

Cahiers du Master Genre

MÉMOIRE RECHERCHE

Master interuniversitaire
de spécialisation en
études de genre

Édition 2018-2019

A Crash Pad of Our Own
Portrait d'un lieu pornographique
Magali Michaux



A Crash Pad of Our Own

Résumé du mémoire

Vue comme masculine et hétéronormative, la pornographie a fait l'objet d'une réappropriation féministe, puis queer, tant théorique que pratique aux Etats-Unis depuis les années 1980. S'inscrivant dans ce mouvement, la réalisatrice afro-américaine, Shine Louise Houston a créé le Crash Pad, qui désigne d'abord son premier film (*The Crash Pad*, 2006), puis une série d'épisodes réalisés pour et diffusés sur son site, crashpadseries.com, mais aussi un lieu tant réel que diégétique, où une série de personnes viennent pour s'engager dans des pratiques sexuelles. Le terme désigne donc un espace complexe et multiple, qui s'incarne majoritairement dans une plateforme virtuelle pornographique queer, rassemblant une série de scènes sexuellement explicites, et un espace d'agrégation de discours qui se revendique comme safe-space pour une communauté marginalisée. Nous avons donc étudié celui-ci sous ce triple aspect de lieu existant réel, de chronotope et de plateforme internet, en croisant généalogie et topographie, afin d'essayer de répondre à la question de savoir quelles sont les conditions de possibilité discursives et matérielles qui ont permis l'émergence de cette pornographie queer et à celle de savoir quelles sont les conditions d'existence qui permettent à celui-ci de se déployer.

En effet, la production de pornographie féministe émerge prise en étau entre deux discours auxquels elle va s'opposer, et qui vont en moduler tant les formes que le contenu : le discours pornographique lui-même et le discours abolitionniste. Si elle brise le monopole masculin sur la représentation des actes sexuels, la pornographie féministe remet en cause son hétéronormativité en croisant la critique queer. Cette transformation touche tant aux images elles-mêmes qu'au mode de production (grande agentivité des actant·e·s, ambitions cinématographiques, insistance sur le consentement, dimension militante et éducative, pluralisation des pratiques et des rôles sexuels) que de distribution (importance des sex-shops féministes, agrégation de discours concernant la sexualité via la plateforme en ligne).

Le Crash Pad apparaît donc à la fois comme un lieu de consommation marchande, et un substrat matériel de constitution d'une communauté spécifique, aux contours mobiles, lui offrant à la fois un espace privé où développer un désir, un monde social où former, et s'informer d'une communauté, et une série d'images qui en esquissent, de manière toujours provisoire, la totalité mouvante.



Année académique 2017-2018

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Michaux Magali

9653-08-00

A Crash Pad of Our Own

Portrait d'un lieu pornographique

Jean Didier Bergilez, Université Libre de Bruxelles

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité, et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom :

Date :

Signature de l'étudiante :

AUTEUR

Magali Michaux

FILIÈRE

Master de spécialisation en études de genre

ANNÉE ACADÉMIQUE

2017-2018

TITRE

A Crash Pad of Our Own : Portrait d'un lieu pornographique

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objet l'analyse de la question du lieu dans le travail de Shine Louise Houston réuni sous le terme Crash Pad, qui condense un film pornographique réalisé en 2006, *The Crash Pad*, ainsi qu'une série d'épisodes pornographiques et un site assurant leur monstration.

Ce travail s'attache à retracer les conditions d'émergence d'une pornographie féministe *queer* ainsi que les conditions d'existence permettant son déploiement. Pour ce faire une généalogie de la pornographie féministe s'attache à mettre en évidence les conditions discursives et matérielles qui l'ont rendu possible, tandis qu'une topographie explore le réseau spécifique dans lequel il s'inscrit et les façons dont il y prend place.

Le lieu spécifique créé par Houston sous l'appellation « Crash Pad » est ainsi envisagé sous son triple aspect de lieu réel de tournage, de lieu diégétique et de lieu numérique et apparaît alors comme un dispositif d'actualisation spéculative d'une communauté provisoire et mouvante : la communauté *queer*.

