sur Dana De Armond dans la huitième scène. La troisième et la sixième scène montrent un écart majeur aux règles de la pornographie hétérosexuelle *mainstream*, soit la pénétration anale d'un homme par une femme. En effet, rappelons que selon les règles énoncées par Ziplow, la pénétration anale doit obligatoirement être pratiquée sur la femme. Au niveau du corpus d'œuvres de Tristan Taormino, la pratique du *pegging* (la pénétration anale d'un homme par une femme) n'est cependant pas hors norme puisqu'elle a entre autres réalisé un film complet orienté sur cette pratique, soit *The Expert Guide to Pegging*. Cet élément capital au film et à une analyse féministe sera traité en détail plus loin. Le dernier numéro sexuel proposé par Ziplow, soit le BDSM (Bondage, Domination, Sadisme et Masochisme), originalement intitulé Sadie-max, est présent à quelques moments dans le film, bien qu'il n'y soit pas entièrement consacré. Mika Tan et Dana De Armond amènent ces éléments BDSM sous la forme d'ordres, d'interdictions et de punitions physiques

(ex : cracher sur les parties génitales, pincer les seins et donner/recevoir des fessées). Ainsi, le film *Chemistry 1* suit les recommandations de Ziplow en incluant tous les huit numéros sexuels *mainstream* classiques, à savoir la masturbation, la pénétration phallovaginale, le lesbianisme, le sexe oral, le ménage à trois, les orgies, le sexe anal et des éléments de BDSM. D'un autre côté, il n'inclut presque aucun des numéros que les critiques contemporaines associent dorénavant aux productions *gonzo* et ce point sera traité en détail dans la section « L'aspect de performance et d'hostilité ». Il est cependant plus difficile de conclure, comme le suggérait Ziplow, que cette inclusion des numéros sexuels soit faite pour satisfaire le plus grand nombre de personnes possible (soit des spectateurs masculins s'identifiant aux protagonistes masculins selon la vision de Ziplow) puisque plusieurs numéros s'éloignent ou vont carrément à l'encontre des lignes directrices de la pornographie *mainstream*. Il est probablement plus juste de croire que Taormino les a inclus pour satisfaire le plus grand nombre de personnes hétérosexuelles différentes possible, à savoir des femmes et des hommes aux préférences sexuelles plus flexibles.

Pour ce qui est des autres éléments à considérer dans la pornographie *mainstream* en ce qui concerne la structure de la sexualité, soit la trame narrative mince et la formule stricte qui laisse peu de place à la spontanéité, il faut noter que la trame narrative est effectivement mince, bien qu'il y ait place à beaucoup de spontanéité et d'improvisation de la part des performeurs. D'un côté, le film n'est pas basé sur une intrigue ou des aventures quelconques. Son intention est de laisser la chimie opérer naturellement entre les acteurs, de les laisser libres d'exprimer leurs fantasmes et d'avoir des relations sexuelles avec qui ils le désirent, à l'endroit et au moment qui leur plaît. D'un autre côté, se rapprochant du principe énoncé par Williams (1989) selon lequel la trame appelle, provoque les scènes sexuelles et amène une résolution des conflits, les entrevues sont placées de façon à annoncer et à expliquer les scènes sexuelles, de même qu'à apporter des éclairages supplémentaires sur les expériences des acteurs (ex : fantasmes non réalisés, expériences de vie,

angoisses, etc.). Bien que certaines scènes semblent prévues à l'horaire (ex : la scène numéro quatre entre Taryn Thomas et Kurt Lockwood) puisque les caméras et le son sont déjà installés avant le début de la scène ou encore parce que les acteurs font mention qu'ils ont une scène prévue, les scènes sont toutes imprégnées du rythme dicté par le désir des acteurs. En plus, les scènes numéro deux et cinq, soit celles qui sont filmées entièrement par les acteurs à l'aide des *perv cam*, semblent entièrement spontanées. Ainsi, nous n'avons pas senti de direction ou de montage de la part de la directrice ou de l'équipe technique pour obtenir un ordre, une position et/ou un nombre précis de minutes de fellation, pénétration ou autres. Cependant, bien que les positions et les actes sexuels ne nous ont pas paru imposés par la réalisatrice ou l'équipe technique, nous avons remarqué que les acteurs semblaient naturellement prendre position pour faciliter la vision. Puisque le film met en scène des acteurs pornographiques d'expérience nous en avons conclu qu'il s'agissait d'une déformation professionnelle plutôt qu'une directive extérieure.

5.1.2 Le plaisir féminin

Ensuite, les observatrices et les critiques de la pornographie *mainstream* (Williams, 1989, Lavigne, 2014) ont conclu que le discours pornographique *mainstream* n'arrivait qu'à produire l'aveu de la jouissance masculine (par le biais de l'éjaculation externe), la jouissance féminine étant relayée au second plan. Tout d'abord, nous allons nous attarder aux éléments sonores afin d'analyser l'importance du plaisir et de l'orgasme féminin dans le film *Chemistry 1*. Rappelons qu'en pornographie, ce sont souvent des narrations et des sons (ex : halètements, cris de jouissance, bruits corporels, etc.) enregistrés en post-production qui rendent compte du plaisir et de l'orgasme féminin qui n'est pas (ou rarement) visible (Williams, 1989). D'abord, dans le film *Chemistry 1*, les dialogues, les sons du corps et du plaisir ainsi que les réactions orgasmiques sonores n'ont pas été enregistrés en post-production puisqu'ils sont synchronisés avec le corps des interprètes. En plus, au cours du film, nous n'avons pas repéré d'enregistrements supplémentaires ou

d'amélioration des sons. Les réactions de plaisir et d'orgasme des participants n'ont pas été retouchées puisqu'elles varient en intensité et en tonalité pendant les scènes, d'autant plus que nous pouvons entendre une différence dans les sons tout dépendant où se situent les caméras filmant l'action sexuelle. En ce sens, dans le film *Chemistry 1*, les sonorités n'ont pas été modifiées pour améliorer l'expression du désir et du plaisir ou pour rendre compte de l'orgasme féminin (masculin non plus d'ailleurs). Ce que nous entendons est ce qui a réellement été enregistré, sans artifices ou simulations quelconques.

La mise à l'écart du plaisir féminin en pornographie *mainstream* est d'autant soulignée par la difficulté à mettre en scène le cunnilingus à cause des problèmes d'éclairage qui y sont liés (Williams, 1989, inspiré de Ziplow, 1977). Cette pratique, qui facilite grandement la montée du désir et l'orgasme féminin par la stimulation directe du clitoris, est cependant très importante si l'on considère l'aspect du plaisir féminin. Le film *Chemistry 1* accorde une part importante au cunnilingus puisque ce numéro est présenté pratiquement aussi souvent que la fellation, et principalement parce que la scène numéro sept est uniquement un cunnilingus. En effet, il est rarissime en pornographie *mainstream* de présenter le cunnilingus comme une scène sexuelle complète en elle-même. C'est probablement lié au fait que ce numéro ne peut être considéré complètement satisfaisant pour l'homme (autant acteur participant qu'observateur) en ce sens qu'il ne fait que faire plaisir à sa partenaire sans pouvoir atteindre lui-même (du moins, on le suppose) l'orgasme. Ceci détonne également et principalement parce que mettre en scène un cunnilingus sans aucun autre numéro sexuel enfreint une prescription en pornographie *mainstream*, soit l'orgasme non signifié par une éjaculation externe (Williams, 1989). Spécifiquement, puisque l'acteur Jack Lawrence ne retire pas son pantalon et ne demande pas réciprocité alors qu'il se concentre à satisfaire oralement sa partenaire, Dana De Armond, il n'y a pas d'éjaculation externe, c'est-à-dire que l'élément clé en pornographie *mainstream* pour authentifier que la scène visionnée est réelle et que la jouissance a véritablement eu

lieu est totalement écarté du portrait. Cependant, en considérant l'aspect du plaisir féminin, nous n'avons aucune difficulté à reconnaître que l'orgasme de Dana est réel et intense. Il y a des stimulations (caresses par les mains et la bouche des seins, des cuisses, de la vulve et du clitoris) et des signes divers (cyprine et rougeurs) qui signalent que le désir et le plaisir de Dana sont intenses, sans compter son orgasme qui est très authentique et avec peu de retenue. Nous avons estimé que l'orgasme dure une quarantaine de secondes durant lesquelles Dana crie beaucoup, a des rougeurs au niveau du clitoris et de la vulve, et surtout des tremblements et des soubresauts des jambes, du bas ventre et du bassin. Ces réactions sont signes d'un orgasme véritable, car elles sont spontanées et peuvent difficilement être feintes.

L'absence de signe visible d'excitation féminine atteste également du fait que le plaisir féminin est d'importance périphérique en pornographie *mainstream*. En effet, comme en témoignait Ovidie en 2002, la présentation visuelle des sécrétions vaginales est traditionnellement à proscrire en pornographie. Cependant, du point de vue du plaisir féminin, la lubrification et les sécrétions vaginales sont non seulement un signe visible d'excitation et d'orgasme, mais sont également utiles à une pénétration sans douleur. Dans le film *Chemistry 1*, on voit les sécrétions de Marie Luv à plusieurs reprises et à des moments différents. Par exemple, dans la première scène avec Mr. Marcus lors des pénétrations, dans la scène numéro cinq lors du cunnilingus par Mika Tan et dans la dernière scène lors du cunnilingus par Jack Lawrence. On la voit également utiliser du lubrifiant à plusieurs reprises pour les pénétrations vaginales et anales. Nous n'avons cependant vu aucune manifestation d'éjaculation féminine dans le film *Chemistry 1*, bien que ce ne soit nullement une condition sine qua none d'un orgasme véritable et profond.

Les observatrices et les critiques ont également soulevé que les orgasmes féminins sont souvent faux ou absents en pornographie *mainstream*. Taormino (2013a) a souligné que la formule *mainstream* ne favorisait pas le plaisir et l'orgasme

féminin puisqu'il y a peu de préliminaires avant la pénétration, que la pénétration est le but et l'aspect le plus important de la relation sexuelle mise en scène et que les changements de position interrompent la connexion entre les acteurs et empêchent la montée du désir qui mène à l'orgasme. Dans le film *Chemistry 1*, il y a beaucoup de préliminaires de différent type avant la pénétration, comme les baisers, le cunnilingus, la fellation, la masturbation et les caresses. Les acteurs laissent ainsi monter le désir à leur rythme. De plus, les préliminaires n'ont pas été escamotés ou coupés au montage pour parvenir plus rapidement à la pénétration puisqu'ils occupent une part importante du temps de chaque scène. Ensuite, comme le rythme des scènes est organique et dicté par la chimie et la connexion entre les acteurs, les changements de position qui sont fréquents ne freinent pas la montée du désir et l'orgasme. Au contraire, les participants changent de position ou de pratiques pour ressentir plus de plaisir. Nous avons noté douze orgasmes véritables et intenses dans le film, et ce de la part de Marie Luv, de Dana De Armond et de Mika Tan, soit trois actrices sur quatre. Ces orgasmes ont été notés lors de masturbation, de cunnilingus et de pénétration. Nous allons discuter en détail des éléments qui nous ont fait douter du plaisir véritable de l'actrice Taryn Thomas plus loin dans la présentation des résultats. À l'instar de Young (2014), nous avons noté que ces orgasmes étaient caractérisés par des réactions primaires comme des rougeurs, des tremblements, des contorsions, des cris gutturaux ou profonds, ainsi que des grimaces plutôt que par les expressions génériques et les poses *glamour* de la pornographie traditionnelle. Ces orgasmes durent entre 40 et 60 secondes à chaque fois et sont caractérisés par une respiration accélérée, des rougeurs aux parties génitales et au visage, des contractions musculaires au niveau de l'abdomen ou des cuisses, des tremblements et des frémissements, des cris aigus ou graves, des grognements, des encouragements (ex : Marie Luv qui dit "Yeah, oh right there, right there, right there, ooohhh! Feels so good, right there, yes!"), et des grimaces (visage crispé ou langue sortie), bien qu'il y ait des variations dans l'expression propre à chaque interprète, ce dont nous allons traiter plus en détail plus loin. D'un autre côté, nous avons remarqué que l'actrice

Dana De Armond exhibe des expressions pornographiques classiques pour la caméra (ex : faire une moue sensuelle, dire des oh!, se lécher les lèvres ou encore se mettre les doigts dans la bouche) au début de certaines scènes. Ces expressions *glamour* et exagérées disparaissent cependant au courant des scènes alors que le plaisir véritable monte. Nous expliquons ceci du fait qu'elle mentionne à quelques reprises être nerveuse, perfectionniste et vouloir faire plaisir aux spectateurs. Nous avons donc conclu que c'était une façon pour elle de vouloir faire plaisir aux fans, de même qu'une démonstration de professionnalisme dans le cadre de son travail. Cependant, comme nous avons mentionné plus haut, ces expressions génériques laissent place à des réactions plus primaires lors des orgasmes véritables, comme par exemple lors d'un orgasme de la scène huit où elle grogne et grimace de façon primale.

5.1.3 La centralité du regard masculin hétérosexuel

Rappelons que Williams (1989) a souligné qu'en pornographie *mainstream*, le lesbianisme n'est pas un numéro complet, mais bien plutôt un préliminaire aux scènes hétérosexuelles plus complètes et satisfaisantes qui vont suivre. Comme nous l'avons souligné dans la section « La structure de la sexualité », ceci est à moitié vrai dans le film *Chemistry 1*. Dans le ménage à trois de la scène trois, le lesbianisme sert effectivement à attirer l'attention du partenaire masculin alors que, dans la scène cinq, le cunnilingus de Marie Luv par Mika Tan excite les hommes présents, bien que ça ne semble pas être l'unique but de la manœuvre. Outre la scène, d'autres éléments nous permettent de croire que Mika a fait ce cunnilingus par désir réel et que cela a permis à Marie d'apprécier une nouvelle expérience sexuelle en soi plutôt que dans le but de susciter le désir des hommes présents. Au début du film, Tristan interview les performeurs et Marie explique qu'elle refuse de faire des scènes *girl on girl* sur pellicule parce qu'elle préfère des scènes où un homme est impliqué. Ainsi, on pourrait croire qu'elle choisit le sexe hétérosexuel parce qu'il est plus complet et satisfaisant selon ses préférences personnelles. Cependant, le cunnilingus et les explications qui vont suivre prouvent qu'il ne s'agissait que d'un leurre. En effet, la

façon dont Marie décrit cette pratique dans les entrevues suivant la scène permet de conclure qu'elle a réellement apprécié l'expérience :

It was so good, it's like it was awesome, oh [...]Like in a girl-girl-boy scene they'll go down there lick-lick but Mika was like full blown yeah (rire). No pretendin', no like outside, yeah she had her whole face there. It was crazy.

Mika commente également la scène en entrevue en expliquant que son désir était réel et que la raison pour laquelle Marie n'a jamais expérimenté de plaisir avec une autre femme auparavant est le manque d'expérience pratique de la plupart des actrices pornographiques *mainstream*. De son côté, Mika se décrit comme bisexuelle et explique que c'est une pratique qu'elle aime et pratique régulièrement. D'un autre côté, Marie semble avoir de la difficulté à s'expliquer son plaisir, les changements que cela pourrait apporter à sa façon de se percevoir, de même que la possibilité d'avoir réellement du plaisir sans qu'un homme ne soit impliqué :

It was very, very good (rire). I see everybody, "Are you a lesbian now?" (rire). No, it was, I don't know, it was really good, oh yeah, yeah. It was probably because Mika knows what she's doing.

Ainsi, au moment du tournage elle semble avoir de la difficulté à intégrer l'événement dans sa perception d'elle-même, de même qu'à continuer de voir le sexe hétérosexuel comme la norme à partir de laquelle on peut ressentir une jouissance véritable. Nous ne pouvons évidemment pas témoigner des retombées à long terme de cette expérience puisqu'il n'y a pas eu de suite avec Marie Luv. Nous avons toutefois l'impression qu'il s'agissait d'un-à-côté plutôt que d'une pratique qu'elle veut réellement intégrer dans sa vie professionnelle ou personnelle.

Un autre élément lié à la centralité du regard masculin hétérosexuel en pornographie *mainstream* est l'interdiction des contacts entre hommes. Bien qu'il n'y ait aucun contact entre hommes dans le film *Chemistry 1*, on y présente tout de même un numéro sexuel qui s'avère une transgression majeure à la préservation de l'idéal hétérosexuel masculin en pornographie *mainstream*, soit la pénétration anale d'un

homme par une femme. La pratique du chevillage (*pegging*) se retrouve habituellement en sous-genre ou en niche de pornographie plutôt que dans les productions voulant toucher un large auditoire : c'est pourquoi sa présence dans le film *Chemistry 1* est surprenante et digne de mention. Rappelons que selon les règles énoncées par Ziplow et réutilisées par Williams (1989), le sexe anal doit obligatoirement être pratiqué sur la femme, alors que la scène numéro six enfreint cette règle par la pénétration anale de Kurt Lockwood par Mika Tan. Cette scène débute de façon standard avec des préliminaires (baisers, fellation et cunnilingus) entre Kurt et Mika, puis change de ton lorsque Taryn Thomas arrive et fait une fellation à Kurt pendant que Mika enfile son gode-ceinture (*strap-on*). Par la suite, les deux font un 69 et des pénétrations dans différentes positions alors que Mika pénètre Kurt avec le gode-ceinture. Il est à noter que les deux femmes n'ont pas d'interaction physique entre elles. Autrement dit, Kurt est le centre d'attention des deux femmes alors qu'il interagit de façon classique (cunnilingus, recevoir une fellation, pénétrer) avec Taryn et qu'il est pénétré par Mika. Il est également à souligner que Mika s'y prend avec douceur et retenue pour pénétrer Kurt analement alors que certains hommes n'ont pas cette même délicatesse pour leurs partenaires féminines. Au niveau de notre analyse, nous devons soulever que l'expérience est très agréable pour les deux protagonistes directement concernés. Mika décrit un grand plaisir, un effet positif sur sa libido lorsqu'elle stimule analement un homme, et rapporte de l'excitation de la part de Kurt. Le malaise se situe au niveau de la préservation de l'idéal hétérosexuel et de la virilité du partenaire masculin ainsi qu'au risque d'être étiqueté gai ou déviant, comme en témoigne Mika :

And then I heard some people were like "Kurt Lockwood's gay, oh my god, this girl just did him with a strap-on". [...] And these guys really enjoy getting fucked in the ass [...] and not very men can get away without being branded gay [...] As far as I'm concerned, any sex between a man and a woman is heterosexual, you know if you wanna throw some toys in there, that's fine.

Kurt abonde dans le même sens, mais souligne également que le malaise et le blocage face à ses pratiques atypiques proviendrait davantage de la structure de pouvoir

opérationnelle en pornographie, c'est-à-dire des réalisateurs, producteurs, distributeurs, etc. plutôt que de l'auditoire :

Porn industry's been shooting that same shit, [...]and it's become really like homophobic and stuff, even though there's nothing homo about anything between a guy and a girl you know. Granted it's the closest thing you can do before, but it's still a guy and a girl and stuff. And I don't know I think that there's real old boy network in porn power structure and I think they're very out of touch with times.

D'un autre côté, on sent un peu de honte de sa part puisqu'il fait référence au fait que c'est la dernière pratique acceptable avant de tomber dans l'homosexualité et qu'il ne parle jamais du fait que la pratique soit agréable pour lui ou du plaisir qu'il a ressenti. Cette tension permet de souligner à quel point la préservation de l'hétérosexualité est un sujet sensible en pornographie hétérosexuelle et que les changements sont difficiles à opérer, même du côté de la pornographie féministe, une pornographie qui se veut novatrice.

Considérons maintenant une autre observation liée à la centralité du regard masculin hétérosexuel en pornographie *mainstream*, soit les plans rapprochés de pénétration (Williams, 1989). Nous avons trouvé que les plans de caméra étaient variés, allant de gros plans sur les parties génitales à des plans plus larges filmant plusieurs parties du corps ou les corps en entier. Le fait de filmer en plan rapproché ou large n'était pas non plus nécessairement relié au numéro sexuel de pénétration. En d'autres termes, les plans de caméra nous ont semblé organiques, soit liés au déroulement de l'action et à l'évolution du désir et du plaisir des acteurs. Ainsi, il y a évidemment eu des gros plans de pénétration, mais puisqu'ils étaient également balancés avec des plans larges des corps, nous n'avons pas senti que l'intérêt était uniquement génital, c'est-à-dire de voir le mouvement du pénis qui pénètre le vagin (*meat shot*). D'un autre côté, comme il a été mentionné dans la section « La structure de la sexualité », les acteurs semblent naturellement prendre des postures qui facilitent l'exposition du *meat shot* pour la caméra. Nous en sommes venus à la

conclusion qu'il s'agit d'une déformation professionnelle plutôt que d'une directive externe de la réalisatrice ou de l'équipe technique. En fait, il n'y a pas de mise en scène ou de mesure extrême pour filmer le *meat shot* comme par exemple filmer une position de levrette en plaçant la caméra sous l'actrice.

Finalement, la centralité du regard masculin hétérosexuel en pornographie *mainstream* est signalée par la convention des dix éjaculations externes par film et par le fait que l'orgasme masculin signifie la fin de la scène. D'abord, le film *Chemistry 1* ne respecte pas la règle des dix éjaculations externes puisqu'il n'y en a que six. L'intérêt principal est cependant au niveau de ce qui signifie la fin d'une scène plutôt qu'au niveau du nombre d'éjaculations externes. En effet, la plupart des scènes finissent par éjaculation externe dans la bouche, sur le visage ou sur les corps des actrices, alors que d'autres scènes offrent des variations intéressantes en présentant une fin qui ne soit pas signifiée par l'éjaculation externe. La scène un se termine par une éjaculation externe de Mr. Marcus dans la bouche de Marie Luv alors que Marie s'étend sur le dos pendant que Marcus se place à genou à côté d'elle, le pénis près de sa bouche. La scène sexuelle deux se termine après l'orgasme présumé de Dana De Armond sans éjaculation externe de Kurt Lockwood. Il cesse l'action sexuelle, car il mentionne vouloir se reposer et il y a une coupure de scène pour présenter une bribe d'entrevue en groupe. La scène sexuelle trois se conclut par une éjaculation externe dans la bouche de Dana qui fait l'échange du sperme (*cum swapping*) avec Mika Tan. Il s'agit d'ailleurs de la seule occurrence de *cum swapping* dans le film *Chemistry 1*, bien qu'il s'agisse d'une pratique courante en pornographie *gonzo*. La scène numéro quatre s'achève sur une éjaculation externe dans la bouche de Taryn Thomas. Elle réclame d'ailleurs cette éjaculation en paroles et ceci sera analysé plus en détail dans la section traitant du deuxième objectif, soit celui sur l'agentivité sexuelle. Il faut souligner que la fin de cette scène détonne du reste du film. En effet, Taryn regarde la caméra avec un air sensuel et aguichant, comme dans la pornographie *mainstream*, alors qu'elle continue à faire une fellation à Kurt qui a éjaculé. Nous avons trouvé

cela particulier puisque les comportements des autres actrices semblent plus orientés par leur désir que faits pour combler les attentes habituelles des réalisateurs et producteurs et faire plaisir aux spectateurs (habituellement masculins). La scène sexuelle cinq se termine sans éjaculation. En fait, elle se termine abruptement lors des pénétrations. La raison de cette coupure brusque est énoncée par Jack Lawrence en entrevue alors qu'il déclare qu'ils ont manqué de batterie pour tout filmer. La scène numéro six se conclut par une éjaculation externe de Kurt sur les seins de Mika qui le pénètre avec le gode-ceinture pendant qu'il se masturbe. La scène sept est particulière en ce sens qu'elle se termine par l'orgasme de Dana. Dans cette scène, Jack garde ses pantalons tout au long et nous ne voyons pas d'érection ou d'éjaculation. Ceci contraste grandement du moule de la pornographie *mainstream* pour diverses raisons. D'abord, il est très rare de voir un homme qui se contente uniquement de satisfaire une femme sans attendre ou demander réciprocité, bien que le contraire, une femme qui satisfait un homme, soit monnaie courante. Ensuite, il n'y a aucun des signes visibles (érection et éjaculation) habituellement retrouvés en pornographie pour dénoter l'excitation masculine. Dans ce cas, nous devons utiliser d'autres marqueurs comme son expression faciale ou les confidences qu'il fait en entrevue pour confirmer son désir et son plaisir. Finalement, il est très rare de conclure une scène sans éjaculation externe ou interne. En effet, en pornographie *mainstream*, c'est l'orgasme de l'homme signifié par l'éjaculation qui permet d'apposer le sceau de l'authenticité du sexe et de l'orgasme visionné : son orgasme qui est visible permet de croire que le sien qui n'est pas visible a été authentique. Ainsi, cette scène fait figure d'exception puisqu'elle se conclut, non seulement sans éjaculation, mais également par l'orgasme d'une femme. Bien que n'étant pas visible par le marqueur de l'expulsion d'un fluide corporel, l'orgasme féminin est palpable par les nombreuses réactions physiques (rougeurs, cris, tremblements et contractions du bas ventre et des jambes) de Dana. Ceci détonne également du reste du film où lorsque les scènes sont conclues sans éjaculation externe c'est parce qu'il y a une raison quelconque (vouloir se reposer ou manquer de batterie dans la caméra). Nous avons conclu que le choix

d'inclure quand même les scènes numéro deux et cinq qui finissent abruptement est lié au projet artistique de Tristan Taormino qui souhaite montrer une sexualité plus authentique et un désir plus organique que ce qui est mis de l'avant en pornographie *mainstream*. Finalement, la scène numéro huit se conclut par les éjaculations externes des acteurs masculins sur leurs partenaires féminines. Dans les deux cas, elles encouragent verbalement le partenaire à éjaculer dans leur bouche et leur visage, puis elles continuent la fellation une fois qu'il a éjaculé. Contrairement à la scène quatre avec Taryn qui regarde la caméra d'un air sensuel et aguichant, nous avons interprété qu'il s'agissait davantage de leurs désirs en action plutôt que d'une volonté de plaire aux producteurs et aux spectateurs. En fait, Dana rigole et fait quelques blagues après, alors que Marie ne regarde pas la caméra et se concentre sur Jack. Ainsi, dans les deux cas, la permission qu'elles lui donnent d'éjaculer dans leur bouche est davantage liée à la connexion particulière qui existe avec leur partenaire masculin à cet instant précis plutôt qu'à une volonté (ou une injonction intériorisée) de remplir certaines exigences du milieu.

5.1.4 L'aspect de performance et d'hostilité

Rappelons que Taormino (2013a) a souligné l'aspect de performance et d'hostilité présent et populaire dans la pornographie *gonzo* où des comportements extrêmes (ex : pénétration profonde dans la gorge, pénétrations multiples, écartement des orifices, positions acrobatiques, etc.) sont présentés sans qu'il n'y ait d'orgasme féminin présumé ou visible, c'est-à-dire fait pour le simple but de dépasser les limites du corps des femmes sans que le plaisir féminin ne soit pris en compte. Contrairement à Dines (2010) et Poulin (2008), Taormino ne condamne pas d'entrée de jeu la pornographie *gonzo*, mais elle s'oppose aux comportements teintés d'hostilité et à l'aspect de performance qu'elle exhibe souvent. Pour elle, il n'y a pas de comportement tabou si le plaisir féminin est intense, authentique et présenté dans le respect de l'autre. Il importe maintenant de s'attarder à cet aspect dans le film *Chemistry 1*. Tout d'abord, il y a peu de pratiques habituellement associées au *gonzo*

dans le film, soit une seule occurrence de double pénétration, deux moments de *ass-to-mouth* et quelques éléments de BDSM. La double pénétration a lieu dans le cadre de la scène trois alors que Mika Tan se fait pénétrer successivement dans le vagin et l'anus par Jack Lawrence et Dana De Armond qui porte un gode-ceinture. La double pénétration n'est nullement interprétée comme un comportement hostile ou mis en scène uniquement dans un but de performance puisque Mika réclame la pénétration anale alors qu'elle est déjà en pénétration vaginale avec Jack. De plus, durant l'entrevue suivant la scène, elle mentionne qu'elle a désiré et apprécié cette double pénétration. Le passage de l'anus à la bouche (*ass-to-mouth*) a lieu dans la scène un alors que Marie Luv fait l'amour oral à Mr. Marcus après une pénétration anale, puis dans la scène trois alors que Mika fait une fellation au pénis et au gode qui ont été insérés dans son anus. Il y a peu d'emphase mis sur ce comportement alors qu'elles le font sans se poser de questions et qu'elles ne semblent nullement dégoutées. Dans les deux cas, le comportement est également initié par l'actrice plutôt que suggéré ou demandé par l'acteur ou une partie extérieure (membre de l'équipe technique ou réalisatrice). Pour ce qui est des éléments BDSM, ils ont également lieu dans la scène trois et ils sont faits par Mika et Dana. Ils prennent alors la forme de jeux de domination et de soumission divers. Notons le moment où Mika se place sur le visage de Dana et lui ordonne : *"Eat my pussy! Eat my pussy!"*, ou quand Mika crie : *"Oh yeah! Fuck, go to town, go to fucking Chinatown"* à Jack pendant qu'elle donne des coups avec sa vulve sur son visage alors qu'il lui fait un cunnilingus. Mika ordonne également qu'on lui fasse certains comportements sexuels, comme lorsqu'elle dit : *"Fuck my face!"* à Dana qui porte le gode-ceinture alors qu'elle se fait pénétrer par Jack. On note aussi que Mika interdit à Dana d'atteindre l'orgasme en lui disant : *"You are not allowed to come yet. Don't you come, don't you come. Hold it back!"*. Il y a également des éléments de BDSM prenant la forme de punitions physiques comme Dana qui demande à Mika de cracher sur sa vulve pour faciliter la lubrification ou encore quand Mika prend, pince et tape les seins de Dana. Grosso modo, Mika occupe un rôle qui est principalement de domination alors que celui de

Dana est principalement de soumission. Nous n'avons pas senti que le tout était hostile ou humiliant pour aucun des participants. Bien au contraire, les moments de soumission et de domination, ainsi que les punitions physiques, semblaient émerger naturellement de la synergie entre les performeurs. À ce sujet, notons que Dana et Mika ont indiqué en entrevue qu'elles appréciaient les pratiques BDSM, alors que Jack dit aimer sortir de sa zone de confort pour satisfaire ses partenaires féminines et devenir un acteur plus versatile.

Dans le même ordre d'idée, rappelons que l'exultation de l'extrémité des limites corporelles des actrices est une clef de voûte du genre *gonzo* qui se présente invariablement par une démonstration de gorge profonde qui se poursuit parfois jusqu'au vomissement (Smith, 2012). Force est de constater que dans le film *Chemistry 1*, il y a quelques occurrences de gorge profonde par l'actrice Marie Luv dans la première scène sexuelle, mais pas au point de stimuler son réflexe nauséux jusqu'à ressentir un malaise physique ou à vomir. En effet, lors des gorges profondes, nous avons constaté que la production de salive augmentait, qu'elle émettait des sons et des grognements plus gutturaux soulignant un effort supplémentaire. Or, en aucun moment elle ou son partenaire ne la forçait au-delà de ses capacités et limites physiques. Nous avons remarqué que Mr. Marcus pouvait mettre sa main à l'arrière de sa tête ou bouger son bassin pour accélérer la cadence sans toutefois la forcer ou restreindre sa capacité à se retirer en cas de malaise. C'est ce qui fait toute la différence entre l'acte de se faire faire une gorge profonde et celle de forcer la pénétration dans la gorge par un acte de *throat fucking* ou de *throat gagging* beaucoup plus propice à stimuler le réflexe naturel de vomissement.

5.2 L'agentivité sexuelle

Le deuxième objectif spécifique de notre étude est de décrire l'agentivité sexuelle présentée dans le film. Pour ce faire, rappelons qu'une femme démontre de l'agentivité sexuelle lorsqu'elle se sent agente, active, instigatrice et responsable de sa

sexualité; elle prend les actions requises et elle est responsable de la réalisation de ses désirs et de ses fantasmes, elle parvient à bien exprimer ses besoins et ses limites au cours de la rencontre sexuelle et elle est capable de refuser les rencontres sexuelles qui ne lui plaisent pas ou qui sont contraires à ses valeurs et à son intégrité (Lang, 2011). Dans la sélection et la présentation de nos résultats, nous avons également considéré que l'agentivité sexuelle est construite en relation avec la culture et les expériences personnelles du sujet, que les motifs pour expliquer un comportement témoignent de l'agentivité davantage que le comportement lui-même, que le développement de l'agentivité sexuelle est fragmenté et non-linéaire, que le concept est difficile à opérationnaliser et que son évaluation ne peut jamais être absolue (Lang, 2011).

Pour répondre au deuxième objectif spécifique, nous allons faire une description de l'agentivité sexuelle par performeur, selon les différents indicateurs présents dans le film plutôt que par scène. Nous allons nous attarder principalement à l'agentivité sexuelle des actrices et, dans une moindre mesure, à celle des acteurs. L'ordre de présentation des performeurs se fera sur la base de l'ordre d'apparition dans les scènes sexuelles; autrement dit, l'ordre de présentation n'est pas représentatif d'un ordre croissant ou décroissant d'agentivité sexuelle.

5.2.1 Marie Luv

Dans le film *Chemistry 1*, nous avons remarqué plusieurs manifestations d'agentivité sexuelle de la part de l'actrice Marie Luv. Tout d'abord, nous avons noté beaucoup d'agentivité sexuelle de sa part en lien avec son travail dans l'industrie du sexe. En effet, dans les bribes d'entrevues au début du film, elle explique qu'elle s'est totalement affranchie du stigmate associé au milieu pornographique depuis que sa mère est au courant de son statut et qu'elle veut s'impliquer à fond dans son métier et devenir une meilleure performeuse. Cette intervention dénote une agentivité sexuelle en lien avec son travail en ce sens qu'elle est à l'aise avec le fait que son travail

implique de faire des actes sexuels devant la caméra, de repousser ses limites en matière de sexualité et d'exposer une partie de sa sexualité malgré les jugements et le rejet que cela peut représenter. On sait en effet que nombre de performeurs de l'industrie pornographique redoutent de parler de leur métier à leur entourage par peur d'être stigmatisés ou rejetés, alors le fait d'annoncer et de pratiquer son travail sans pudeur ni honte est une représentation d'agentivité sexuelle. L'assurance de Marie Luv est aussi grandement liée à l'approbation de sa mère, ce qui permet de rappeler que l'agentivité sexuelle est reliée à l'histoire et à l'expérience personnelle du sujet. Ensuite, nous avons remarqué plusieurs marqueurs d'agentivité sexuelle de la part de Marie Luv dans la première scène sexuelle. Dans cette scène, elle initie souvent les changements de position et de pratiques (ex : passage de la pénétration vaginale à anale et vice-versa), donne un dildo en verre à son partenaire, utilise du lubrifiant pour préparer la pénétration anale et se procurer une stimulation additionnelle. Elle exprime également son appréciation de façon verbale à son partenaire à plusieurs reprises (ex : « *Yeah, oh right there, right there, right there, ooohhh! Feels so good, right there, yes!* » et « *Yeah, I like it like that!* »). Mr. Marcus, le partenaire de Marie Luv dans cette scène, souligne également que cette dernière a une sexualité active, forte et bien assumée. Ces différentes manifestations sont des marqueurs d'agentivité sexuelle, en ce sens qu'on comprend aisément qu'elle connaît bien ses désirs. Elle sait ce qui lui plaît en matière de sexualité. Elle prend des initiatives pour réaliser ses fantasmes. Elle exprime ses préférences au courant de la rencontre sexuelle et elle prend la responsabilité de faire les actions nécessaires pour parvenir à l'orgasme. Le dernier élément à traiter par rapport aux manifestations d'agentivité sexuelle de Marie Luv dans le film *Chemistry 1* est le cunnilingus par Mika Tan dans la cinquième scène sexuelle. Comme nous l'avons souligné plus haut, Marie Luv avait mentionné ne pas vouloir faire de scène *girl on girl* dans le cadre de son travail par préférence personnelle. Ceci semble évidemment être une manifestation d'agentivité sexuelle puisqu'elle refuse les rencontres sexuelles qui ne lui plaisent pas. Cependant, le fait qu'elle n'ait pas refusé celle-là et

qu'elle ait ressenti du plaisir nous laisse perplexes quant à l'agentivité sexuelle. Selon les informations dont nous disposons dans le film, Marie Luv a laissé faire Mika Tan parce que cela concordait avec son désir et son envie du moment plutôt que pour une autre raison. Le plaisir ressenti par Marie Luv est d'ailleurs manifeste autant dans ses réactions physiques lors de la scène que dans ses paroles en entrevue (ex : « *It was so good, it's like it was awesome, oh* »). Ce qui nous a laissé perplexes, c'est davantage la difficulté de Marie Luv à expliquer la raison de cette rencontre sexuelle et à la placer en contexte avec ses préférences sexuelles. L'agentivité sexuelle présentée dans cette scène est donc très difficile à analyser puisque le désir et le plaisir associés au comportement sont manifestes alors que les explications fournies par Marie Luv pour l'expliquer sont imprécises. Ceci nous ramène à la considération que l'agentivité sexuelle, de par sa nature, est fragmentée et que son évaluation ne peut jamais être absolue. D'un autre côté, il est également possible que l'agentivité sexuelle de Marie Luv ait été déficiente dans le cadre de cette rencontre sexuelle puisqu'elle tente de la justifier par des commentaires imprécis et maladroits (ex : « *I see everybody, are you a lesbian now?* », « *I don't know, it was really good* » et « *It was probably because Mika knows what she's doing* »). Cette manifestation particulière nous permet de constater à quel point l'agentivité sexuelle est un concept multidimensionnel dont la description et l'analyse dans le cadre d'une production filmée est complexe puisque nous n'avons pas accès aux différentes facettes et expériences des gens concernés.

5.2.2 Mika Tan

Dans le film *Chemistry 1*, nous avons noté plusieurs moments d'agentivité sexuelle de la part de l'actrice Mika Tan. Nous affirmons d'ailleurs que, parmi toutes les actrices du film, Mika Tan est celle qui nous offre les manifestations les plus incontestables et significatives d'agentivité sexuelle. Tout d'abord, dans la deuxième scène sexuelle, elle fait preuve de beaucoup d'agentivité sexuelle. En effet, elle initie la rencontre sexuelle entre les trois protagonistes en faisant une fellation à Kurt Lockwood. Elle démontre du plaisir puisqu'elle sourit et rit pendant la fellation. Elle

prend les actions requises pour réaliser son fantasme de faire une pénétration anale à Kurt Lockwood, car elle porte un gode-ceinture dès le début de la scène. Nous avons fait des observations similaires dans la scène numéro trois. Elle initie alors le ménage à trois en faisant des préliminaires avec sa partenaire Dana De Armond. Elle donne des ordres dans une dynamique de domination/soumission pour avoir du plaisir et parvenir à l'orgasme (ex : « *Eat my pussy!* », « *Oh yeah! Fuck, go to town, go to fucking Chinatown* » et « *Fuck my face!* »). Elle initie les changements de position et de rythmes dans la scène. Plus spécifiquement, notons la négociation qu'elle a initiée pour que ses partenaires pratiquent sur elle une double pénétration :

Mika : *I want someone to fuck my ass! I want someone to fuck my ass!*

Dana : *Do you want me to fuck your ass or do you want him to fuck your ass?*

Mika : *I don't care, whoever gets turned on by fucking the ass. Who wants to get in the back door? (rire).*

Cette négociation est d'autant plus intéressante qu'elle révèle en entrevue son désir de faire une double pénétration avec Jack Lawrence et son appréciation de la pratique. Tous ces comportements sont donc des manifestations claires de prise d'initiative, d'une bonne connaissance de ses désirs, de prise de responsabilité de son plaisir et d'expression de ses besoins au courant des rencontres sexuelles. Ce sont donc des signes évidents d'une femme qui est agente, active, instigatrice et responsable de sa sexualité. Nous avons également relevé un autre élément très intéressant dans la scène de fellation entre Mika Tan et Kurt Lockwood, laquelle n'a pas été comptabilisée comme une scène à part entière. En effet, la discussion entre les deux protagonistes concernant la pénétration anale était très intéressante du point de vue de son agentivité sexuelle puisqu'elle parle très ouvertement de son intérêt face à cette pratique et semble préparer le chemin pour leur scène du lendemain.

Mika : *I love fucking a man in the ass, if they like it [...] I think it's exciting because these guys that let me do that they're really letting go and just enjoying it because I know how it feels up my ass, so I love it, I mean I really love it.*

[...]

Kurt : *What position do you like to do that in?*

Mika : Oh I like doggie cause I can smack their ass [...] Missionary too, but the problem with missionary is that their hole is so far down and their balls get in the way [...] So I think it's safer if the family jewels are out of the way when they are in doggie.