MOTS-CLÉS

Crash Pad – Shine Louise Houston – Pornographie – Féminisme – Queer

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements s'adressent à ceux·celles sans qui ce mémoire n'aurait très littéralement pas été possible : à tou·te·s ceux·celles qui ont oeuvré pour rendre ce master possible, qui ont porté ce projet à bout de bras, l'ont défendu, et l'ont fait advenir. J'espère de tout coeur que ce mémoire, malgré sa maladresse et son imperfection, pourra participer à rendre évidente l'importance immense de ce cursus, et rendre hommage à ce qui a été créé cette année.

Ce mémoire n'aurait jamais trouvé son angle de vue, sa forme et les qualités qu'il peut receler sans la douceur et l'exigence du regard de Jean-Didier Bergilez, son attention, ses encouragements et son infinie patience.

Mes remerciements vont encore à Muriel Andrin, dont l'opiniâtreté à envisager avec rigueur cet objet souvent vu comme aussi infâme qu'inepte qu'est la pornographie, et les analyses ouvreuses d'horizons, m'ont donné le courage de ne pas renoncer à cet objet.

Je remercie encore tout particulièrement Marie Nicolay et Doriane Jijakli pour m'avoir fait découvrir la douceur et la force d'une solidarité à laquelle je n'aurais pas osé rêver : bienveillante, sincère, généreuse, tissée de confiance, d'honnêteté, de vulnérabilité, de respect, de festins et de fou-rires. Ce travail vous est dédié.

Je remercie encore Choco, petit être qui m'a rappelé que les êtres aux essences indéterminées, et sans doute indéterminables, ravivent les âmes d'enfants et innervent les esprits d'adultes d'une magie bien réelle.

Je remercie aussi ceux et celles que j'ai rencontré cette année, qui m'ont accompagné dans cette aventure, et m'ont bouleversée bien plus qu'ils et elles ne peuvent l'imaginer : Maxime Lamiroy, compagnon merveilleux de débats sans fin, d'explorations culturelles, de remarques acerbes et de tendresse pudique ; Hassina Semah, interlocutrice privilégié, qui a décillé mon regard et m'a rappelée à des exigences essentielles ; Florence Hainaut, présence généreuse, aussi tendre que piquante, combattante infatigable de la bêtise de nos quotidiens ; Emilie Martineau, métisseuse inégalée d'impertinence militante, d'humour vengeur et de tendresse tacite.

Je remercie mes amis de leur patience pendant cette année chargée, pendant laquelle ils ne m'ont souvent qu'entraperçue, entre les études et mes trois emplois, particulièrement Pauline Laurent, Eve Brengard, Sarah Maouche et Sophia Mghari.

Enfin, comme toujours, je remercie mon frère, Julien Michaux, bâtisseur de rives dans les moments de tornade, à qui je dois bien plus que tout ce que je pourrais énumérer ici.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Que faire d'une chambre à soi au XXIe siècle à San Francisco ? Un crashpad !	
Point d'entrée et cheminement	3
Parti-pris et questions	3
Méthodologie	5
Plan	5
I. Généalogie	6
1. Penser la pornographie à la lumière du féminisme	6
1) Analyse idéologique	7
L'aile abolitionniste ou la pornographie comme action	7
L'aile pro-sexe ou la pornographie comme moyen	9
Emergence d'une pornographie féministe : Femmes Productions	11
Postérité des Sex Wars	13
2) Analyse cinématographique	15
3) Analyse interdisciplinaire	17
2. Le trinôme sexe-genre-sexualité à l'épreuve du queer	18
3. Confluence de la critique féministe de la pornographie et du queer	20
Conclusion	21
II. Topographie	22
1. Le Crash pad, lieu réel : situation, ancrage et tournage	22
1) Un lieu situé : San Francisco	22
2) L'émergence d'une pornographie lesbienne aux Etats-unis	24
3) Constitution des publics de la pornographie féministe queer : le sex shop	25
Good Vibrations	26
S.I.R. Video Productions	27
Texte et contexte : feedbackloop et intégration verticale	28
4) De Good Vibrations au Crash Pad	30
5) Le crash pad originel : l'appartement de Syd Blakovich	33
6) Le crash pad comme lieu de tournage : choix plastiques et mode opératoire	34
2. Le Crash pad comme lieu diégétique	38

1) Chronotope	38
2) Le chronotope dans les films pornographiques lesbiens	38
3) Le Crash pad comme chronotope	40
Nobody's home	41
The Keymaster	41
3. Le Crash pad comme espace numérique	43
1) Textes pornographiques	43
Accès	43
Consentement	44
L'appropriation joyeuse du « mauvais sexe »	44
2) Paratexte	45
Récits du paratexte	47
Identifications et présentation	48
Conclusion	50

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.