Cette discussion se situe dans une dynamique où Mika Tan sait que c'est également une pratique qui intéresse Kurt Lockwood comme le confirment les entrevues présentées subséquemment dans le film. Nous comprenons donc qu'il s'agit d'une étape du processus de négociation sur la façon dont ils vont procéder pour leur scène le lendemain, ce qui est évidemment une preuve d'agentivité sexuelle. Cette scène que nous n'avons pas comptabilisée se résume essentiellement à une discussion entre les deux acteurs alors que Mika Tan fait une fellation à son partenaire. Ils discutent finalement de cette fellation qui était, selon toute vraisemblance, totalement improvisée et dictée par le désir de Mika Tan :

Kurt : See that's the beauty of it because you did it completely spontaneously 'cause you were turned on.

Mika : I think I like the reactions the guys get and it feels good in my mouth, I guess I most have some kind of oral fixation.

Il s'agit donc de marqueurs de prise d'initiative, d'une attitude de confiance et de liberté dans l'expérience de sa sexualité et du droit de ressentir du désir et d'avoir du plaisir. Finalement, revenons sur la scène sexuelle six dans laquelle Mika Tan cheville Kurt Lockwood. Nous avons parlé de cette scène en détail dans le premier objectif spécifique, mais il y a des éléments qui doivent être considérés dans l'analyse de l'agentivité sexuelle. Voici ce que Mika Tan dit à propos de cette pratique :

[...] I was sticking my finger up his ass and when I see excitement registered in the guy's eyes it really makes me wild, I get so fucking horny, I can't get over it. So I was like oh he's getting really turned on, I was like yeah and that turned me on even more [...] because I need the other person to genuinely like it, I really do, it just makes it that much more exciting to me.

Mika Tan ressent donc énormément d'excitation et de désir face à cette pratique et au fait de donner du plaisir à son partenaire et elle se donne le droit de ressentir et de vivre ce désir et ce plaisir. Il est aussi fascinant de noter qu'elle accorde une grande

importance au fait de respecter les préférences de l'autre, non seulement comme preuve de considération, mais également comme source d'excitation supplémentaire. Ceci souligne le fait que Mika Tan, une actrice qui fait preuve d'une grande agentivité sexuelle, ressent davantage de plaisir et d'excitation avec un/e partenaire qui fait également preuve d'une bonne agentivité sexuelle en prenant la responsabilité de ses désirs et fantasmes tout en respectant ses propres limites.

5.2.3 Dana De Armond

Dans le film *Chemistry 1*, l'actrice Dana De Armond démontre une bonne part d'agentivité sexuelle qui est cependant éclipsée par un manque de confiance dans son travail d'actrice. Dans cette section, nous allons décrire les diverses manifestations qui relèvent de ces deux concepts qui sont différents quoique reliés. Tout d'abord, nous avons rassemblé quelques bribes d'entrevues dans lesquelles l'actrice décrit ses états d'âme et ses malaises par rapport à son travail de performeuse. Dans l'entrevue présentée avant la première scène sexuelle, la réalisatrice questionne les acteurs en plénière sur les actes qu'ils aimeraient mieux maîtriser et Dana répond :

I would take it on the ass better [...] I feel like I'm not doing a good job (rire) I get really nervous, I'm a really nervous person and another thing that people think is weird is [...] I'm pretty shy and nervous and weird type of person [...].

Avant la septième scène sexuelle, une autre entrevue donne un aperçu détaillé des états d'âme de Dana De Armond :

Extremely critical of myself, I am a nervous wreck, I've been a nervous wreck this entire time (rire) hmm I'm a perfectionist and I just wanna, I wanna please everyone too so much, I wanna prove myself [...] I've been in the business for over two years and people are like "Oh I didn't know you did porn", [...] and they're like "You don't do it with boys" and I'm just like oh, I'm gonna, I'm gonna cry (essuie ses larmes), I feel so bad. People are like [...] you don't do hard core you do fetish and I kinda feel silly crying over something like this but it's really important to me, I don't do this cause it's like a job or something, it's like my passion in life you know.

Ces différentes portions d'entrevue nous permettent de nous faire une idée générale sur la personnalité de Dana De Armond. Il s'agit d'une actrice qui est nerveuse, gênée et perfectionniste, car elle désire bien faire son métier et donner satisfaction au public, mais elle est également très déçue et attristée que son matériel soit dénigré par l'industrie pornographique. Dans une autre portion d'entrevue présentée à la fin du film, Dana explique que :

I just do what I like, I'm sorry if not everybody likes it and its that's like where the huge dilemma is like me trying to please so many people and still be true to myself and what I wanna do, it's like it kills me every day and it's really hard.

Cette tension qu'elle ressent entre le désir de faire plaisir au plus grand nombre et le besoin de rester elle-même explique sans doute le malaise que nous avons ressenti face à certains de ses comportements et attitudes en début de scène. En effet, nous avons remarqué qu'elle semblait avoir beaucoup de difficulté à sortir du moule pornographique *mainstream* en début de scène. Ainsi, elle adopte beaucoup de comportements et de postures pour la caméra, c'est-à-dire pour plaire au spectateur présumé masculin, comme feindre un regard d'excitation, faire une moue sensuelle en regardant la caméra, se mettre les doigts dans la bouche, etc. Ces expressions et comportements sont d'autant plus faux et effectués dans le but de plaire qu'ils disparaissent au fur et à mesure que l'excitation et le désir véritables montent et laissent place à des réactions beaucoup plus primaires et brutes, comme des grimaces, des grognements, des tremblements, etc. C'est d'ailleurs lorsqu'elle ressent un désir et un plaisir authentique qu'elle fait preuve d'une réelle agentivité sexuelle. Nous en avons d'intéressantes indications dans la troisième scène sexuelle alors qu'elle manifeste clairement à ses partenaires vouloir être dominée et punie, ceci considérant qu'il s'agit de jeux sexuels (ex : se faire donner des claques, se faire pincer les seins, etc.) qu'elle a dit apprécier précédemment dans une entrevue. Le même genre d'observation peut être faite dans la scène sexuelle numéro huit au courant de laquelle elle utilise un vibrateur sur son clitoris pour davantage de stimulation, puis demande que Mr. Marcus lui tire les cheveux ou crache sur elle (« *Oh yeah spit on me, I love it!*

[...] *You're so sexy, I love it* »). Elle fait ainsi preuve d'agentivité sexuelle en ce sens qu'elle prend l'initiative de remettre du pouvoir à l'autre dans le cadre de la rencontre sexuelle, qu'elle connaît bien ses désirs et qu'elle prend la responsabilité de la réalisation de ses fantasmes. Dana De Armond fait également preuve d'agentivité sexuelle, car elle est capable d'exprimer ses limites au cours des rencontres sexuelles et ceci est rarement présenté dans le cadre d'un film pornographique. Rappelons qu'elle a mentionné ne pas être à l'aise avec les relations anales au cours d'une des entrevues et elle affirme bien ses limites quant à cette pratique à quelques reprises dans le film. Notons la scène de la double pénétration de Mika Tan où cette dernière change de position parce que Dana De Armond n'est pas à l'aise de faire la pénétration anale avec le *strap-on*. Il y a aussi la dernière scène sexuelle où Mr. Marcus essaie à quelques reprises de lui faire apprécier la pénétration anale qu'elle refuse à chaque fois parce qu'elle trouve cela douloureux. Ce respect de ses propres limites est aussi illustré par ce commentaire concernant le fétichisme et le BDSM dans l'entrevue accompagnant la scène sexuelle numéro sept :

A lot of people I don't think they really understand it and they just think it's weird or oh that's like for weird people that's like I think [...] a lot of people just do straight vanilla sex to please everyone, please most of the people most of the time, I do what pleases me, I do what I like and I don't do anything that I don't like.

Finalement, la tension ressentie par Dana De Armond entre la volonté de plaire aux spectateurs et le désir de faire ce qui lui plaît affecte en partie seulement son agentivité sexuelle. En effet, avant de ressentir un plaisir authentique qui lui permet de dépasser ses blocages, elle semble avoir de la difficulté à pleinement se sentir confiante et libre dans les rencontres sexuelles qu'elle a devant la caméra.

5.2.4 Taryn Thomas

Dans le film *Chemistry 1*, l'agentivité sexuelle démontrée par l'actrice Taryn Thomas est la plus énigmatique de toutes et elle nous a laissé perplexes. Nous allons débiter par ce que nous interprétons comme un signe d'agentivité sexuelle, soit le fait

que dans tout le film elle n'a d'interaction sexuelle qu'avec l'acteur Kurt Lockwood. En fait, dans le film, elle n'est présente que dans deux scènes, soit la quatrième et la sixième, où Kurt Lockwood est également présent. Nous notons aussi que, dans presque toutes les entrevues, elle est assise avec ou près de lui, qu'elle parle toujours positivement de lui et qu'elle dit avoir eu des rapports sexuels non filmés avec lui au cours du tournage. Nous interprétons cette appréciation marquée pour l'acteur et l'absence d'interactions avec les autres performeurs comme une affirmation de ses préférences et une aisance à refuser les rencontres sexuelles qui ne lui plaisent pas ou qui sont contraires à ses valeurs et à son intégrité. La sixième scène est d'ailleurs particulièrement révélatrice de ce refus parce qu'elle et Mika Tan n'ont aucune interaction entre elles, ce qui est très surprenant considérant que c'est une scène de ménage à trois avec deux femmes et un homme. En effet, cette scène, dans laquelle Kurt Lockwood est le centre d'intérêt des deux actrices qui n'ont aucun contact entre elles, se révèle une totale inversion par rapport au scénario pornographique classique dans lequel les interactions des protagonistes féminines seraient subordonnées au désir et aux fantasmes de l'homme (acteur et spectateur). D'autant plus que les termes utilisés par Taryn Thomas en entrevue pour parler de cette expérience (« *I think Kurt Lockwood is a great guy, he's really nice and he's super hot* » et « *He's a super big turn-on so we'll see what happens* ») soulignent que son intérêt est uniquement porté sur Kurt Lockwood plutôt que sur l'expérience à trois avec Mika Tan. Ainsi, dans cette scène, Taryn Thomas n'a pas d'interaction avec Mika Tan, mais tout indique également qu'elle ne veut pas en avoir : son intérêt est uniquement porté sur Kurt Lockwood et le plaisir supplémentaire qu'elle pourrait ressentir du fait que lui-même reçoit une stimulation additionnelle. D'un autre côté, l'agentivité sexuelle manifestée par Taryn Thomas dans la scène sexuelle numéro quatre nous a semblé faible principalement par sa difficulté à sortir du cadre pornographique *mainstream*. En effet, nous avons principalement été dérouterées par son utilisation du *dirty talk* au cours de la relation sexuelle alors qu'elle lance des phrases comme « *I want that fucking dick, give it to me, bitch! Give me what I fucking want! Fuck my pussy real*

fucking hard just like you know how to do, come on baby, give it to me [...] Come on treat me like a fucking whore! Call me a fucking whore! » et celle-ci juste avant l'éjaculation « *I want your fucking dirty semen right in my dirty fucking mouth. Give it to me. Give it to me, come on give the whore what she wants, come on!* ». Nous constatons également qu'elle en fait beaucoup pour la caméra alors qu'elle la regarde avec une expression sensuelle, se lèche les lèvres et hurle de façon exagérée pour signifier son plaisir. Ceci s'ajoute au malaise général qui imprègne cette scène qui paraît trop préparée de par l'image et l'éclairage trop parfaits qui cassent avec l'esthétique plus brouillon du reste du film. Nous savons également que cette scène était prévue à l'horaire, car Kurt Lockwood mentionne dans la scène précédente qu'il doit se préparer et se préserver pour cette dernière scène de la journée. Au final, nous soulignons également que Taryn Thomas parle avec beaucoup d'ouverture de ses pratiques sexuelles en entrevue :

I think some of my friends in Arizona, [...] like my very close friends, some of them can't handle it anymore 'cause I'm just a little too open, 'cause I will talk about using my shower enema, I will talk about getting fucked in my ass, I will talk about getting DP'ed, I will talk about doing five guys.

Nous ne pouvons pas juger avec certitude de son agentivité sexuelle sur la base de ce commentaire, car elle n'explique pas les raisons pour lesquelles elle parle de cela à ses amis ou encore à quel point elle apprécie réellement ces pratiques. Cependant, tous ces indices pointent vers un manque d'authenticité et nous portent à juger que son agentivité sexuelle est relativement faible. En effet, rappelons que selon Lang (2011), l'agentivité sexuelle véritable est le reflet de choix provenant de l'intérieur de soi et non une copie des standards patriarcaux qui nous prêtent des désirs et des fantasmes.

5.2.5 Mr. Marcus, Kurt Lockwood et Jack Lawrence

Dans le film *Chemistry 1*, il y a quelques manifestations concrètes d'agentivité sexuelle de la part de l'acteur Mr. Marcus. Nous avons d'abord remarqué qu'il prend

l'initiative de certaines pratiques sexuelles avec deux partenaires, soit Marie Luv et Dana De Armond, mais qu'il est capable de respecter les limites de ces dernières. Tout au long du film, sa connexion avec Marie Luv est palpable et elle se reflète entre autres dans le fait qu'il incite le cunnilingus par Mika Tan qui est une expérience vécue de façon tout à fait positive par les deux actrices. Cette intuition que Marie Luv apprécierait la pratique est probablement due au fait que Mr. Marcus la connaît beaucoup et sait respecter ses limites. Nous interprétons ce comportement comme la marque de quelqu'un qui a un grand sentiment de confiance et de liberté dans l'expérience de sa sexualité, tout en étant capable de respecter les limites d'autrui. Nous avons observé un comportement semblable envers Dana De Armond dans la huitième scène alors qu'il tente la pénétration anale à plusieurs reprises. Pour le premier essai, il débute par une lubrification pour faciliter la pénétration, commence la pénétration et se retire, car elle montre des signes de douleur et de malaise. Par la suite, il continue avec des caresses lors de la relation sexuelle, pour finalement tenter plus lentement la pénétration à nouveau en l'encourageant à bouger un peu pour diminuer l'inconfort. Nous avons interprété qu'il s'agit d'une prise d'action et de responsabilité dans la réalisation de ses désirs qui traduit également un désir de voir les autres se dépasser. À ce sujet, nous devons rappeler que Dana De Armond a mentionné en entrevue vouloir être davantage à l'aise avec cette pratique dans le cadre de son travail. Ainsi, il prend des initiatives pour réaliser une pratique qui lui plaît sachant que sa partenaire souhaite également en faire l'expérience, tout en étant capable d'appivoiser ses blocages et ses malaises. Nous pouvons conclure en disant que les comportements de Mr. Marcus démontrent de l'agentivité sexuelle, d'autant plus que nous n'avons pas observé de comportements non agentiques comme la déresponsabilisation ou l'engagement dans des pratiques contraires à ses valeurs ou à son intégrité.

L'analyse de l'agentivité sexuelle de l'acteur Kurt Lockwood dans le film *Chemistry I* est possible par l'association entre certains comportements et les détails qu'il révèle en entrevue. L'élément central qui nous a permis d'en juger est

évidemment la scène de chevillage par Mika Tan dans la sixième scène. Le *pegging* est une pratique plutôt rare en pornographie *mainstream*, mais plus populaire dans les niches féministes, *queer*, ou indie. Le malaise de le présenter se situe au niveau de la préservation de la masculinité, de l'idéal hétérosexuel et à la peur des acteurs d'être perçus comme étant homosexuels ou déviant. Nous pouvons donc concevoir que l'agentivité sexuelle exprimée par Kurt Lockwood est forte puisqu'il accepte de faire cette pratique devant la caméra malgré l'opprobre et la stigmatisation dont il pourrait être victime. À ce sujet, Mika Tan rapporte que certaines personnes du milieu l'ont étiqueté gai suite à cette pratique en d'autres occasions. Nous jugeons donc qu'il s'agit de manifestations d'un homme qui prend des initiatives, qui connaît ses désirs, qui se sent suffisamment confiant et libre dans l'expression de sa sexualité et qui se donne le droit de ressentir du plaisir.

L'agentivité sexuelle de l'acteur Jack Lawrence est tangible à quelques moments dans le film *Chemistry 1*. L'analyse de son agentivité sexuelle a été principalement possible par l'analyse de ses entrevues plutôt que par ses comportements dans les scènes sexuelles. Notons d'abord une entrevue présentée au début du film dans laquelle il décrit ses préférences en matière de sexualité et la façon dont il procède pour dépasser sa zone de confort et permettre une rencontre avec des partenaires qui ont d'autres préférences :

You have to think of it in terms of what makes her happy and [...] I'm the total opposite, I just want, I'll keep my pants on, I just wanna eat pussy and cuddle and make out and snuggle and stuff like that and she likes to be chocked and spat on and spanked [...] total opposite [...] : I want to make her happy and it turns me on to take myself out of my normal psyche and do that as part of being a good actor, you know to do just pussy eating scenes would be way too easy so when they have me do a rough scene, which isn't my thing, I just feel better about myself as a performer [...].

C'est donc probablement ce désir de plaire à ses partenaires et de devenir un meilleur performeur qui explique qu'il prend peu d'initiative et semble même au service de Mika Tan et Dana De Armond dans la scène numéro trois qui est marquée par une dynamique de BDSM. Nous comprenons que son agentivité sexuelle est moins

marquée dans cette scène puisque ce n'est pas le genre de dynamique qu'il préfère. On peut également supposer que le sexe plus brutal n'est pas totalement contraire à ses valeurs et à son intégrité puisqu'il prend part à cette scène et semble y prendre un certain plaisir; en ce sens, il fait preuve d'une part d'agentivité sexuelle. Cependant, son agentivité sexuelle est beaucoup plus palpable dans la septième scène sexuelle qui consiste uniquement en un cunnilingus sur Dana De Armond, soit la pratique qu'il dit préférer. Ainsi, dans cette scène, il fait preuve de beaucoup d'agentivité sexuelle, car il initie la rencontre sexuelle (ex : il embrasse, caresse et déshabille Dana De Armond) et prend les actions requises pour la réalisation de son désir. Même s'il n'y a pas d'érection ou d'éjaculation visible, son plaisir est manifeste et il découle de la réalisation d'une préférence et d'un fantasme central dans son univers sexuel. Cette scène est donc une attestation d'une forte agentivité sexuelle de la part de Jack Lawrence. Il est également agent, instigateur et responsable de sa sexualité dans les scènes sexuelles avec Marie Luv, car il initie les contacts et fait beaucoup de cunnilingus, sa pratique sexuelle de prédilection. Finalement, nous pouvons dire que Jack Lawrence démontre de l'agentivité sexuelle dans le film, car il prend sa sexualité en main en pratiquant le cunnilingus sur ces partenaires, tout en étant capable de sortir de sa zone de confort pour faire plaisir aux autres.

5.3 Le sens de la critique féministe

Le troisième objectif spécifique de notre étude est d'analyser le sens de la critique féministe présente dans le film *Chemistry 1*. Plus spécifiquement, il s'agit d'analyser ce que la réalisatrice réussit à apporter de particulier au genre pornographique par le biais de ses critiques féministes, c'est-à-dire à quel point elle donne un souffle féministe distinct à sa production. Pour ce faire, nous avons utilisé comme base d'analyse les critiques féministes exprimées par Tristan Taormino (2013b) dans ses objectifs de travail. Ce sont les éléments qu'elle souhaite consciemment mettre de l'avant dans ses productions, auxquels nous avons ajouté l'examen des concepts de notion de choix (Young, 2014), d'expression de

l'individualité (Smith, 2012), et de négociation (Young, 2014) que nous considérons comme partie prenante du travail de Taormino et essentiels au jugement du caractère féministe de son œuvre pornographique. Nous avons donc analysé le sens de la critique féministe présente dans le film *Chemistry 1* à l'aide des quatre catégories suivantes :

1. Mises en scène favorisant la spontanéité : sexe non scripté et chimie entre les acteurs. Nous ajoutons le concept de notion de choix (Young, 2014);
2. Emphase sur le désir et le plaisir féminin : consentement, respect, agentivité et focus sur le désir, les fantasmes et l'orgasme féminin. Nous ajoutons le concept d'expression de l'individualité (Smith, 2012);
3. Aspect éducatif : variété d'activités sexuelles, communication entre les acteurs et importance des préliminaires. Nous ajoutons le concept de négociation (Young, 2014);
4. Vision positive de la sexualité : acteurs ayant une vision positive de la sexualité et de leur travail, entrevues en profondeur et conditions de travail éthique.

Ainsi nous ajoutons trois concepts qui apportent un éclairage académique supplémentaire quoique similaire à la vision originale de Tristan Taormino afin de complexifier l'appréciation de la critique féministe présente dans le film *Chemistry 1*.

5.3.1 Mises en scène favorisant la spontanéité

Dans ses objectifs de travail disponibles sur son site web, la réalisatrice Tristan Taormino (2013b) déclare que dans ses films elle veut mettre en scène du sexe non scripté et orienté par le désir et la chimie entre les acteurs. Nous avons réunis ces principes sous le concept plus général de mises en scène favorisant la spontanéité. Dans le générique de début du film *Chemistry 1*, la réalisatrice annonce cet objectif de travail :

No hold bars. They decide the who, the what, the when, the where of their sex scenes. And then they come in here to the confessional and tell you the why. I

want them to be themselves. I want them to show us a piece of their sexuality. That's not me getting in there and saying: do these five positions, do it in this place, this time. That's the typical formula, that's not the one I wanna follow. It could be chaos or could be spontaneity, it could be out of control, or it could be a lot of fun. We kinda don't know until we get there...we're gonna get there.

Elle promet ainsi de donner une grande liberté aux performeurs en les laissant exprimer leurs fantasmes et avoir des relations sexuelles avec qui ils le désirent, à l'endroit et au moment qui leur plaît. En ce qui concerne l'endroit et le moment des relations sexuelles, la réalisation et le montage témoignent en règle générale d'une grande liberté pour les performeurs. Il nous a cependant paru peu probable et crédible que ce soit tout le temps le cas. En effet, plusieurs indicateurs nous permettent de croire qu'il y a eu des aménagements au niveau de l'endroit et/ou du moment des relations sexuelles dans quelques scènes. Par exemple, la première scène sexuelle entre Marie Luv et Mr. Marcus semble débiter de façon spontanée dans le bain tourbillon suite à une conversation entre les deux participants et l'actrice Taryn Thomas qui filme avec une des *perv cam*. Le reste de la scène se déroule dans une chambre et est filmé par l'équipe technique, ce qui suppose une bien meilleure qualité d'image, d'éclairage et de son. Nous nous demandons si le déplacement subséquent des acteurs dans une des chambres est entièrement leur décision ou une recommandation de la réalisatrice et/ou de l'équipe technique. Il est également possible que les deux acteurs aient débuté dans le bain tourbillon en attendant que l'équipe technique ait installé l'équipement dans la chambre. La scène sexuelle numéro quatre mettant en vedette Taryn Thomas et Kurt Lockwood nous a également laissé perplexes quant au degré de liberté alloué aux acteurs puisqu'elle nous a semblé préparée d'avance à plusieurs égards. Notons d'abord qu'elle semble avoir été inscrite à l'ordre du jour puisque, dans la scène précédente, la scène de fellation entre Mika Tan et Kurt Lockwood filmée en *perv cam*, ce dernier mentionne ne pas vouloir finir par l'éjaculation pour se préserver pour la scène suivante. Ensuite, notons que cette scène est tournée avec une qualité d'image, d'éclairage et de son excellente par une équipe technique qui demeure totalement imperceptible. Ceci est inusité car il y a

toujours au moins quelques signes qui trahissent la présence de l'équipe technique dans les autres scènes. Par exemple, il arrive qu'on voit les perches et les trépieds dans l'image, qu'on entend le caméraman ou la réalisatrice parler avec les acteurs ou qu'on voit leurs jambes, etc. Ces nombreux indices concernant le lieu et le moment où la scène a été filmée nous portent à croire qu'elle n'était pas du tout spontanée. Ces éléments bien considérés et placés en juxtaposition avec le manque d'authenticité et la difficulté de l'actrice Taryn Thomas à sortir du moule pornographique expliquent le décalage majeur de cette scène par rapport au reste du film et le malaise que nous avons ressenti lors de son visionnement. D'un autre côté, nous notons que les scènes filmées par les acteurs avec les *perv cam*, soit les scènes deux, cinq et la scène de fellation entre Mika Tan et Kurt Lockwood, sont, selon toute vraisemblance, totalement spontanées. Ces scènes sont entièrement filmées par les acteurs qui sont eux-mêmes impliqués dans l'action sexuelle et ne se terminent pas par l'éjaculation externe; ce sont plutôt des scènes d'activités sexuelles croquées sur le vif qui ne suivent pas du tout les conventions habituelles du film pornographique. Les autres scènes se déroulent dans un lieu particulier du début à la fin, soit la terrasse pour la scène trois, le salon pour la scène six et huit et une chambre pour la scène sept, et semblent spontanées en ce sens que les acteurs ont envie de faire des actes sexuels et le soulignent à l'équipe technique qui vient les filmer. Notons également que nous savons qu'il y a eu plusieurs autres activités sexuelles qui n'ont soit pas été filmées, soit pas été présentées dans le film. Par exemple, l'actrice Dana De Armond parle d'un ménage à trois avec deux acteurs en entrevue alors que cette scène n'est pas dans le film, ou encore les acteurs Taryn Thomas et Kurt Lockwood qui mentionnent être épuisés au matin car ils ont fait l'amour toute la nuit. Ainsi, en ce qui concerne l'endroit et le moment du tournage, nous avons plusieurs indications que la réalisatrice et l'équipe technique ont accordé une grande liberté aux acteurs dans ce film, mais qu'il est peu probable que cette liberté ait été totale.

Pour ce qui est du contenu des scènes sexuelles, soit les actes et l'ordre dans lequel ils sont mis en scène, rien ne nous porte à croire qu'il y a eu direction ou suggestion de la part de la réalisatrice ou de l'équipe technique. À ce sujet, rappelons que selon Taormino (2013a), la formule habituelle d'une production pornographique c'est deux minutes de fellation, deux minutes de cunnilingus (optionnel), deux à trois minutes de pénétration dans la première, la deuxième et la troisième position, puis la conclusion par une éjaculation externe. Dans le film *Chemistry 1*, il y a beaucoup trop de changements d'actes sexuels et de position pour qu'il soit crédible que les acteurs aient reçu des directives quant au nombre d'actes et de positions à faire, à leur ordre ou à leur durée. Par exemple, les acteurs passent rapidement d'une stimulation orale à une pénétration vaginale, pour ensuite passer à une stimulation anale, puis revenir à une pénétration vaginale, et ce, dans un court laps de temps. Il est certain que le montage a été utilisé pour couper la durée de certains actes ou positions, mais nous ne sentons pas que le montage a servi à promouvoir la formule habituelle. Au contraire, le rythme initié par le désir des acteurs est respecté. D'un autre côté, le montage qui respecte les changements d'actes et de positions des acteurs est parfois d'une telle rapidité que le tout nous semble même chaotique. C'est le cas de la scène sexuelle numéro six présentant Mika Tan, Kurt Lockwood et Taryn Thomas dans le salon et qui dure environ dix minutes au total. Nous avons choisi de parler de cette scène en particulier puisque c'est celle qui inclut le plus de pratiques et de positions sexuelles en le plus court laps de temps et où le montage est le plus tangible. La scène débute avec Mika Tan et Kurt Lockwood qui s'embrassent, puis font du sexe oral, soit la fellation suivie du cunnilingus. Après, il y a pénétration vaginale dans différentes positions : couchée les jambes en l'air, en cuillère, puis en *cowgirl*. Il y a ensuite stimulation anale avec un dildo en verre, puis pénétration. Taryn Thomas arrive dans le salon et fait une fellation à Kurt sur le divan pendant que Mika met son gode-ceinture. Il y a une nette coupure au montage, puis on voit Kurt et Taryn qui font la position du 69 sur un meuble du milieu du salon pendant que Mika met du lubrifiant sur son gode-ceinture et l'anus de Kurt avant de le chevilla. Kurt se fait alors

cheviller par Mika et pénétre Taryn dans deux positions différentes, soit en missionnaire, puis en cuillère. La scène se termine par l'éjaculation externe de Kurt alors que Mika le pénètre toujours avec le gode-ceinture. Il est évident qu'il y a eu beaucoup de montage dans cette scène de dix minutes qui présente énormément de changement de pratiques et de position. Pourtant, loin d'aller dans le sens de la structure classique, ce montage ne fait que raccourcir la durée réelle et ajouter un aspect chaotique à cette scène. Nous ne connaissons évidemment pas les raisons exactes qui expliquent que le montage de cette scène soit si rapide et décousu, mais l'intérêt porté à la pratique du *pegging* dans les entrevues qui précèdent et suivent la scène nous portent à croire que la réalisatrice a voulu accélérer le processus qui y mène. Nous en concluons donc qu'il s'agit d'un choix artistique et politique de la part de la réalisatrice.

Tous les éléments que nous avons couverts jusqu'à maintenant dérivent directement du concept de notion de choix. Rappelons que, pour Madison Young (2014), la notion de choix est tributaire d'authenticité en pornographie féministe et peut s'exprimer par le choix des partenaires de travail, des actes sexuels et de leur séquence, des jouets sexuels, du lubrifiant, etc. Ainsi, tout ce que nous avons noté jusqu'à maintenant va dans le sens d'une application du concept de notion de choix dans le film *Chemistry 1*. Toutefois, c'est dans la liberté de choix des partenaires de travail, des actes sexuels et de leur séquence que la réalisatrice Tristan Taormino réussit le plus à actualiser et à rendre tangible ce concept. Avant même de commencer le tournage, Taormino (2013a) utilise une technique inhabituelle pour choisir les acteurs qui feront partie de sa distribution. Elle choisit une première performeuse et lui demande de fournir une liste des gens avec qui elle refuse de travailler (la norme dans le milieu pornographique) et une liste des gens avec qui elle veut travailler. Par la suite, elle choisit un performeur de cette seconde liste et lui demande de faire le même exercice, et ce, jusqu'à ce qu'elle ait une distribution de sept ou huit performeurs au total. Cette technique lui permet d'avoir une distribution d'acteurs qui

ont déjà des affinités et du désir les uns pour les autres avant même que le tournage ne débute. Pour ce qui est des actes sexuels et de leur séquence, la réalisatrice incite les acteurs à se laisser aller au rythme naturel de leur désir et de leur connexion. Ses techniques sont très profitables puisque le désir et la chimie entre les acteurs sont palpables à l'écran et très présents dans les commentaires des acteurs en entrevue. Par exemple, lors des entrevues suivant la scène numéro un, Marie Luv parle du désir et du plaisir qu'elle a ressenti avec son partenaire Mr. Marcus, ainsi que de la grande marge de manœuvre que la réalisatrice leur donne :

It's like okay, cool, I'm about to sit here and enjoy Mr. Marcus who I love working with and enjoy this, enjoy these toys, and enjoy this free time and just sit here and ignore everybody in this room [...] You was just kinda like go, you know do you guys, I wanna see your connection and [...] it was kind of how I would fuck Marcus if he was at home with me, you know. That's why I loved this and that's why I didn't notice that we were going on for that long, I really didn't (rire).

Des réflexions semblables sont offertes par les acteurs Mika Tan, Dana De Armond et Jack Lawrence suite à la troisième scène. Le commentaire de Jack est particulièrement révélateur de l'application concrète de la notion de choix dans la réalisation de Tristan Taormino :

It was great. We were given creative license from the director, YOU! And it was cool, it was basically just have sex with each other, no positions called out, and it was very organic and nice, and it was so hot, and we have off camera chemistry too, so we've been fooling around before the scene and after the scene and it's so nice to be with a cast that actually loves the job. Love it!

La scène sexuelle numéro huit met en scène deux couples qui ont des relations sexuelles côte-à-côte et les entrevues qui l'accompagne sont particulièrement révélatrices du désir et de la chimie sexuelle qui existe entre les partenaires des deux couples. Marie Luv et Jack Lawrence racontent une anecdote de rapprochement sexuel lors d'un tournage précédent alors qu'ils ne devaient même pas travailler ensemble et utilisent des expressions qui démontrent l'attirance authentique et les fantasmes inassouvis qu'ils éprouvent l'un pour l'autre :

Marie: *And he told me "Come on you know I'm really good, I give head really good", I'm like yeah let's see, so we found a little corner and I was like goodness gracious, you know, he give head really good [...].*

Jack: *And we had a lot of unfinished business to do, and she's the reason I am here, she requested me, so that's awesome.*

Les entrevues de Dana De Armond et Mr. Marcus au cours de la même scène démontrent également un très fort désir entre eux :

Mr. Marcus: *If I only had one chance to sleep with a woman here, in the house, it would be...Dana. That pussy is callin' me (rire) And I want to have it here in the house (rire).*

Dana: *If I could only have sex with one person today...I think it would be Mr. Marcus (sourit et acquiesce de la tête) 'cause Mr. Marcus is hot (rire).*

Une interaction entre eux durant la scène sexuelle démontre également qu'ils ont beaucoup de plaisir et une excellente chimie :

Mr. Marcus: *Gimme the pussy, gimme the pussy now!*

Dana : *Yeah, take it! (rit très fort) I love it!*

Pour conclure cette section, nous devons affirmer que, dans le film *Chemistry 1*, la réalisatrice Tristan Taormino réussit en très grande partie à mettre en place des conditions propices à l'émergence et à l'expression authentique du désir et du plaisir des performeurs. Dans la grande majorité des cas, les acteurs sont effectivement libres d'avoir des relations sexuelles avec qui et dans les positions qu'ils désirent, à l'endroit et au moment qui leur plaît. La notion de choix décrite par Young (2014) revêt donc une importance capitale dans la réalisation proposée par Tristan Taormino pour le film *Chemistry 1*.

5.3.2 Emphase sur le désir et le plaisir féminin

Dans ces objectifs de travail, la réalisatrice Tristan Taormino (2013b) annonce qu'elle veut mettre en scène le consentement, le respect, l'agentivité sexuelle, et un focus sur le désir, les fantasmes et l'orgasme féminin. Nous avons résumé ces intentions sous le concept plus général de l'emphase sur le désir et le plaisir féminin et nous en avons trouvé plusieurs évidences dans le film *Chemistry 1*. Notons tout

d'abord que la réalisatrice a une façon de diriger qui permet la montée du plaisir jusqu'à l'orgasme. Ce premier élément est confirmé par Marie Luv dans une entrevue suivant la scène numéro un :

See that's why the scene was so good today, just because you were like we wanna catch that moment, so once you told me I don't need to look all in the camera (mime une fellation) like "Yeah so good", it's like okay, cool, I'm about to sit here and enjoy Mr Marcus [...] And it's rare that that can happen on set because, you know, a lot of directing going on and a lot of "Wait, wait stop! Let's do some pictures", or "Stop!" It's just always something to make the girl right before I'm about to get mine.

L'actrice confirme donc que la réalisatrice leur demande d'être naturels, de se laisser aller librement et d'exprimer leurs réelles envies sans se soucier de la caméra et de leur apparence. Ceci souligne également que cette dernière n'arrête pas les acteurs pour corriger leurs positions, leur faire des demandes, etc. lors de sa réalisation; elle les laisse aller dans le but de capturer la chimie et le désir particulier qui existe entre les performeurs lorsqu'ils sont en action.

Un autre élément qui confirme que la réalisatrice donne une grande importance au désir et au plaisir féminin dans le film *Chemistry 1* est la présence d'acteurs qui ont à cœur le plaisir de leurs partenaires. Bien que la distribution soit sélectionnée sur la base d'acteurs qui désirent travailler ensembles, la présence d'hommes qui ont le bien-être des actrices en tête s'explique par l'usage de la technique originale de sélection des acteurs. L'acteur Jack Lawrence est un exemple particulièrement intéressant d'acteur qui se sent concerné par le bien-être et le plaisir de ses partenaires de travail et il déclare :

Most of the guys in the business are like you know "Suck it bitch" and they're disrespectful to women, but I grew with tremendous respect for women and I'm all about pleasing them, that's my favorite thing in the whole wide world.

Au-delà de la chimie et du désir évident entre plusieurs performeurs dont nous avons traité dans la section précédente « Mises en scène favorisant la spontanéité », cette parcelle d'entrevue prouve que l'acteur Jack Lawrence accorde une importance

majeure à la satisfaction de ses partenaires. Pour lui, le désir et le plaisir féminin sont incontournables. Ajoutons que la réalisation de Tristan Taormino démontre une emphase sur le désir et le plaisir féminin parce qu'elle permet aussi la présentation de ce genre de discours dans les entrevues qui accompagnent les scènes sexuelles.

Nous pouvons également observer que le plaisir féminin est primordial pour la réalisatrice Tristan Taormino parce qu'il y a de nombreux orgasmes authentiques dans le film *Chemistry 1*. Ceci nous donne à la fois l'indication qu'elle met en place les conditions qui permettent la montée du plaisir jusqu'à l'orgasme véritable, mais également qu'il est fondamental, pour elle, de présenter ces moments d'extase au montage. Nous allons recenser tous les moments que nous avons comptabilisés comme des orgasmes authentiques dans leur ordre d'apparition, ainsi que les indicateurs présents qui nous ont permis de les interpréter comme tels. Rappelons que, pour Young (2014), le plaisir et l'orgasme authentiques ne s'expriment pas par les cris, les expressions génériques et les poses *glamour* de la pornographie traditionnelle, mais bien plutôt par des réactions plus primaires comme des rougeurs, des tremblements, des contorsions, des cris gutturaux ou plus profonds. Nous avons observé au moins deux orgasmes véritables de Marie Luv dans la première scène. Le premier dure environ 50 secondes et est caractérisé par une contraction générale du corps, des mouvements au niveau de l'abdomen et des frémissements. Le deuxième qui semble multiple dure environ 65 secondes durant lesquelles elle respire rapidement et très fort, gémit et crie, a des soubresauts et a d'abondantes sécrétions au niveau de la vulve. Au courant de la scène numéro trois, nous avons noté au moins trois orgasmes authentiques. Le premier orgasme de Mika Tan dure environ 45 secondes alors qu'elle a des contractions au niveau de l'abdomen. Le deuxième d'environ 30 secondes est également de Mika Tan qui dit qu'elle va jouir et crie à son partenaire Jack Lawrence de ne pas arrêter. Le troisième orgasme de Dana De Armond dure environ une minute alors qu'elle crie beaucoup, a des contractions au niveau des cuisses et des mouvements involontaires. Pour ce qui est de la scène

numéro quatre, mettant en vedette Taryn Thomas, nous n'avons pas noté d'orgasme qui nous semblait véridique selon les critères soulevés par Young (2014) et plusieurs signes d'un orgasme faux comme les cris, les expressions génériques de désir et de plaisir. Nous n'avons pas eu l'impression qu'elle ait ressenti d'orgasme véritable, malgré le fait qu'elle dit avoir apprécié sa scène avec Kurt Lockwood. Cela fait partie des éléments qui nous ont laissé perplexes et mal à l'aise face à cette scène qui tranche avec le reste du film. Pour ce qui est de la scène numéro sept, nous avons noté un orgasme d'environ 40 secondes où Dana De Armond crie beaucoup, a des rougeurs, ainsi que des tremblements des jambes et du bas ventre. La dernière scène sexuelle nous offre six orgasmes authentiques de la part de Marie Luv et Dana De Armond. Le premier de Marie Luv dure environ 20 secondes alors qu'elle crie et a des contractions de l'abdomen. Ensuite, il y a un orgasme d'environ 15 secondes de Dana De Armond pendant lequel elle crie très fort, grimace et grogne. Marie Luv a un autre orgasme d'environ 15 secondes durant lequel elle grimace, crie et a des contractions de l'abdomen. Puis, Dana De Armond a deux orgasmes dans un délai de moins de cinq minutes : dans le premier, qui dure environ 40 secondes, elle crie beaucoup, respire fort et rapidement et, dans le second, qui dure environ 15 secondes, elle crie, grogne, a des contractions de l'abdomen et des tremblements des jambes. Le dernier orgasme du film est celui de Marie Luv et dure environ 20 secondes alors qu'elle crie, respire fort et vite et a des contractions du bassin.