Michel Foucault

Perhaps the education of desire is not such a bad idea for a group that traditionally has lacked, as Jessica Benjamin puts it, “ a desire of one's own.” Like Virginia Woolf's eminently practical argument for a woman's having “a room of one's own,” the excitement of this desire is contingent on the possession of a safe, interior space that knows itself and is comfortable with itself; only when these criteria are satisfied can a guest be invited to visit.

Linda Williams

Une situation révolutionnaire ne se résume pas à une réorganisation de la société. C'est aussi, c'est surtout l'émergence d'une nouvelle idée de la vie, d'une nouvelle disposition à la joie.

Eric Hazan & Kamo

Introduction

But, you may say, we asked you to speak about women and fiction - what has that got to do with a room of one's own ?

Virginia Woolf

Dans son magnifique essai publié en 1929, *A Room of One's Own*, Virginia Woolf cherche à déployer ce que contient une question sur les rapports entre les femmes et la fiction. Sa réflexion prend la forme d'un double parcours, intellectuel et physique, où la narratrice, à mesure qu'elle passe d'un lieu à l'autre, de l'herbe des abords de l'université aux étagères de la bibliothèque en passant par la table du déjeuner, déroule sa pensée sur l'étrange présence des femmes dans le champ littéraire. L'enquête proposée par Woolf est aussi matérielle que spéculative : matérielle parce qu'elle va revenir sur les conditions très concrètes qui s'imposent aux femmes dans leur relation à l'écriture, spéculative parce qu'en l'absence de documents, Woolf ne peut que se figurer la vie de ces femmes, réelles ou imaginaires, en déduisant ses conclusions de l'architecture d'une maison ou des traits capturés par une photographie. Si la célébrité de l'essai le résume bien souvent aux solutions avancées par Woolf - la nécessité pour toute femme qui voudrait créer une œuvre littéraire de détenir une chambre à soi fermée à clé ainsi qu'une rente - chacun des six chapitres du livre explore un aspect de ce rapport ambivalent entre les femmes et la fiction.

Si le livre de Woolf est si emblématique et reste d'une actualité sidérante, c'est que ses analyses s'appliquent aux rapports des femmes à la création en général, au-delà du champ littéraire ; du cinéma¹ à l'art², en passant par la bande-dessinée³ ou... la pornographie. Espace donné comme masculin par excellence, la pornographie donne à voir des corps de femmes avec une prolixité vertigineuse, sans doute à la manière dont les femmes ont pu peupler les grands poèmes de la littérature anglaise examinés par Woolf, sans elles-mêmes devenir poètes. Mais à la différence de la poésie, le genre est tenu en si mauvaise estime que s'en emparer en tant que femme ne brise pas les mêmes tabous : il ne s'agit pas de pénétrer dans un territoire noble, tissé d'une longue tradition, mais au contraire de rentrer dans un espace donné pour ignoble aux productions tenues pour toutes semblables. Pour autant, il s'agit là aussi d'un domaine déterminé par les jugements masculins et reflétant les valeurs et les intérêts de la population masculine.

Que faire d'une chambre à soi au XXI^e siècle à San Francisco ? Un *crashpad* !

1 Que ce soit au sein de la représentation cinématographique, comme le met en lumière le fameux Bechdel Test, ou concernant la reconnaissance critique des femmes dans l'industrie, ainsi que le rappelait l'article de Myriam Quick pour la BBC, *The data that reveals the film industry's « woman problem »*, disponible sur <http://www.bbc.com/culture/story/20180508-the-data-that-reveals-the-film-industrys-woman-problem>.

2 Ainsi qu'en témoignent l'article de Linda Nochlin publié en 1971, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, ou les actions des Guerrilla Girls par exemple.