Enfin, outre les réactions orgasmiques authentiques capturées sur pellicule par Tristan Taormino, l'expression de l'individualité, définie par Smith (2012) comme la façon de concevoir les performeurs comme des individus uniques et originaux, est une autre preuve que le désir et le plaisir féminin est primordial dans l'œuvre de la réalisatrice. En effet, une œuvre féministe devrait permettre d'être témoin de l'individualité de chaque performeur, c'est-à-dire de capturer une part de leur humanité plutôt que de les présenter comme des êtres interchangeables. Pour Smith (2012), l'expression de l'individualité peut se révéler dans la façon particulière

d'un performeur à exprimer l'abandon sexuel, le désir, l'authenticité et le plaisir, l'expressivité, les réactions physiques, etc. Nous allons d'abord parler de l'actrice Marie Luv dont l'individualité a surtout été exprimée par un style corporel brut et une grande assurance dans les scènes sexuelles. En effet, sa corporalité n'est pas du tout esthétique ou *glamour* comme on pourrait s'y attendre en pornographie, elle a un style organique, brut, presque sauvage. Par exemple, durant la première scène, elle fait des fellations en émettant beaucoup de salive et des sons gutturaux et primaux. Son style est authentique car on ne sent pas qu'elle essaie de rendre ses expressions faciales et sonores plus attrayantes ou séduisantes. Lorsque son plaisir augmente, ses expressions faciales, corporelles et sonores sont toujours très authentiques, car elle peut, par exemple, grimacer, sortir la langue, avoir des contractions de l'abdomen ou des cuisses. Elle ne se soucie pas d'avoir l'air belle, *glamour* ou séduisante. De plus, son assurance dans le cadre de sa sexualité et de son métier est bien résumée par son partenaire Mr. Marcus qui déclare en entrevue :

*Marie can fuck the shit outta you. You know, Marie is a motherfucker (rire)
[...] I think people underestimate her ability [...] Her sexuality is just through
the roof.*

Les objectifs de travail et l'ambiance que Tristan Taormino met en place dans la réalisation de ce film permettent d'être témoin de l'authenticité et de l'assurance de Marie Luv. Pour ce qui est de l'actrice Mika Tan, nous avons noté que son agentivité sexuelle, son enthousiasme et sa bonne humeur contagieuse sont les principaux traits par lesquels son individualité s'exprime. Alors que nous avons traité en détails de l'agentivité sexuelle dans le second objectif spécifique, rappelons qu'elle nous en a donné les exemples les plus frappants et les plus clairs. Elle initie les contacts sexuels, connaît et affirme franchement ses désirs, prend la responsabilité de son plaisir, tout en étant capable de respecter les limites des autres. Nous avons également remarqué qu'elle sourit, rit et fait beaucoup de blagues tout au long du film *Chemistry 1*. Cette bonne humeur exubérante nous a semblé un trait particulier de sa personnalité et la réalisation et le montage de Tristan Taormino, particulièrement les

entrevues et les scènes filmées par les acteurs avec les *perv cam*, nous ont permis d'y avoir accès. L'individualité de l'actrice Dana De Armond est perceptible principalement par la vulnérabilité et l'émotivité qu'elle présente tout au long du film, de même que par sa passion manifeste pour son métier. En effet, il n'est pas commun dans une production pornographique de présenter des entrevues de performeurs qui décrivent le malaise qu'ils ressentent entre le désir de faire ce qui leur plaît et la pression de vouloir satisfaire aux demandes du public. Pourtant, c'est ce dont Dana De Armond traite dans plusieurs entrevues, allant même jusqu'à pleurer. D'un autre côté, nous sentons que travailler dans l'industrie pornographique et tourner du matériel fétichiste et BDSM est une réelle passion pour elle. Un besoin viscéral, dont elle témoigne en entrevue. Il est clair que la réalisation de Tristan Taormino a permis que ces moments d'authenticité surviennent et soient présentés dans la version finale du film. Finalement, nous avons senti l'individualité de l'actrice Taryn Thomas dans son apparence négligée et rudimentaire qui contraste par rapport aux autres performeurs. En effet, dans ce film, les acteurs portent des vêtements de tous les jours au lieu de costumes élaborés et affriolants et, bien que ceci soit tout à fait courant dans une esthétique *gonzo*, nous trouvons quand même que les vêtements, accessoires et l'attitude générale de Taryn Thomas détonnent par rapport aux autres performeurs. Elle porte, par exemple, le pantalon de sports, communément appelé *sweatpant* en anglais, les espadrilles, qu'elle garde d'ailleurs tout au long de la scène numéro quatre, et la casquette. Nous avons aussi remarqué qu'en entrevue elle s'assoit de façon affaissée. En contrepartie, bien que l'ambiance du tournage appelle une attitude et une esthétique décontractée, les autres performeurs du film ont un maintien et une apparence beaucoup plus soignés que cette actrice. La réalisation de Tristan Taormino a permis cette authenticité parce qu'elle ne donne pas de code vestimentaire ou d'instructions aux acteurs sur la façon de se présenter. Dans ce cas particulier, notre observation porte une charge négative, mais tout de même synonyme d'une présentation honnête de l'interprète.

5.3.3 Aspect éducatif

La réalisatrice Tristan Taormino (2013b) souhaite également mettre de l'avant un aspect éducatif dans ses productions pornographiques. Il s'agit plus spécifiquement de présenter, par exemple, une variété d'activités sexuelles, une bonne communication entre les acteurs et de mettre l'emphase sur l'importance des préliminaires. Dans le cadre de cette étude, ce sont les résultats liés au concept de la négociation, tel qu'énoncé par Young (2014), qui se sont avérés les plus significatifs. Pour cette auteure, ce concept se manifeste par l'importance pour les performeurs de verbaliser leurs préférences et les ajustements nécessaires à leur confort durant les scènes sexuelles. Nous avons repéré trois moments où la négociation entre les acteurs est tangible. Il y a d'abord le moment, dans la scène sexuelle numéro trois, où Mika Tan exprime son désir de se faire pénétrer l'anus. La négociation se fait de cette façon :

Mika : *I want someone to fuck my ass! I want someone to fuck my ass!*

Dana: *Do you want me to fuck your ass or do you want him to fuck your ass?*

Mika: *I don't care, whoever gets turned on by fucking the ass. Who wants to get in the back door? (rire)*

Dana: *I'm a front door kind of girl.*

La négociation se conclut donc par une double pénétration où Dana De Armond pénètre le vagin de Mika Tan avec son *strap-on* et où Jack Lawrence pénètre l'anus de cette dernière. Il faut comprendre qu'il s'agit d'une réelle négociation puisque le désir de Mika rencontre l'inconfort de Dana de faire une pénétration anale et celle de Jack de participer à une double pénétration avec un autre homme. Dans cette situation, tous les ingrédients sont réunis pour satisfaire les besoins et les limites de tout un chacun. À un certain moment de la scène, Mika change même de position pour éviter que Dana n'ait à faire la pénétration anale. Le second exemple de négociation est celui relié à la pratique du *pegging* dans la sixième scène. Cette négociation a lieu lors de la première scène de fellation entre Mika Tan et Kurt Lockwood, alors qu'ils discutent :

Mika : *I love fucking a man in the ass, if they like it.*

[...]

Kurt: *What position do you like to do that in?*

Mika: *Oh I like doggie cause I can smack their ass [...] Missionary too, but the problem with missionary is that their hole is so far down and their balls get in the way [...] So I think it's safer if the family jewels are out of the way when they are in doggie.*

Lors de cette discussion, ils préparent de façon ponctuelle et improvisée leur scène du lendemain. Les deux protagonistes ont déjà un intérêt réciproque et connu pour cette pratique, alors la négociation sert plus à rassurer Kurt quant à la façon de procéder de Mika. Par le fait même, il n'y a pas de négociation verbale entre les deux partenaires durant la scène. Le dernier exemple de négociation est non-verbal et concerne la pénétration anale entre Dana De Armond et Mr. Marcus dans la dernière scène sexuelle. Nous avons déjà soulevé que la pénétration anale est une pratique avec laquelle Dana n'est pas très à l'aise et elle déclare vouloir la pratiquer davantage afin de s'y habituer. De ce fait, Mr. Marcus tente la pénétration anale à plusieurs reprises et utilise différentes stratégies, conjointement avec l'accord de Dana, pour permettre de s'y rendre. Pour le premier essai, il débute par une lubrification pour faciliter la pénétration, débute, puis se retire car elle montre des signes de douleur et de malaise. Par la suite, il continue avec des caresses avec les doigts et plus de lubrification lors de la relation sexuelle pour la rendre plus à l'aise. Elle multiplie également les stimulations en utilisant un vibreur pour se préparer plus adéquatement à la pénétration. Toutes ces tentatives et la variété des stimulations utilisées démontrent la communication entre les partenaires et la préparation mise en place pour diminuer la douleur et l'inconfort qui sont souvent liés à cette pratique. Pour conclure cette section, la réalisation et le montage de Taormino permettent de présenter cette négociation qui, comme l'explique Young (2014), est si importante au bien-être des acteurs et permet aux spectateurs de suivre l'évolution de l'authenticité du lien entre les acteurs et du plaisir qu'ils éprouvent.

Pour conclure la présentation des résultats, nous devons préciser que les observations liées à la catégorie « Vision positive de la sexualité » n'ont pas été retenues. En effet, après analyse, ces observations n'étaient pas suffisamment significatives pour apporter un éclairage supplémentaire à l'analyse et à la discussion. Après avoir complété l'exercice de décrire et de classer nos observations, nous nous sommes rendu compte que nous avons déjà atteint une saturation, c'est-à-dire que les nouvelles observations n'apportaient plus rien d'important à notre analyse. Les observations reliées à cette catégorie sont tout de même disponibles pour consultation à l'annexe C.

CHAPITRE VI

DISCUSSION

La recherche que nous avons menée a comme but de comprendre l'apport de la production *Chemistry vol. 1* de la réalisatrice Tristan Taormino dans la mouvance de la pornographie féministe. Plus spécifiquement, nous avons cherché à analyser comment cette production se distingue et s'éloigne des normes en vigueur en pornographie hétérosexuelle *mainstream*. Parmi toutes les réalisatrices qui proposent une vision féministe critique de la sexualité et de la pornographie, nous avons choisi Tristan Taormino, car nous estimons que son travail est incontournable et souvent négligé dans les écrits concernant le phénomène de la pornographie féministe. Pour rencontrer nos objectifs, nous avons choisi d'analyser les concepts de représentation de la sexualité, de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène, de l'agentivité sexuelle et de la critique féministe globale dans le film *Chemistry 1*, avec une perspective féministe. Dans le cadre de la discussion, nous allons d'abord présenter les principales conclusions qui ressortent de nos observations, soit celles qui indiquent une transgression par rapport aux normes pornographiques *mainstream* et celles qui signalent une adhésion à ces mêmes normes. Il s'agit donc d'une synthèse des principaux points qui sont ressortis comme des éléments incontournables du film *Chemistry 1* suite à la présentation des résultats de nos trois objectifs spécifiques. Par la suite, nous allons développer des réflexions plus larges sur le discours pornographique, le genre, ainsi que l'industrie pornographique et la sexualité en général selon un axe d'analyse féministe.

Tout d'abord, nos observations nous permettent de conclure que le film *Chemistry 1* présente une sexualité hétérosexuelle beaucoup plus fluide que celle des productions pornographiques *mainstream* en général. Les numéros sexuels, soit la masturbation, la pénétration, le lesbianisme, le sexe oral, le ménage à trois, l'orgie, le

sexe anal et le BDSM (Williams, 1989, inspiré de Ziplow, 1977), sont tous présentés avec une plus grande fluidité qu'en pornographie hétérosexuelle *mainstream*. Particulièrement le lesbianisme, le cunnilingus et le *pegging*. Dans le film, le lesbianisme, qu'il soit dans le cadre d'un ménage à trois ou d'une orgie, n'est pas présenté uniquement dans l'optique de plaire à un spectateur masculin puisque ce numéro n'est jamais l'occasion d'une scène à part entière ou présenté de telle façon qu'il soit le préliminaire à l'intervention d'un homme (Williams, 1989; Bourcier, 2005; Tin, 2005). Par exemple, le plus important élément de lesbianisme dans le film, le cunnilingus de Mika Tan sur Marie Luv, est présenté et accompagné d'indicateurs qui soulignent qu'il n'a pas été fait dans le but premier de susciter le désir des hommes présents, mais qu'il découle bien d'un désir immanent principalement des deux femmes. Ceci contraste avec le fait que Williams (1989), Bourcier et Tin (2005) énoncent que le lesbianisme ne peut jamais être qu'une pratique périphérique en pornographie hétérosexuelle, une forme de préliminaire avant l'intervention de l'homme seul garant d'un plaisir véritable. Il y a évidemment un aspect logique à ce constat, soit qu'il s'agit de pornographie hétérosexuelle, et non lesbienne. Cependant, il importe de souligner que la grande majorité des numéros et des films lesbiens sont conçus dans une perspective masculine hétérosexuelle. « Le désir de voir une femme ne peut être surpassé que par le plaisir de voir deux femmes, et [...] ces femmes sont subordonnées au plaisir d'un homme qui intervient finalement pour jouir de l'une comme de l'autre. La sexualité lesbienne n'est nullement autonome, elle n'est qu'une pause, et constitue un moment paradoxal dans la dialectique d'un désir masculin » (Tin, 2005, p.217). Ainsi, dans l'optique habituelle, la question que Marie Luv préfère les hommes aux femmes ne se poserait même pas puisque la finalité du moment lesbien n'aurait jamais été de son ressort. La question du plaisir ou du non-plaisir de Marie avec Mika ne les aurait même pas concernées, elle aurait concerné le spectateur habituellement masculin qui désire jouir du plaisir de regarder et de posséder deux femmes à la fois. Cette scène présente donc une transgression intéressante puisque, pour une fois, une femme a pu jouir d'une autre femme sans que

le scénario ne tourne nécessairement en ménage à trois où leur plaisir aurait été subordonné au sien. Autrement dit, elles ont eu cette expérience parce qu'elles l'ont décidé et non pas parce que c'était au menu du scénario. Pour ce qui du cunnilingus, en tant que numéro sexuel, rappelons qu'il est présenté dans une proportion d'environ 40/60, ce qui contraste avec les prescriptions en pornographie *mainstream* qui soulignent que la fellation est à privilégier (Williams, 1989, inspiré de Ziplow, 1977) et que le cunnilingus est optionnel (Taormino, 2013a). Le film *Chemistry 1* présente aussi le cunnilingus d'une façon qui transgresse les règles habituelles en pornographie *mainstream* avec la scène numéro sept qui présente uniquement le cunnilingus de Dana De Armond par Jack Lawrence. Le fait de présenter ce numéro sexuel seul est rarissime en pornographie hétérosexuelle car la satisfaction du spectateur masculin par l'identification au protagoniste homme est privilégié (Williams, 1989). Le cunnilingus en lui-même ne se concluant habituellement pas par une satisfaction complète pour le partenaire masculin, à savoir un orgasme certifié par une éjaculation. Le dernier numéro sexuel qui démontre la fluidité dans le film *Chemistry 1* est le sexe anal ou le *pegging* de Kurt Lockwood par Mika Tan dans les scènes deux et six. Nous avons évidemment largement discuté de la scène numéro six car c'est celle qui présente la pratique sexuelle du *pegging* avec le plus de détails visuels, durant le plus longtemps et qui offre les considérations les plus intéressantes grâce aux entrevues. Comme nous l'avons soulevé, cette pratique est plutôt rare en pornographie hétérosexuelle *mainstream*, quoiqu'elle soit plus fréquente dans certaines niches. Comme le soulignent les entrevues du film, le malaise de mettre en scène cette pratique se situe au niveau de la préservation de la masculinité et de l'idéal hétérosexuel dans les sphères de pouvoir de l'industrie pornographique et chez les acteurs eux-mêmes. Cette façon de présenter les numéros sexuels à travers la réalisation et le montage souligne, d'abord, que Tristan Taormino désire s'adresser à un public d'hommes et de femmes hétérosexuels et, ensuite, qu'elle veut exposer une hétérosexualité plus fluide au niveau des désirs et des pratiques que celle du modèle pornographique *mainstream*. Dans ce cadre, une spectatrice hétérosexuelle peut

prendre du plaisir à voir deux femmes avoir des rapports sexuels, sans que la nécessité d'en faire une scène complète ne se fasse sentir. Une spectatrice hétérosexuelle peut également fortement apprécier une scène complète de cunnilingus, car c'est une pratique qui peut la mener à la satisfaction par orgasme. Un spectateur masculin hétérosexuel ayant une vision plus fluide de sa sexualité et de l'hétérosexualité peut passer par-dessus les préjugés et les complexes pour apprécier la représentation du *pegging*, qui n'est, après tout, qu'une stimulation de la prostate, une zone érogène chez l'homme.

D'un autre côté, il y a quelques éléments qui démontrent une adhésion au modèle pornographique classique dans le film *Chemistry 1*. D'abord, toutes les scènes du film, sauf la scène de cunnilingus et celles filmées par les acteurs, se concluent par une éjaculation externe sur le corps ou le visage des actrices. Dans la plupart des cas, nous avons conclu que cette finale était orientée par le désir et la connexion entre les performeurs, plutôt que pour répondre aux attentes des producteurs et spectateurs masculins. Cependant, le fait que l'éjaculation externe demeure le mode habituel pour conclure une scène doit, à tout le moins, être soulevé comme une adhésion aux normes pornographique *mainstream* dans une analyse à perspective féministe. Nous soulignons également que, contrairement aux femmes qui ont quelques contacts entre elles dans le film *Chemistry 1*, les hommes n'en ont pas et ceci s'accorde parfaitement à l'interdiction des contacts entre hommes dans la pornographie hétérosexuelle *mainstream*. Dans le contexte d'un auditoire mixte, la question des contacts entre personnes du même sexe peut se poser de cette façon : pourquoi les femmes peuvent-elles avoir des contacts entre elles, alors que les hommes n'en ont pas? Cette question est complexe et implique beaucoup plus que le cadre réduit de notre étude, mais nous allons quand même apporter quelques hypothèses à considérer. Cet état de fait dans le film *Chemistry 1*, de même que dans la plupart des productions hétérosexuelles, pourrait s'articuler autour de l'idée très répandue que la sexualité féminine est, à tort ou à raison, plus fluide que la sexualité masculine. Dans le recueil *The Gender of Desire : Essays on Male Sexuality*, publié

en 2005, l'auteur Michael S. Kimmel aborde des réflexions à considérer dans le cadre de notre analyse de la sexualité masculine. Il décrit les caractéristiques du concept de masculinité hégémonique, c'est-à-dire le principal modèle de masculinité à partir duquel on compare les autres aux États-Unis. Comme on peut s'y attendre, cette masculinité hégémonique est représentée par un homme blanc, hétérosexuel, marié, d'âge moyen, riche, fort, bref « un homme en position de pouvoir » (Kimmel, 2005b, p. 30). La masculinité hégémonique est aussi définie par quatre critères, c'est-à-dire une répudiation de la féminité, un statut basé sur le pouvoir, le succès et la fortune, un contrôle absolu de ses émotions, et une audace virile et agressive dans une variété de situations (Kimmel, 2005b). Kimmel (2005b) explique aussi que la masculinité, de par sa nature, est sans cesse questionnée et, par le fait même, doit sans cesse être prouvée aux autres hommes par une variété de comportements et d'attitudes (ex : la force physique, l'argent, les conquêtes sexuelles, etc.). Autrement dit, ce sont les hommes qui jugent et apposent un jugement sur la masculinité des autres hommes, ce qui se traduit, selon Kimmel (2005b), par une peur et une homophobie généralisée des hommes entre eux. Selon le modèle hégémonique de masculinité, la plus grande humiliation est de paraître moins fort, moins solide, moins en contrôle, bref, moins homme devant les autres hommes. Au niveau de notre analyse, nous pouvons soulever que la masculinité repose beaucoup sur une sexualité dans laquelle la transgression de genre et sexuelle est très mal vue; les hommes ne peuvent pas exprimer de désirs ou de comportements qui pourraient moindrement remettre en question leur hétérosexualité et leur masculinité (Kimmel, 2005b). Cette analyse offre aussi un approfondissement sur le malaise entourant la pratique du *pegging* chez les acteurs, les spectateurs et les dirigeants de l'industrie pornographique. Kimmel (2005b) souligne également que les modèles de masculinité peuvent être modifiés, car ils sont culturellement définis. Cela constitue une excellente nouvelle, car la masculinité hégémonique est un modèle inatteignable pour la très grande majorité des hommes. Nous jugeons que les pornographies critique, alternative et féministe peuvent définitivement offrir des modèles de masculinité plus variés et fluides et que

cela devrait être explicitement articulé dans les objectifs de travail de ces productions. Au sujet de la pornographie féministe, une autre piste de réflexion pourrait également être que le spectateur masculin qui apprécie être témoin de contacts entre femmes demeure la norme à partir de laquelle on souhaite se démarquer ou se distancer. Ainsi, du point de vue d'une analyse féministe, malgré les adhésions que nous avons soulevées, il est clair que le film *Chemistry 1* présente d'importantes transgressions par rapport au modèle pornographique *mainstream*.