3 Dont le rapport conflictuel a encore été mis en évidence par la polémique qui a suivi l'absence de femmes au sein des trente nominés du Festival d'Angoulême en 2016.

Si les analyses de Woolf peuvent guider une lecture de la reprise de la pornographie par les femmes, telle qu'elle a pu se faire dès les années 1980 aux Etats-Unis, un parallèle encore plus troublant peut être établi avec le travail d'une réalisatrice en particulier. Réalisatrice afro-américaine, Shine Louise Houston semble s'emparer de cette revendication de chambre à soi pour en détourner l'usage dans son premier film pornographique intitulé *The Crash Pad* (2006). Dans le film en effet, la « piaule de dépannage », comme le traduit le Larousse, est un appartement situé à San Francisco et accessible sept fois via une clé, avant que celle-ci ne doive être remise à d'autres. La fameuse clé qui devait permettre à l'écrivaine de se soustraire aux interruptions qui font dévier les fils de pensée est donc ici ce qui ouvre plus que ce qui ferme, ce qui garantit l'usage provisoire et limité d'un espace, instrument mobile qui passe de main en main, tissant alors les lignes d'une communauté sans cesse recomposée. La chambre est donc le lieu d'une expression singulière, celle d'un rapport sexuel dont la particularité est d'être filmé. La pièce, telle que la présente la diégèse, est munie de caméras dont une mystérieuse présence organise les mouvements. Le film intègre cette donnée à la narration, faisant de cet espace l'élément liant ensemble les différentes scènes sexuelles à la fois comme espace les rendant possibles et les réunissant, réalisant par là une double fonction narrative ; tout comme il intègre encore la présence de la caméra et de la réalisatrice à la diégèse en en faisant un ressort érotique. Autrement dit, à la différence de l'essai de Woolf, l'espace en question est donc ici un espace partagé, dédié à la sexualité, communautaire et filmé.

Mais le terme « crashpad » désigne encore un autre espace, lui aussi situé sur une frontière, celle du virtuel et du réel, puisqu'il est le nom de la plateforme où Shine Louise Houston diffuse ses productions pornographiques queer⁴ à tendance dyke⁵, dont son film *The Crash Pad*, ainsi qu'une série d'épisodes d'une vingtaine de minutes en moyenne, montrant chacun une scène sexuelle ayant lieu dans le crash pad de la diégèse originelle. Le crashpad est donc ici un espace numérique lui aussi accessible via une clé puisque les productions ne sont pas en libre accès mais s'achètent via un abonnement. Pour autant, le site, contrairement à la chambre dans le film initial, est un lieu volubile : au-delà de la série d'épisodes qui donne son nom au site, crashpadseries.com, celui-ci propose toute une série de discours, des notes d'intentions de Shine Louise Houston aux commentaires des performers après leur scène, en

4 Ce site se distingue de son site personnel, shinelouisehouston.com, qui lui reprend l'ensemble de ses productions, c'est-à-dire, outre thecrashpadseries.com, Pink and White Productions, la société fondée en 2005 qui produit la série des crashpad ainsi que les features qui y sont liées, mais aussi Heavenly Spire, dédié aux plaisirs masculins, et Pinklabel.tv, son site de Video On Demand, hôte notamment de Point of Contact qui héberge différentes productions pornographiques queer amateurs. L'étroitesse du cadre de ce travail ne nous permettra malheureusement pas de déployer l'ensemble du réseau constitué par Shine Louise Houston.

5 "Dyke" permettant, selon Sam Bourcier, de distinguer les scènes girl/girl issues du dit porno mainstream de scènes produites par des groupes minorisés à destination de groupes minorisés. Ce qualificatif est le premier à avoir été utilisé pour décrire le travail de Houston.

passant par la publicité de sex toys, la présentation des performers, la critique de films par des éducateurs sexuels, les conseils des performers sur le safe-sex ou sur certaines pratiques sexuelles, ou encore des prises de positions par rapport à l'actualité politique.

L'espace désigné comme « crash pad » par Shine Louise Houston est donc aussi multiple que complexe, qualifiant à la fois un lieu réel, un titre de film, un lieu diégétique, une plateforme virtuelle pornographique queer, une série de scènes sexuellement explicites, un espace d'agrégation de discours.