Ensuite, nos observations nous permettent de conclure que, dans le film *Chemistry 1*, le désir et le plaisir féminin sont d'une importance capitale. Tout au long du film, nous avons noté des stimulations diverses comme les caresses au niveau du clitoris et de la vulve, l'usage de jouets sexuels, le cunnilingus, etc. qui font valoir un intérêt des performeurs et de la réalisatrice pour le plaisir féminin. Le cunnilingus, particulièrement celui de la scène numéro sept, est évidemment très démonstratif de cet état de fait. L'importance du plaisir féminin est également souligné par les plans de caméra qui sont très divers. En effet, la caméra alterne facilement entre des plans rapprochés et des plans généraux et il n'y a pas de gros plan présentant uniquement la pénétration (*meat shot*). Ceci signifie que la caméra suit l'action comme elle se déroule, sans interrompre la connexion entre les acteurs pour placer la caméra dans une position intrusive pour filmer le pénis qui pénètre le vagin comme c'est habituellement le cas en pornographie *mainstream*. L'importance capitale du plaisir féminin dans le film est aussi mise en évidence par la présence de plusieurs orgasmes qui, à l'instar des conclusions de Madison Young (2014), ne sont pas exprimés par les cris, les expressions génériques et les poses *glamour* de la pornographie *mainstream*, mais bien plutôt par des réactions primaires comme des rougeurs, des tremblements, des contorsions, des cris gutturaux ou plus profonds. Ces observations démontrent que la réalisatrice réussit à rendre tangible un des plus importants objectifs poursuivis par la pornographie féministe, soit de présenter un plaisir féminin authentique. Ceci est à l'opposé de la pornographie *mainstream* dans laquelle la jouissance féminine

n'est souvent que suggérée ou totalement écartée du scénario (Lavigne, 2009). D'un autre côté, nous avons souligné, à plusieurs reprises, la difficulté pour les actrices Dana De Armond et Taryn Thomas à sortir du moule pornographique *mainstream*. Pour Dana De Armond, les comportements qui nous ont apparus inauthentiques (ex : feindre un regard d'excitation, faire une moue sensuelle en regardant la caméra, se mettre les doigts dans la bouche, etc.) se produisent au début des scènes et disparaissent quand son désir réel monte. Pour ce qui est de Taryn Thomas, des indices nous indiquent qu'elle n'arrive jamais réellement à sortir du moule pornographique *mainstream* qui lui dicte comment exprimer son désir et son plaisir. Dans son cas, cela s'exprime par des comportements comme le *dirty talk* et des exagérations pour la caméra (ex : regarder avec une expression sensuelle, se lécher les lèvres, hurler de façon exagérée pour signifier son plaisir, etc.).

Par la suite, nous pouvons conclure que le film *Chemistry 1* présente, dans l'ensemble, une application concrète d'agentivité sexuelle. Il faut dire que l'agentivité sexuelle de l'actrice Mika Tan a été exceptionnellement intéressante à analyser, car elle initie les contacts sexuels et les changements de position, prend des moyens efficaces pour réaliser ses fantasmes et parvenir à l'orgasme tout en respectant ses partenaires, initie la négociation, etc. Dans tous les cas, les actrices expriment leur désir et leur plaisir sans retenue, savent ce qu'elles veulent et, en ce sens, elles sont agentes, actives, instigatrices et responsables de leur plaisir. En effet, il n'y a pas de mises en scène dans lesquelles les performeuses se présentent comme soumises au désir masculin ou jouent l'innocence de la femme qui découvre le plaisir par l'intervention de l'homme. De cette façon, elles s'éloignent de la prescription sexuelle selon laquelle les femmes doivent être plus passives et obéissantes au début d'une interaction sexuelle (Gagnon, 2008). John Gagnon (2008) explique aussi que, selon cette prescription sexuelle, les femmes doivent exprimer du plaisir et des réactions au fur et à mesure de la progression de la rencontre sexuelle. C'est à ce niveau que l'agentivité sexuelle de l'actrice Taryn Thomas fait défaut. En effet, elle

exprime parfaitement bien ce qu'elle veut tout au long de la rencontre sexuelle de la scène quatre et prend les initiatives pour parvenir à ses fins; c'est cependant au niveau de l'expression de son désir et de son plaisir que nous avons ressenti un malaise. Pour l'analyse de la signification du *dirty talk* dans cette scène, nous avons emprunté des interprétations de Feona Attwood dans son texte *Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency*, publié en 2007. Selon Attwood (2007), le terme *slut* est utilisé, dans sa forme traditionnelle, à la fois comme une punition et une forme de pouvoir pour contrôler la sexualité des femmes dans le cadre du double standard sexuel. Attwood (2007) souligne aussi une forte association entre ce terme et la sexualité, les femmes, la classe, la saleté et la pollution. L'auteure note cependant une réappropriation positive de ce terme depuis quelques années, alors qu'il serait maintenant utilisé pour parler d'une femme qui exprime ouvertement et sans gêne ou remord sa sexualité (Attwood, 2007). Ainsi, bien que Taryn Thomas n'utilise pas spécifiquement le terme *slut* dans la scène, ses expressions et ses références à la saleté et à la souillure nous permettent de faire un pont avec les conclusions d'Attwood (2007). À la différence cependant que nous ne les interprétons pas comme des signes de réappropriation de sa sexualité, mais bien plutôt comme une difficulté à sortir d'un cadre pornographique patriarcal qui lui dicte comment représenter et agir ses désirs. Ainsi, nous avons senti qu'elle calquait le modèle pornographique *mainstream* qui lui dicte comment agir pour exercer son désir et exprimer son plaisir. En imitant ces modèles pornographiques, Lang (2011) explique que les femmes ne peuvent avoir qu'une illusion de capacité et d'agentivité sexuelle, car le pouvoir dont elles font l'expérience est limité et défini par les standards d'un système externe aux femmes, le système patriarcal. Pour ce qui est des acteurs, nous avons noté qu'en général leur agentivité sexuelle est également forte. Elle ne s'exprime cependant pas de façon traditionnelle. En matière de sexualité, rappelons que selon Gagnon (2008), un homme doit « traditionnellement adopter un comportement expressif, faire les premiers pas, conduire aux étapes suivantes et maîtriser les différentes pratiques sexuelles » (p. 94). Pour ce qui est des premières prescriptions, soit l'adoption de

comportements expressifs et l'approche active de partenaires, les acteurs dans le film sont généralement éclipsés par les actrices. En effet, puisque l'agentivité sexuelle des actrices est forte, elles font la plupart des initiatives et ont des comportements beaucoup plus expressifs que leur contrepartie masculine. Nous avons aussi remarqué que les acteurs expriment peu ce qu'ils désirent, à l'exception de Jack Lawrence qui explique préférer le cunnilingus à d'autres pratiques et qui exprime son désir pour Marie Luv, au point où nous avons parfois eu l'impression qu'ils sont au service des performeuses. Nous notons également que les acteurs semblent généralement à l'aise avec le fait de conduire aux étapes suivantes et qu'ils sont confiants dans leur niveau de maîtrise des pratiques sexuelles. Nous avons aussi observé qu'ils sont capables de respecter leurs propres limites et celles des actrices. Grosso modo, la conclusion la plus englobante que nous pouvons fournir, c'est que la grande agentivité sexuelle des actrices semble permettre aux acteurs de délaissé leur rôle traditionnel de guide en matière de sexualité pour exercer une agentivité plus complète et assertive.

Nos analyses nous permettent également de conclure que la spontanéité est un important aspect du film *Chemistry 1*. Le cadre de travail fourni par Tristan Taormino, et surtout son approche *gonzo*, sont les principaux éléments qui permettent les manifestations de spontanéité. En concordance avec les descriptions du genre *gonzo* fournies par Clarissa Smith (2012) et Chauntelle Tibbals (2014), le film *Chemistry 1* est caractérisé par un script/scénario mince. Cependant, le montage de Taormino permet de donner aux entrevues le même rôle que celui de la trame narrative (Williams, 1989) dans la pornographie *mainstream*, à savoir d'annoncer et d'expliquer les scènes sexuelles, d'établir le désir entre les acteurs et d'apporter des éclairages supplémentaires sur les expériences des acteurs. La spontanéité n'est pas affectée par les entrevues, car elles sont placées tel quel seulement après le fait, soit lors du montage, et que la chimie entre les acteurs est palpable lors des scènes sexuelles et des entrevues en groupe. L'absence de scénario strict, jumelé à une direction minimale concernant les actes et les positions à faire, la durée des scènes

sexuelles, etc. permet également de faire monter le désir, la chimie et la spontanéité entre les acteurs. Un autre élément qui contribue grandement à la spontanéité des scènes sexuelles est le style caméra en main privilégié par la réalisatrice. Ceci nous permet d'avoir accès aux scènes numéro deux et cinq, ainsi qu'à la scène de fellation entre Kurt Lockwood et Mika Tan, qui sont totalement spontanées et authentiques. Le cadre *gonzo* tel que décrit par Tibbals (2014) nous apparaît l'approche qui permet le mieux de filmer et de présenter l'action sexuelle, c'est-à-dire de capter la spontanéité, la connexion et la chimie de personnes qui éprouvent du désir et du plaisir authentiques entre elles. De plus, à la lumière de nos observations, nous en venons à la conclusion que l'approche *gonzo* privilégiée par Taormino dans le film *Chemistry 1* ne se caractérise pas par un investissement et un dévouement des performeuses dans une sexualité plus rude, brutale et physiquement intense, et, encore moins, par une exultation de l'extrémité des limites corporelles (Smith, 2012). En effet, comme nous l'avons vu, le film présente peu des actes symboliques et des rituels habituellement associés au caractère excessif du *gonzo*. L'approche *gonzo* privilégiée par Taormino s'apparente à celle décrite par Tibbals (2014), en ce qu'elle s'articule d'avantage sur une façon de filmer et de présenter l'action sexuelle que sur la nécessité de repousser les limites du corps des femmes et de présenter une sexualité axée sur la performance et dictée par l'hostilité. En effet, la réalisation et le montage de Taormino s'apparentent plutôt à l'approche *gonzo* caractérisée par Tibbals (2014), soit la volonté de faire tomber les barrières entre les spectateurs et les performeurs par le biais d'une esthétique caméra en main plus proche de la pornographie amateur, des entrevues avec les performeurs, ainsi que par un accès direct à l'expérience des performeurs grâce aux *perv cam*. Ainsi, dans le film *Chemistry 1*, on remarque que, plutôt que d'être réglés chirurgicalement, les plans de caméra peuvent être flous et changer rapidement. On ne se formalise également pas de voir les techniciens ou la réalisatrice passer dans le cadre de l'image. Il faut également noter que les images filmées par les acteurs avec les *perv cam* sont de moindre qualité que celles filmées par les caméramans. Pour Taormino (2013a), le *gonzo*, loin d'être un genre qui doit

systématiquement exposer des actes sexuels excessifs et exulter les limites corporelles des femmes, est l'approche qui permet le mieux de capter la spontanéité, la connexion et la chimie entre des individus qui éprouvent du désir et du plaisir authentiques. Ainsi, à l'instar de Tibbals (2014), nous disons que le *gonzo* n'est pas un genre monolithique; il peut inclure des représentations et des thèmes très variables. Par le fait même, Taormino a réussi à prouver que le *gonzo* peut inclure un contenu critique, progressif et éthique.

Finalement, nos observations nous permettent d'affirmer que le film *Chemistry 1* offre une critique féministe de l'industrie pornographique et de la sexualité en général. Cette critique, rendue possible grâce à la réalisation et au montage, s'articule principalement autour de la notion de choix, de la négociation et de l'expression de l'individualité des performeurs. La notion de choix, telle qu'elle est définie par Young (2014), s'exprime par le choix des partenaires de travail, des actes sexuels, de leur séquence et de l'utilisation de jouets sexuels dans le film *Chemistry 1*. Dès le début du projet, la réalisatrice met en place une stratégie novatrice pour choisir la distribution du film, soit de choisir des acteurs qui désirent travailler ensemble. Pour ce faire, elle choisit une première performeuse et lui demande de fournir une liste des gens avec qui elle refuse de travailler (la norme dans le milieu pornographique) et une liste des gens avec qui elle veut travailler. Elle poursuit le même exercice avec le second performeur, jusqu'à avoir une distribution complète. La norme de sélection dans le milieu pornographique assure évidemment que les acteurs ne travaillent pas avec des gens qu'ils n'apprécient pas, ce qui est un moindre mal. Par contre, rien ne suppose qu'ils ont un désir authentique pour leurs partenaires. C'est pourquoi la tactique utilisée par la réalisatrice permet l'éclosion d'une réelle connexion entre les acteurs qui se traduit, sur pellicule, par la sensation qu'ils s'apprécient et se désirent sincèrement. De ce fait, nous avons pu palper une effervescence et une passion très particulière tout au long du film *Chemistry 1*, une énergie que l'on retrouve rarement en pornographie *mainstream*. De plus, Tristan

Taormino a une méthode de réalisation non-intrusive qui permet aux acteurs de se laisser aller librement, c'est-à-dire de faire les actes et les positions sexuelles, et d'utiliser les jouets sexuels qui leur plaisent au moment qui leur semble opportun. Comme nous en avons discuté dans les résultats, ces observations, concernant le choix des partenaires et la dynamique des scènes sexuelles, découlent des impressions que nous avons eues lors du visionnement et qui sont corroborées par les témoignages des acteurs en entrevues. Un autre élément qui apporte à la critique féministe articulée par Tristan Taormino dans le film *Chemistry 1*, est la négociation. Nous avons effectivement été témoins de quelques moments manifestes de négociation entre les performeurs alors que, conformément aux indications de Madison Young (2014), ils communiquent en paroles ou en actes leurs préférences et les ajustements nécessaires à leur confort durant les scènes sexuelles. L'élément le plus important de cette critique, comme le souligne Young (2014), c'est que la réalisatrice ait conservé ces moments de négociation au montage. En effet, cette négociation, qui sert à créer un espace de sécurité physique, psychologique et émotionnel pour les performeurs (Young, 2014), sert une fonction semblable pour les spectateurs qui constatent que les actes visionnés sont consensuels, négociés, et dictés par le respect et le désir entre les acteurs. Le fait de rendre accessible la négociation verbale et non-verbale qui accompagne une scène permet de lever le voile sur les conditions de travail des acteurs et de réduire le malaise qui peut être associé au visionnement d'une scène sexuelle. Principalement, lorsqu'elle présente des comportements plus extrêmes qui sortent du registre habituel des conduites sexuelles comme, par exemple, du BDSM, la double pénétration, etc. La critique féministe de Tristan Taormino s'exprime aussi parce qu'elle permet l'expression de l'individualité des acteurs dans sa réalisation et son montage. Ce concept étayé par Clarissa Smith (2012) permet de concevoir les performeurs comme des individus uniques et originaux plutôt que des êtres interchangeables. Dans le film *Chemistry 1*, nous observons donc plusieurs manifestations qui prouvent que les acteurs sont des personnes à part entière, qu'ils ont des préférences, des angoisses, des opinions sur leur travail et leurs collègues, etc.

La réalisation de Taormino est faite de telle façon qu'elle contredit les affirmations de plusieurs théoriciens anti-pornographie à savoir que les femmes en pornographie ne sont que des corps interchangeables, des victimes, de la viande qu'on pénètre de tous bords tous côté et qu'on jette après usage. Le film *Chemistry 1* nous présente différentes actrices qui, malgré les critiques que nous avons pu apporter sur leurs manifestations d'agentivité, s'affirment et sont passionnées par leur métier. Nous avons effectivement constaté que la réalisatrice a choisi des performeurs qui apprécient leur métier, qui ne sont pas blasés et qui, par-dessus tout, aiment sincèrement la sexualité, ce qui fait toute la différence du monde dans le jugement du caractère excitant d'une scène sexuelle. Le montage qui laisse une grande place aux entrevues des acteurs joue un rôle très important dans cette constatation; elles apportent un éclairage positif sur le métier et l'industrie pornographique, permettent d'entrevoir le genre pornographique de façon moins dramatique et de prouver que les acteurs sont des gens passionnés et professionnels. La notion de choix, la négociation et l'expression de l'individualité des performeurs sont des éléments qui ne peuvent, évidemment, s'exprimer que dans un cadre qui permet leur apparition et c'est pour toutes ces raisons que nous affirmons que la réalisation et le montage présentent une vision critique positive de l'industrie pornographique et de la sexualité en général. Le seul bémol que nous ayons trouvé dans le fait d'engager des acteurs professionnels est qu'ils prennent naturellement des postures qui facilitent la vue pour la caméra. Nous avons cependant déjà souligné qu'il s'agit davantage d'une déformation professionnelle, les acteurs ayant tous au moins deux ans d'expérience lors du tournage, que d'une demande de la réalisatrice ou de l'équipe technique.

Nous allons maintenant développer des réflexions plus larges concernant le discours pornographique, le genre, l'agentivité sexuelle, ainsi que l'industrie pornographique et la sexualité en général, selon un axe d'analyse féministe. Il s'agit de réflexions qui concernent et vont au-delà du cadre de notre étude et que nous souhaitons aborder pour apporter des réflexions et stimuler des discussions sur le

discours pornographique, sur la notion de genre et les exclusions qu'il met en scène, et sur son statut à l'intérieur du féminisme. Tout d'abord, comme nous l'avons démontré tout au long de la section « Résultats » et dans le résumé présenté plus haut, le film *Chemistry 1* présente plusieurs transgressions très intéressantes par rapport aux normes pornographiques *mainstream*. Cependant, il présente aussi des adhésions à ce modèle dont les plus significatives sont le recours à l'éjaculation externe sur le corps ou le visage des actrices pour marquer la fin de la plupart des scènes, ainsi que la difficulté variable des actrices Taryn Thomas et Dana De Armond à exprimer leur désir et leur plaisir d'une façon authentique. Bien que nous avons déjà établi que l'éjaculation externe est une finale orientée par le désir et la connexion entre les acteurs, et que les comportements des actrices Taryn Thomas et Dana De Armond s'éloignent des normes pornographiques pour plusieurs autres raisons, nous devons tout de même invoquer la difficulté à sortir du modèle pornographique classique. Rappelons que, selon Williams (1989) et Lavigne (2009), la pornographie s'inscrit dans la pratique sexuelle comme une norme et s'établit en un savoir-pouvoir qui s'inscrit au sein du dispositif foucauldien de la sexualité (Foucault, 1976). Butler (2003) abonde dans le même sens en postulant que les constructions sociales produisent ce qu'elles prétendent seulement représenter. Grosso modo, ceci veut dire que le modèle pornographique *mainstream* ne fait pas qu'uniquement représenter la sexualité, il la constitue et la génère en partie en nous prêtant nos désirs et en nous éduquant sur la façon de les exprimer (Gagnon, 2008). Ainsi, en tant qu'observateur et participant, il est presque impossible de tracer la ligne entre ce qui émane réellement de nous et ce qui nous est suggéré par le modèle, surtout lorsque nos comportements se rapprochent de ce qui est suggéré par ce même modèle. Pour ce qui est de l'éjaculation externe par exemple, il est très difficile d'établir dans quelle mesure le comportement découle réellement du désir et de la connexion entre les acteurs ou de la force du modèle pornographique dans lequel les performeurs évoluent et auquel ils doivent, jusqu'à un certain point, se soumettre. Comme les actrices n'ont pas discuté de cette pratique en entrevue, ce qui aurait pu nous donner des éclairages variés sur

leur appréciation réelle, nous avons basé notre conclusion sur l'impression générale que nous avons eu de la plupart des scènes. Nous savons cependant, grâce à son chapitre dans *The Feminist Porn Book*, que la réalisatrice Tristan Taormino (2013a) n'a pas de position idéologique quant à l'éjaculation externe sur le visage, c'est-à-dire qu'elle n'a pas de jugement à savoir si le comportement doit ou non être présenté. De son point de vue féministe, elle explique qu'elle refuse d'avoir une opinion arrêtée sur cette pratique, car certaines femmes l'apprécient réellement, qu'elle ne veut pas juger ce qui est acceptable ou non au niveau sexuel, et qu'elle désire mettre de l'avant le consentement, la chimie entre les acteurs, l'agentivité sexuelle et l'importance du contexte plutôt que la présence ou l'absence d'un comportement (Taormino, 2013a). Elle indique aussi, qu'avant chaque tournage, elle demande aux performeurs d'oublier tout ce qu'ils connaissent de la formule pornographique habituelle, ce qui inclut aussi l'éjaculation externe (Taormino, 2013a). Bien que nous comprenions son refus de juger catégoriquement l'éjaculation externe sur le visage et qu'elle donne une grande marge de manœuvre à ces acteurs, il nous semble particulier que cette finale demeure la plus fréquente dans le film *Chemistry 1*. Le cas de l'éjaculation externe est donc un prototype parfait de la difficulté à distinguer les préférences authentiques d'un individu, de celles qui lui sont prêtées par un modèle extérieur, ce dernier étant bien évidemment façonné par le patriarcat qui souligne la position privilégiée de l'homme, et ce, même à l'intérieur d'une mouvance critique comme la pornographie féministe. Toutes ces observations soulignent finalement la difficulté inhérente au questionnement et au dépassement d'une norme issue du système patriarcal et du dispositif de la sexualité (Butler, 1990; 2006).

Ensuite, nous voulons nous attarder aux messages qui sont véhiculés sur le genre masculin dans le discours pornographique. En effet, la plupart des analyses théoriques concernant la pornographie, de même que les productions qu'elles soient *mainstream* ou orientées par une critique féministe, s'intéressent d'abord et avant tout à la représentation et/ou au traitement de la femme et accordent très peu de place à

l'homme. Notre commentaire peut paraître étrange considérant que notre analyse se base sur l'affirmation - que nous ne renions pas, car nous la prenons pour vérité dans la plupart des cas - que la pornographie est un genre avant tout créé par et pour des hommes. Cependant, force est de souligner les rares critiques qui sont apportées concernant l'image des hommes en pornographie. Rappelons que Gail Dines (2010) souligne, avec justesse, qu'en pornographie les hommes ne semblent être là que pour leur pénis : tout ce qui intéresse, c'est leur sexe qui sert à être sucé, à pénétrer, et à éjaculer. Dans le film pornographique, l'homme dans son entièreté n'intéresse pas, ce n'est qu'un automate, et peu importe à quel point il est en érection, il ne présente aucun des signes normalement associés au désir et à l'excitation sexuelle (Dines, 2010). Tristan Taormino (2013a) offre une constatation semblable et souligne qu'en pornographie hétérosexuelle *mainstream*, les hommes sont habituellement impassibles, dominants, assertifs, en contrôle, en érection et, à en juger par les cadrages de caméra, un obstacle dans l'image. Encore une fois, l'homme n'intéresse que pour le rapport de son pénis à une femme qui demeure le focus principal du discours pornographique. Il s'agit d'un des rares constats sur lequel les critiques anti et pro-pornographie s'accordent. Ces constatations touchent le cœur de la pornographie en tant que genre, c'est-à-dire le but qu'il poursuit depuis ces balbutiements, soit celui de montrer la vérité du désir et du plaisir féminin dans son côté le plus cru et le plus spontané (Williams, 1989). En effet, dans les débuts de la pornographie, les scénarios de viol et d'enlèvements étaient communs et servaient de preuve de sincérité que le sexe vu était bel et bien réel; ces mises en scène servaient à prouver que les réflexes de protection et de surveillance de la femme socialisée dans le double standard sexuel avaient été trompés et que son orgasme était réellement incontrôlé et involontaire (Williams, 1989). Cependant, en utilisant le concept du *speculum* de Luce Irigaray, Linda Williams (1989) a soulevé que les scénarios et les appareils utilisés en pornographie pour susciter une confession corporelle involontaire ne sont que l'imposition de patrons de plaisir masculin sur la femme. Plus l'investigateur homme tente de révéler les mystères de la sexualité féminine, de

capturer l'instant où elle va révéler le secret de son mécanisme, plus il réussit seulement à reproduire le désir et le plaisir féminin selon ses propres termes (Williams, 1989). D'autant plus qu'en cinéma, il ne faut pas oublier que le désir de savoir est interpénétré par le plaisir de voir une représentation satisfaisante; il faut donner au spectateur ce qu'il veut voir (Williams, 1989). La pornographie est donc basée depuis ses tout débuts sur des confessions d'hommes pour des hommes à propos de la sexualité des femmes. La pornographie féministe comme mouvance artistique et politique se veut évidemment une critique sur plusieurs plans de ce discours pornographique qui s'intéresse aux femmes sans se soucier d'elles et, force est d'admettre, que le film *Chemistry 1* offre d'intéressantes transgressions au modèle. Nous soulignons à nouveau que le plaisir et l'orgasme, l'agentivité sexuelle féminine, etc. sont des caractéristiques de tout premier plan dans cette œuvre. Nous avons cependant remarqué que les transgressions masculines, comme par exemple le *pegging*, ou une attitude plus soumise, sont plus difficiles à faire émerger, même dans ce cadre féministe critique. En effet, les comportements masculins qui marquent une transgression au modèle pornographique hétérosexuel *mainstream* sont souvent accompagnés de passivité, d'une impression d'être dépassé par les événements, de honte, de malaise ou du besoin de se justifier. L'orientation critique féministe semble donc à même de représenter l'abandon sexuel, le désir, le plaisir, l'orgasme et l'agentivité sexuelle féminine, de même que des rôles féminins plus fluides et complexes, c'est-à-dire de présenter une sexualité féminine selon ses propres termes, plutôt que selon les termes du patriarcat. Malheureusement, la même constatation ne s'applique pas au genre masculin puisqu'il n'y a pas encore assez de critiques, du moins à notre avis, sur la transgression du rôle traditionnel de l'homme en pornographie. Ceci reflète probablement un état de fait plus général concernant la masculinité, c'est-à-dire la pression pour un homme de paraître viril, actif, instigateur et en contrôle. L'auteur Michael Kimmel (2005a) abonde dans le même sens dans le recueil *The Gender of Desire. Essays on Male Sexuality* dans lequel il souligne que la masculinisation de la sexualité féminine depuis quelques décennies n'a pas été

accompagnée d'un questionnement du droit masculin à la sexualité ou d'une augmentation de la capacité relationnelle, intime et émotionnelle de l'homme. Autrement dit, depuis la révolution sexuelle, les femmes sont de plus en plus autorisées à vivre leur sexualité d'une façon masculine, c'est-à-dire à rechercher le plaisir, à multiplier les conquêtes, à vouloir expérimenter, etc., alors que les hommes sont toujours pris dans un modèle hégémonique et traditionnel de la sexualité masculine (Kimmel, 2005a). Ceci veut dire que, malgré une orientation féministe critique, les transgressions masculines de genre et sexuelle sont difficiles à opérer : les hommes ont tendance à demeurer dans un rôle dominant, à être en contrôle et à toujours être prêt à avoir des relations sexuelles. D'un autre côté, nous avons remarqué que, même dans le cadre d'une critique féministe, le principal point de focus du film *Chemistry 1* demeure la femme. Un revirement complet du cadre pornographique dans une perspective féministe nous semble une excellente idée. Plus spécifiquement, ceci implique que le spectateur principal est considéré féminin au départ et que, dans une orientation hétérosexuelle, la mise en scène se veut, pour reprendre les termes de Linda Williams, une confession de femmes par des femmes sur la sexualité des hommes. Concrètement, dans le cadre d'un film de Tristan Taormino, ceci pourrait se réaliser en prenant des angles de caméra *point-of-view* de la femme qui filme l'homme lors des ébats sexuels, ainsi que des entrevues où les acteurs parlent avec ouverture de leurs fantasmes et préférences sexuelles. Nous voulons conclure cette section en disant que la pornographie féministe a déjà permis d'ouvrir tout un monde de possibilités et de représentations pour les femmes, et que d'autres innovations et points de vue créatifs sont encore à venir. À notre humble avis, il s'agit d'un influx absolument nécessaire à une plus grande fluidité des rôles traditionnels de genre.

Nous souhaitons également approfondir la notion d'agentivité sexuelle présentée dans le film *Chemistry 1*, ainsi que les exclusions qu'elle suppose. Dans le cadre du film, nous avons noté plusieurs manifestations importantes d'agentivité

sexuelle, mais nous devons replacer ce concept dans un cadre plus général. En effet, selon Lavigne, Auger, Lévy, Engler et Fernet (2013), « l'agentivité sexuelle ne se construit pas en soi, elle se négocie dans un contexte social et sexuel et doit être reconnue par l'autre comme telle pour devenir réelle, ce qui nécessite un contexte social propice pour son émergence » (p. 187). Ce concept social et sexuel est réalisé et influencé en partie grâce aux luttes sociales et féministes qui donnent une plus grande liberté aux femmes et leur permettent d'exercer un plus grand pouvoir. Cependant, l'agentivité sexuelle féminine demeure, dans une grande partie, régie par le registre de la séduction, la beauté et la désirabilité (Lavigne, Auger, Lévy, Engler et Fernet, 2013). Dans le film *Chemistry 1*, on présente les actrices dans un cadre qui est certes plus proche du réel que du théâtral ou du fantasme, en ce sens qu'il n'y a pas de costumes, de lingerie, de maquillages ou de coiffures exceptionnels; elles portent des vêtements de tous les jours et sont responsables de leur maquillage et coiffure. Il est également à noter que les actrices choisies ont des physiques qui s'éloignent relativement du stéréotype habituel de l'actrice blanche et blonde ayant une énorme fausse poitrine. Les actrices sont caucasiennes, noire et asiatique, brunes ou rousses, avec une poitrine naturelle. Il n'en reste pas moins que ces actrices sont des professionnelles reconnues de l'industrie pornographique et qu'elles correspondent évidemment aux critères occidentaux de beauté et de désirabilité : ce sont toutes des femmes jeunes, minces et belles. Le fait que la réalisatrice Tristan Taormino engage des actrices professionnelles dans ses films pose évidemment la question de toutes celles qui sont exclues de la définition de l'agentivité sexuelle qu'elle propose indirectement, à savoir toutes les femmes qui ne répondent pas aux critères occidentaux de beauté : les femmes âgées, handicapées, ayant des problèmes de poids, ou qui ne parviennent pas, par choix ou incapacité, à atteindre les standards de désirabilité (Gill, 2008). Ceci nous apparaît comme une critique légitime à apporter au travail de Tristan Taormino, puisqu'en comparaison, plusieurs productions critiques féministes, *queer* ou indie présentent ces mêmes exclues dans des contextes qui soulignent leur agentivité sexuelle.

D'un autre côté, nous souhaitons souligner que le fait d'engager des acteurs pornographiques reconnus et populaires fait partie d'une stratégie plus grande de la part de Tristan Taormino d'apporter une vision positive de l'industrie pornographique et de la sexualité en général. Comme nous l'avons déjà démontré, la réalisatrice permet d'apporter cette vision positive en permettant la notion de choix, la négociation et l'expression de l'individualité dans son film. Nous pouvons également conclure qu'elle respecte et aime sincèrement les performeurs de l'industrie pornographique, ce qui se traduit par la volonté de leur offrir les meilleures conditions de travail possibles, de les mettre en valeur, de les faire se sentir à l'aise physiquement, psychologiquement et émotionnellement, afin qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes (Taormino, 2013a). Ainsi, tous ces préparatifs que Taormino met en place, avant et pendant le tournage, lui permettent de recueillir du matériel qui donne une vision positive de l'industrie et de la sexualité. Toutes nos analyses nous permettent de remettre en contexte les positions anti et pro-sexe présentées au début de notre étude et d'affirmer qu'aucune d'elles ne représente la réalité de l'industrie pornographique dans toute sa complexité. Contrairement aux allégations anti-pornographie, nos résultats exposent clairement que les actrices ne sont pas des objets sexuels dont on use et abuse, qui aiment l'humiliation, la souffrance, l'exploitation et la dégradation. La démonisation de la pornographie par le mouvement anti-pornographie peut s'expliquer en partie par la théorie radicale de la sexualité de Gayle Rubin (1984). La pornographie et le travail du sexe en général sont définis par au minimum six des douze critères situés aux extrémités de l'outil de jugement de l'acceptabilité d'un comportement sexuel, ce qui en font des bouc-émissaires tout désignés. En plus, tout comme l'affirme Rubin (1984), la mouvance anti-pornographie utilise souvent les exemples de pornographie les plus révoltants et les moins acceptables et les traitent comme représentatifs de l'industrie et de l'état de dégénérescence de nos sociétés. D'un autre côté, la position carrément pro-pornographie de McElroy ne nous apparaît pas plus représentative d'un état de fait car la pornographie ne profite pas toujours individuellement et politiquement à toutes

les femmes, incluant les performeuses. Nous sommes concrètement opprimées de plusieurs façons par le modèle pornographique *mainstream* et il serait inadmissible de ne pas reconnaître que certaines niches pornographiques traitent et représentent les femmes des façons les plus abjectes. La vérité concernant la pornographie comme forme de représentation et industrie est beaucoup plus complexe que ce que les deux camps énoncent. L'abus, la violence, le sexisme, de même que l'assertivité, le plaisir et l'émancipation n'y sont pas mutuellement exclusifs; ces concepts se côtoient quotidiennement. Pour ce qui est de notre analyse qui s'intéresse d'abord et avant tout à la représentation, nous souhaitons souligner à grands traits que la pornographie n'est pas un genre marginal, avec peu de valeur culturelle ou artistique, et utile seulement pour la satisfaction des bas instincts. C'est au contraire une importante forme d'expression culturelle (Kipnis, 1996). Et comme toute forme d'expression culturelle, elle peut être complexe et émancipatrice ou encore vide et futile (Kipnis, 1996).

CONCLUSION

Pour conclure cette étude de cas, rappelons que l'étude de la pornographie dans une perspective féministe se fait à l'intérieur d'une tension idéologique et militante que l'on nomme usuellement les *feminist sex wars* où s'opposent principalement deux clans. Il est donc doublement difficile de conserver sa neutralité et sa pensée critique face à du matériel qui, de par sa nature, provoque de nombreuses réactions physiques, émotionnelles et intellectuelles. Pour y parvenir, nous avons utilisé des outils, des définitions et des considérations provenant de plusieurs disciplines et qui s'appuient sur la neutralité et la contextualisation du contenu, comme le féminisme pro-sexe, l'histoire de l'art féministe, la sociologie de la sexualité et principalement les études cinématographiques (*Porn Studies*). Rappelons également que l'objectif principal est de comprendre l'apport d'une production incontournable de la réalisatrice féministe Tristan Taormino, le film *Chemistry vol. 1*, dans le phénomène de la pornographie féministe. Plus spécifiquement, l'objectif est d'analyser comment une production réalisée par cette femme ayant une vision critique de la sexualité et de la pornographie se distingue et s'éloigne de la norme en vigueur dans la pornographie hétérosexuelle *mainstream*. Pour ce faire, nous avons énoncé trois objectifs spécifiques concernant le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène dans l'œuvre, l'agentivité sexuelle déployée dans le film, et le sens de la critique féministe. Pour produire nos résultats, nous avons utilisé la sémiologie, un outil issu de l'histoire de l'art, que nous avons adaptée aux besoins de notre étude. Nous avons analysé en détail et transposé en langage les différents messages suggérés par Martine Joly (2009), soit le message plastique (le décor, les prises de vue et l'apparence des acteurs), le message linguistique (les discours, les sons et les mots utilisés) et le message iconique (les gestes, le non-verbal et les actes performés). Cette méthode nous a permis de décrire les signes de l'image, de les découper en divers éléments significatifs et, finalement

de les codifier en noyaux de sens reliés à un ou plusieurs objectifs. Notre étude se veut donc entièrement une étude de cas du contenu d'une production pornographique féministe qui a permis d'identifier de nombreuses transgressions et quelques adhésions au modèle pornographique *mainstream*. Les constatations les plus importantes concernent la présentation d'une sexualité hétérosexuelle plus fluide, l'importance du désir et du plaisir féminin, la démonstration concrète d'agentivité sexuelle, la spontanéité ainsi que la critique féministe de l'industrie pornographique et de la sexualité. Notre étude est évidemment limitée, car elle se borne à l'étude d'un seul film : c'est le désavantage d'une étude que nous voulions plus exhaustive et détaillée. En ce sens, notre étude ne permet pas d'offrir une pleine vision de l'ensemble du corpus d'œuvres de Tristan Taormino. Nous devons également soulever la subjectivité de la chercheuse comme un obstacle majeur face auquel nous avons dû mettre en place des mécanismes de contrôle, comme la multiplication des observations selon différents critères (visuel, auditif et gestuel), dans le temps, et par comparaison avec une autre chercheuse. Nous sommes particulièrement fières de la grille d'analyse de la pornographie *mainstream* que nous avons bâtie et nous jugeons qu'elle sera utile à plusieurs chercheurs et théoriciens dans le domaine. Nous sommes également satisfaites d'avoir produit une étude de cas sur une œuvre d'une importante réalisatrice féministe qui est, à notre avis, sous-estimée dans les *Porn Studies*. Nous considérons que notre étude sera utile, entre autres, pour les chercheurs intéressés à la pornographie féministe, aux *Porn Studies*, aux études de contenu cinématographiques, aux codes et aux normes de la pornographie, à la démonstration concrète d'agentivité sexuelle, etc. Nous espérons également que notre étude et nos commentaires pourront inspirer les créatrices que sont les réalisatrices, distributrices et actrices impliquées dans le grand mouvement de pornographie féministe et critique, car les œuvres émergentes d'un point de vue alternatif sont extrêmement utiles aux sous-cultures sexuelles et aux gens qui sont lésés par la pornographie *mainstream*, de même qu'une force de transformation des concepts de genre et de sexualité dans nos sociétés.

ANNEXE A

ÉLÉMENTS DE L'ANALYSE DU FILM *CHEMISTRY VOL. 1*

Description du film (fiche technique) : réalisatrice, durée, année de production, acteurs/actrices, etc.

1- Évaluation de la trame narrative :

- Nombre de scènes sexuelles;
- Résumé de la trame narrative et évaluation de son importance;
- Comment les scènes sexuelles et non-sexuelles contribuent-elles au déroulement de l'histoire?;
- Raisons pour lesquelles il y a des scènes sexuelles?

2- Les scènes sexuelles (ou le quoi) :

- Les numéros sexuels présentés dans le film;
- Leur ordre dans une scène particulière;
- Est-ce qu'il y a orgasme masculin et féminin?;
- Costumes et habits;
- Décors;
- Déplacements dans l'espace;
- Dialogue (mots utilisés et ordre);
- Bruits de jouissance.

3- La représentation (ou le comment) :

- Qui initie la scène sexuelle?;
- Comment s'exprime le consentement ou la négociation dans la scène sexuelle?;
- Comment est représenté le désir des participants?

- Est-ce qu'il y a présentation des préliminaires (ex : utilisation de lubrifiant avant la pénétration, stimulation anale avant la pénétration)?;
- Les rôles sexuels mis en scène (rôles traditionnels, sexualité égalitaire, subversion des rôles et des codes, etc.);
- Comment est représenté l'orgasme masculin et féminin?;
- Comment la fin d'une scène est-elle signifiée? (ex : changement de lieu, éjaculation masculine, etc.);
- Expression des préférences sexuelles des participants;
- Spontanéité et complicité des acteurs;
- Performance et hostilité;
- Éclairage;
- Plan de caméra (gros plan, plan fixe, POV, etc.);
- Esthétisme (ex : do it yourself (DIY, *gonzo*, etc.);
- Les scènes semblent-elles authentiques et spontanées?

4- Les acteurs (ou le qui) :

- Types de corps (ex : standards, musclés, obèses, chirurgie plastique, etc.);
- Race et nationalité;
- Liens hors du plateau.

5- Les messages (ou le pourquoi) :

- Inclusion et visibilité des minorités?;
- Place du féminisme et quel type de féminisme?;
- Critique de l'hétéronormativité?;
- Vision de la sexualité (essentialiste, naturalisante, constructiviste, positive, etc.).

6- La réception (ou le à qui) :

- Est-ce que l'on discerne clairement le/les destinataires?

Retour sur l'expérience de visionnement : impressions générales, critiques, malaises, appréciation, etc.

ANNEXE B

AIDE-MÉMOIRE DES PRINCIPAUX RÉSULTATS

Objectif 1 : Décrire le discours sur la sexualité, le principe de vérité et d'authenticité du sexe mis en scène dans l'œuvre

Principaux résultats

La structure de la sexualité	<ul style="list-style-type: none">• Les numéros sexuels (Williams, 1989, inspiré de Ziplow, 1977) sont tous présentés, mais avec une plus grande fluidité dans l'exécution et la présentation;• Les scènes sont imprégnées du rythme dicté par le désir et la chimie entre les acteurs.
Le plaisir féminin	<ul style="list-style-type: none">• La scène numéro sept qui présente uniquement le cunnilingus;• La présence de nombreux orgasmes authentiques.
La centralité du regard masculin hétérosexuel	<ul style="list-style-type: none">• Le cunnilingus de Marie Luv par Mika Tan dans la scène numéro cinq;• La pratique du <i>pegging</i> dans la scène numéro sept;• L'éjaculation externe signale presque toujours la fin des scènes.
L'aspect de la performance et d'hostilité	<ul style="list-style-type: none">• La présence de quelques comportements associés au <i>gonzo</i> (Taormino, 2013a), mais pratiqués dans le respect et dictés par le désir et la connexion entre les acteurs.

Objectif 2 : Décrire l'agentivité sexuelle présentée dans le film

Principaux résultats

- | | |
|---------------------|---|
| Les actrices | <ul style="list-style-type: none">• Elles expriment leur désir et leur plaisir sans retenue, savent ce qu'elles veulent, et sont agentes, actives, instigatrices et responsables de leur plaisir;• Mika Tan : les manifestations les plus concrètes d'agentivité sexuelle;• Marie Luv : scène de lesbianisme avec Mika Tan; Dana De Armond et Taryn Thomas : à des degrés différents, expressions du désir et du plaisir calquées sur le modèle pornographie <i>mainstream</i>. |
| Les acteurs | <ul style="list-style-type: none">• Ils démontrent une bonne part d'agentivité, mais ne suivent pas les prescriptions traditionnelles en matière de sexualité (Gagnon, 2008). |
-

Objectif 3 : Analyser le sens de la critique féministe présente dans l'œuvre

Principaux résultats

Mises en scène favorisant la spontanéité	<ul style="list-style-type: none">• Grande liberté en ce qui concerne l'endroit et le moment des relations sexuelles malgré quelques exceptions;• Aucune direction quant au contenu des scènes sexuelles;• Applications concrètes du concept de notion de choix (Young, 2014) principalement au niveau du choix des partenaires et des actes sexuels.
Emphase sur le désir et le plaisir féminin	<ul style="list-style-type: none">• La présence de nombreux orgasmes authentiques;• La réalisation permet d'être témoin de l'individualité des acteurs (Smith, 2012).
Aspect éducatif	<ul style="list-style-type: none">• Manifestations concrètes du concept de négociation (Young, 2014).

ANNEXE C

VISION POSITIVE DE LA SEXUALITÉ

Le dernier objectif de travail de Tristan Taormino (2013b) est de transmettre une vision positive de la sexualité dans ses œuvres. Pour elle, cette orientation se traduit par le fait de présenter des acteurs qui ont une vision positive de la sexualité et de leur travail, de proposer des entrevues en profondeur avec les performeurs et d'offrir à ces derniers des conditions de travail éthiques. Pour juger de la vision positive de la sexualité offerte dans le film *Chemistry 1*, nous allons principalement explorer ce que disent les acteurs sur les préjugés que les gens ont envers eux et leur métier, les difficultés qu'ils rencontrent dans leur travail, les conditions dans lesquelles ils aiment travailler et leurs impressions sur le tournage. Tout d'abord, dans une entrevue en groupe, les acteurs sont invités à parler des préjugés dont ils sont victimes à cause de leur métier et ils contestent entre autres leur disponibilité sexuelle, leur dépendance à l'alcool et aux drogues, leur incapacité à avoir des relations profondes et significatives et leurs besoins de stimulations sexuelles disproportionnées. D'un autre côté, bien que Kurt Lockwood explique que l'argent est un attrait majeur pour faire de la pornographie, il est malheureux que d'autres explications ne soient pas amenées dans cette première entrevue. Dans une entrevue subséquente, Dana souligne cependant que son travail est également sa passion, ce qui apporte un autre éclairage sur les raisons qui peuvent expliquer pourquoi quelqu'un décide de faire de la pornographie. En ce sens, Tristan Taormino souhaite aller au-delà des préjugés qui entourent les performeurs et le milieu pornographique en général pour présenter une image qui est plus proche de la réalité. En effet, les acteurs pornographiques sont des êtres complexes et multidimensionnels; les raisons pour lesquelles ils font ce métier sont multiples.

Pour ce qui est des difficultés que les acteurs rencontrent dans leur travail, nous avons recueilli quelques éléments provenant des entrevues avec les acteurs. L'acteur Kurt Lockwood parle des structures de pouvoir opérant en pornographie *mainstream* dans une entrevue suivant le *pegging* de la scène numéro six :

Porn industry's been shooting that same shit, excuse my French, for twenty years you know and it's become really like homophobic and stuff [...] And I don't know I think that there's real old boy network in porn still power structure and I think they're very out of touch with times. The production side of things have gotten behind the curve [...] and I think porn has gotten boring you know, it's gotten the same old routine and there's a whole market out there that wants porn to be something taboo again, [...] we're supposed to shock and turn on and excite and you know get people to experiment.

Il indique que la pornographie *mainstream* a perdu son côté provocateur et subversif, car elle ne présente toujours que la même formule aux spectateurs. La pornographie féministe s'inscrit dans ce mouvement plus général de contestation des normes et des codes pornographiques en prônant un angle d'intérêt porté d'abord et avant tout sur les femmes en tant que spectatrices et actrices. Dans le même ordre d'idées, d'autres acteurs évoquent les difficultés qu'ils rencontrent avec certains de leurs collègues. L'actrice Mika Tan parle des préoccupations des acteurs pornographiques débutants et du fait que le métier n'est peut-être pas fait pour eux :

And the thing is I don't really like a lot of porn people [...] 'cause they have to be really cool and [...] I think new people are not quite comfortable with their bodies yet or maybe have some mind fucking themselves like feeling guilty or bad or [...] still trying to hide it from their parents, so I think they have a lot of other issues outside the business or they're doing it for the wrong reasons.

De son côté, l'acteur Kurt Lockwood aborde l'aspect de performance qui anime certaines actrices pornographiques au détriment d'un contact réel et humain avec leurs partenaires masculins :

Kissing is my favorite thing, believe it or not. Deep french kissing and stuff. There's just you know an energy or a vibe. It's not a particular type of girl or shape or anything like that, it's the heat you know and you can really tell in the kiss, or a lot of girls [...] here in Pornland don't kiss, you know they'll take

your cock in their ass and a loadfull, mouthful of jizz in the end of the scene but they will not kiss you.

Ces bouts d'entrevue soulignent à quel point certaines personnes se sentent mal à l'aise, coupables, honteuses ou ont de la difficulté à avoir des contacts intimes avec leurs collègues. Malheureusement, ces individus dont parlent Mika et Kurt sont ceux qui donnent une mauvaise image du milieu pornographique et ceux qui, contrairement aux acteurs du film, n'aiment probablement pas leur métier. À l'opposé, certains acteurs parlent de leurs collègues sur le tournage en des termes tout à fait différents :

Mika Tan : I think that the people that are here now just love sex and just here to have fun and that's the kind of location set shot I wanna do.

Jack Lawrence : It was great. We were given creative license from the director, YOU! And it was cool [...] and it's so nice to be with a cast that actually loves the job, love it!

Ces commentaires soulignent à nouveau qu'il est beaucoup plus facile et agréable de travailler avec d'autres acteurs qui apprécient réellement leur métier et qui ont une chimie particulière entre eux. La réalisation de Tristan Taormino met donc en scène des acteurs qui ne sont pas complexés ou mal à l'aise et qui aiment leur métier et la sexualité en général.

Pour conclure cette section, nous allons parler des conditions de travail éthiques que la réalisatrice dit mettre en place sur ses plateaux de tournage. Malheureusement, avec les informations disponibles dans un seul film, nous ne pouvons pas juger avec certitude du caractère éthique des conditions de travail dans lesquelles évoluent les acteurs des productions de Tristan Taormino. Nous pouvons cependant considérer les commentaires recueillis en entrevue par la réalisatrice alors qu'elle demande aux acteurs de choisir cinq termes pour décrire leur expérience durant le tournage :

Mika Tan : Awesome, fun, what else would be a good win? Impulsive.

Dana De Armond : *Spontaneous, I guess it would be a learning experience? Educational.*

Marie Luv : *Enjoyable, surprised, [...] satisfied, [...] orgasms, friendly orgasms (rire).*

Taryn Thomas : *It was fun, memorable, and an experience, experienceful, and funner! And lots of fun! (rire)*

Somme toute, leurs commentaires sont très positifs et tout porte à croire qu'ils ressortent heureux et satisfaits de cette expérience professionnelle et humaine. Malheureusement, nous ne disposons pas de suffisamment d'informations sur les conditions réelles de travail sur ce plateau ou sur tout autre tournage pornographique pour pouvoir juger efficacement de l'éthique des conditions mises en place.

APPENDICE A

ÉTAPES DE L'ANALYSE D'UN FILM PORNOGRAPHIQUE

Description du film (fiche technique) : réalisatrice, durée, année de production, acteurs/actrices, etc.

1- Évaluation de la trame narrative :

(Il peut ne pas y avoir de trame narrative; dans ce cas, le film est catégorisé comme étant *all-sex*)

- Nombre total de scènes, nombre de scènes sexuelles et non-sexuelles;
- Résumé de la trame narrative et évaluation de son importance;
- Comment les scènes sexuelles et non-sexuelles contribuent-elles à la résolution de l'histoire?;
- Type de relation existant entre les partenaires (partenaires amoureux, mariés, relation d'amitié, travail du sexe, etc.) à l'intérieur de la trame narrative;
- Raisons pour lesquelles il y a des scènes sexuelles (ex : moment de plaisir sexuel, expression de conflits sexuels manifestes dans le récit, expression ou répétition de conflits interpersonnels manifestes dans le récit et résolution de conflits) (Williams, 1989).

2- Les scènes sexuelles (ou le quoi) :

- Les numéros sexuels présentés dans le film;
- Leur ordre dans une scène particulière;
- Est-ce qu'il y a orgasme masculin et féminin?;
- Costumes et habits;
- Maquillage et coiffure;
- Décors;

- Déplacements dans l'espace;
- Musique/trame sonore;
- Dialogue (mots utilisés et ordre);
- Bruits de jouissance.

3- La représentation (ou le comment) :

- Qui initie la scène sexuelle?;
- Comment est représenté le désir des participants?;
- Est-ce qu'il y a présentation des préliminaires (ex : utilisation de lubrifiant avant la pénétration, stimulation anale avant la pénétration)?;
- Est-ce qu'il y a parité?;
- Les rôles sexuels mis en scène (rôles traditionnels, sexualité égalitaire, subversion des rôles et des codes, etc.);
- Comment est représenté l'orgasme masculin et féminin?;
- Comment la fin d'une scène est-elle signifiée? (ex : changement de lieu, éjaculation masculine, etc.);
- Expression du consentement;
- Expression des préférences sexuelles des participants;
- Utilisation de protection sexuelle (condom, digue dentaire, etc.);
- Érotisation du séculi-sexe;
- Raisons et motifs des participants à la sexualité;
- Spontanéité et complicité des acteurs;
- Performance et hostilité;
- Hostilité des personnages et conséquences;
- Éclairage;
- Angle de caméra (gros plan, plan fixe, POV, etc.);
- Esthétisme (ex : do it yourself (DIY), léché, artistique, vintage, etc.);

- Les scènes semblent-elles authentiques (suivant la définition d'authenticité défendue par la réalisatrice)?

4- Les acteurs (ou le qui) :

- Amateurs ou professionnels (s'il s'agit de professionnels, font-ils leurs *trademark*, les performances pour lesquelles ils sont célèbres? (ex : *deep throat*, double pénétration, éjaculation féminine, etc.));
- Types de corps (ex : standards, musclés, obèses, handicapés, vieillissants, chirurgie plastique, etc.);
- Race et nationalité;
- Liens hors du plateau (couple, partenaire, activistes, etc.).

5- Les messages (ou le pourquoi) :

- Inclusion et visibilité des minorités;
- Place du féminisme et quel type de féminisme;
- Critique de l'hétéronormativité;
- Discours contre le *shaming* (*slutshaming*, *transshaming*, etc.);
- Sensibilité à l'appropriation culturelle;
- Discours sur la pornographie (méta-porno);
- Méta-analyse sur le travail du sexe;
- Vision de la sexualité (essentialiste, naturalisante, constructiviste, positive, etc.).

6- La réception (ou le à qui) :

- Est-ce que l'on discerne clairement le/les destinataires?;
- Est-ce qu'il y a des éléments qui semblent être mis en place pour exclure certains spectateurs (ex : lesbienne *butch* pour décourager l'auditoire mâle hétérosexuel)?

Éléments supplémentaires pour guider l'analyse :

- Critique d'auteurs;
- Messages et critiques sur les réseaux sociaux;
- Témoignages d'acteurs/actrices;
- Prestige et notoriété;
- Prix et mentions reçus (de qui, pour quelle raisons, y a-t-il des motifs cachés?, etc.);
- Résultats de vente;
- Budget du film et prix de vente du DVD.

Retour sur l'expérience de visionnement : impressions générales, critiques, malaises, appréciation, etc.

BIBLIOGRAPHIE

- Attwood, F. (2007). Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency. *Journal of Gender Studies*, 16(3), p. 233-247.
- Attwood, F. (2010). Introduction: Porn studies: From Social Problem to Cultural Practice. Dans F. Attwood (dir.), *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New-York, NY: Peter Lang.
- Blais, M. et Côté, P.-B. (2008). Scénarios sexuels. Dans J. J. Lévy et A. Dupras (dir.), *Questions de sexualité au Québec*. Montréal, QC : Liber.
- Bourcier, M.-H. (2001). *Queer zones: Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris, FR : Balland.
- Bourcier, M.-H. (2005). Porno lesbien. Dans P. Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*. Paris, FR : Presses universitaires de France.
- Brownmiller, S. (1983). La pornographie. Dans L. Lederer (dir.), *L'envers de la nuit – les femmes contre la pornographie*. Montréal, QC : Éditions du Remue-ménage.
- Butler, J. (2003). « Les femmes » en tant que sujet du féminisme. *Raisons politiques*, (12), p. 85-97.
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris, FR : La Découverte. (Ouvrage original Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, NY: Routledge).
- Claude, M. et Poulin, R. (2008). Pornographie. Dans J. J. Lévy et A. Dupras (dir.), *Questions de sexualité au Québec*. Montréal, QC : Liber.
- Courbet, D. (2012). *Féminismes et pornographie*. Paris, FR : Musardine.
- Dines, G. (2010). *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality*. Boston, MA: Beacon Press.
- Dworkin, A. (1981). *Pornography: Men Possessing Women*. New York, NY: Perigee. Traduit de l'anglais par Dufresne, M. (2006). Le pouvoir. *Nouvelles Questions Féministes*, 18 (3), p. 94-104.

- Dworkin, A. (1983). La pornographie et le désespoir. Dans L. Lederer (dir.), *L'envers de la nuit – les femmes contre la pornographie*. Montréal, QC : Éditions du Remue-ménage.
- Escoffier, J. (2007). Scripting the Sex. Fantasy, Narrative, and Sexual Scripts in Pornographic Films. Dans M. Kimmel (dir.), *The Sexual Self: The Construction of Sexual Scripts*. Nashville, TN : Vanderbilt University Press.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité. Tome I : La volonté de savoir*. Paris, FR : Gallimard.
- Gagnon, J. (2008). *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*. Paris, FR: Payot.
- Gibson, P. C. et Kirkham, N. (2012). Fashionably Laid: The Styling of Hard-core. Dans C. Hines et D. Kerr (dir.), *Hard to Swallow: Hard Core Pornography on Screen*. New York, NY: Wallflower Press.
- Gill, R. (2008). Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. *Feminism & Psychology*, 18 (1), p. 35–60.
- Jackson, S. et Scott, S. (2010). *Theorizing Sexuality*. Maidenhead, UK: Open University.
- Jacobs, K. (2007a). Introduction. Dans K. Jacobs (dir.), *Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics*. Lanham, MD: Rowman et Littlefield.
- Jacobs, K. (2007b). Introduction. Dans K. Jacobs, M. Janssen et M. Pasquinelli (dir.), *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Amsterdam, NL: Institute of Network Cultures.
- Joly, M. (2009). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris, FR: Armand Colin.
- Kimmel, M. S. (2005a). Gendering Desire. Dans M. S. Kimmel (dir.), *The Gender of Desire. Essays on Male Sexuality*. Albany, NY: SUNY Press.
- Kimmel, M. S. (2005b). Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. Dans M. S. Kimmel (dir.), *The Gender of Desire. Essays on Male Sexuality*. Albany, NY: SUNY Press.
- Kipnis, L. (1996) *Bound and Gagged: Porn and the Politics of Fantasy in America*. Durham, NC : Duke University Press.

- Lang, M-E. (2011). L'agentivité sexuelle des adolescentes et des jeunes femmes : une définition. *Recherches féministes*, 24 (2), p. 189-209.
- Laperrière, A. (1997). Les critères de scientificité des méthodes qualitatives. Dans J. Poupart et al. (dir.) *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville, QC : Gaëtan Morin Éditeur.
- Lavigne, J. (2006). *L'art féministe et la traversée de la pornographie: Érotisme et intersubjectivité chez Carolee Schneemann, Pipilotti Rist, Annie Sprinkle et Marlene Dumas*. Ottawa, ON : Library and Archives Canada/Bibliothèque et Archives Canada.
- Lavigne, J. (2007). Érotisme féministe en art ou métapornographie : le sexe selon Carolee Schneemann, Annie Sprinkle et Natacha Merritt. *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy: 10th Anniversary Issue Feminist Perspectives on Eros*, 11(2), p. 351-370.
- Lavigne, J. (2009). Sexualité et photographie: Transgression féministe et ratification de la norme pornographique comme pratique artistique. *Protée. Revue internationale de théories et des pratiques sémiotiques*, 37(1), p. 25-34.
- Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie: politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal, QC : Éditions du Remue-ménage.
- Lavigne, J., Auger, A.-M., Lévy, J. J., Engler, K. et Fernet, M. (2013). Les scripts sexuels des femmes de carrière célibataires dans les téléseries québécoises. Études de cas : *Tout sur moi, Les hauts et les bas de Sophie Paquin et C.A.* *Recherches féministes*, 6 (1), p. 185-202.
- MacKinnon, C. (1985). Pornography, civil rights, and speech. *Harvard Civil Rights-Civil Liberties Law Review (Harvard Law School)*, 20 (1), p. 10-68.
- MacKinnon, C. (1989). *Toward A Feminist Theory of The State*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- McElroy, W. (1995). *XXX: A Woman's Right to Pornography*. New York, NY: St Martin's Press.
- Morgan, R. (1983). La pornographie et le viol : théorie et pratique. Dans L. Lederer (dir.), *L'envers de la nuit – les femmes contre la pornographie*. Montréal, QC : Éditions du Remue-ménage.
- Ovidie. (2002). *Porno manifesto*. Paris, FR: Flammarion.

- Paasonen, S., Nikunen, K. et Saarenmaa, L. (2007). Pornification and the Education of Desire. Dans S. Paasonen, K. Nikunen et L. Saarenmaa (dir.), *Pornification: Sex and sexuality in media culture*. Oxford, UK: Berg.
- Paasonen, S. (2011). Introduction: Carnal Appeal. Dans S. Paasonen (dir.), *Carnal Resonance*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris, FR : Armand Colin.
- Penley, C., Shimizu, C. P., Miller-Young, M. et Taormino, T. (2013). Introduction: The Politics of Producing Pleasure. Dans Taormino, T., Penley, C., Shimizu, C. P. et Miller-Young, M. (dir.), *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*. New-York, NY: The Feminist Press at CUNY.
- Preciado, B. et Mestre, S. (2011). *Pornotopie: Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*. Paris, FR: Climats.
- Rubin, G. (1984). Penser le sexe. Dans G. Rubin (2010). *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*. Paris, FR: EPEL.
- Segal, L. (1998). Only the Literal: The Contradictions of Anti-pornography Feminism. *Sexualities*, 1 (1), p. 43-62.
- Slayden, D. (2010). Debbie Does Dallas Again and Again: Pornography, Technology, and Market Innovation. Dans F. Attwood (dir.), *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York, NY: Peter Lang.
- Smith, C. (2012). Reel Intercourse: Doing Sex on Camera. Dans C. Hines et D. Kerr (dir.), *Hard to Swallow: Hard Core Pornography on Screen*. New York, NY: Wallflower Press.
- Taormino, T. (2013a). Calling the Shots: Feminist Porn in Theory and Practice. Dans Taormino, T., Penley, C., Shimizu, C. P. et Miller-Young, M. (dir.), *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*. New-York, NY: The Feminist Press at CUNY.
- Taormino, T. (2013b). Tristan's films. Repéré à <http://puckerup.com/feminist-porn/tristans-films/>
- Tibbals, C. (2014). Gonzo, Trannys and Teens – Current Trends in US Adult Content Production, Distribution and Consumption. *Porn Studies*, 1 (1-2), p. 127-135.

- Tin, L.-G. (2005). Homosexualités. Dans P. Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*. Paris, FR: Presses universitaires de France.
- Williams, L. (1989). *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Young, M. (2014). Authenticity and its Role Within Feminist Pornography. *Porn Studies*, 1 (1-2), p. 186-188.