Point d'entrée et cheminement

Pour explorer ce qui est produit là, nous avons choisi de répondre à l'appel insistant de la spécificité du lieu, et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que la métaphore spatiale est un trope habituel des discours traitant de la pornographie queer⁶, en ce que cette dernière s'affirme souvent comme sécession d'avec une pornographie dite mainstream et se revendique comme safe-space pour une communauté marginalisée. Mais si nous voulons étudier ce *crash pad* sous ce triple aspect de lieu existant réel, de chronotope et de plateforme internet, c'est aussi parce qu'envisager l'investissement queer de la pornographie par la question de l'espace permet d'aborder la pornographie queer comme pratiques et discours, comme texte, contexte et paratexte, qu'agrège et condense le lieu, tout comme il les situe par rapport à d'autres pratiques et d'autres discours.

Bien entendu, cet entrelacement des statuts rend difficile la formalisation de la configuration de ce lieu pluriel qui concentre ceux-ci sous un même nom, parce qu'elle appelle plutôt le plan et la vue synoptique que le texte linéaire. Par où commencer ? Faut-il suivre la chronologie et établir la généalogie qui mène au premier film de Shine Louise Houston pour terminer par l'analyse de l'épisode le plus récent ? Ou faut-il commencer par une analyse du site comme espace d'agrégation de tous ces contenus, déroulés alors un à un ? Faut-il prendre le parti du temps ou de l'espace pour déterminer quel est notre point de départ ?

Parti-pris et questions

Nous avons décidé, sans doute sans grande élégance, de croiser généalogie et topographie. De commencer par un retour sur ce qui mène historiquement à la création du crash pad, et qui la soutient, pour ensuite établir une cartographie du site lui-même. Cette approche a pourtant un avantage, c'est que l'histoire qui précède le crash pad, et mène à lui, est non seulement celle de la reprise de la pornographie par des femmes au niveau des productions, mais aussi au niveau de son analyse. Aussi, la

6 Courtney Trouble, créatrice de No Fauxxx (depuis devenu Indie Porn Revolution) en 2002, et d'un véritable réseau de sites pornos queer (Queer Porn TV, Real Porn TV, Trouble Films, FTM Fuckers, TransGrrrls, Lesbian Curves ainsi que CourtneyTrouble.com), expliquait dans sa présentation biographique vouloir créer un « anti-oppressive safe space for all genders, size, and races ». Cité dans SULLIVAN, Rebecca Sullivan & McKEE, Alan, *Pornography. Structures, Agency and Performance*, Polity Press, 2015, p. 64.

généalogie de l'objet d'analyse et celle de la littérature qui l'entoure sont pris dans un jeu de renvoi presque systématique. Pour cette raison, nous suivrons Walter Kendrick⁷ dans son constat que la pornographie ne désigne pas un type d'objets spécifiques, mais bien plutôt une catégorie régulatoire qui produit son objet plus qu'elle ne le décrit. Aussi, plutôt que d'essayer de formuler une ontologie de la pornographie en général pour en examiner ensuite une incarnation spécifique, il s'agit ici, dans une optique sans doute plus latourienne⁸, de prendre les actant.e.s de cette pornographie au mot et de suivre leurs discours en ce qu'ils accomplissent au moins deux choses : ils justifient leurs actions et ils les orientent. Ainsi, nous ne commencerons pas par revenir sur l'histoire de la pornographie à travers les âges tout comme nous ne développerons pas son étymologie⁹, mais nous suivrons les paroles des actant.e.s qui nous préoccupent ici lorsqu'il.elle.s définissent leurs films comme de la pornographie queer et féministe. Si nous nous interrogerons sur ce que revêt cette autodéfinition, sur l'héritage qu'elle revendique et sur les transformations qu'elle postule, nous ne chercherons pas à l'évaluer à la lumière d'une définition dite objective de ce que le mot recouvre. Autrement dit, loin de chercher à vérifier le degré de véracité des discours de ces actant.e.s à l'aune d'un discours extérieur au leur, qui serait ce que Donna Haraway dénonçait comme « truc divin (*God trick*) qui consiste à voir tout depuis nulle part »¹⁰, nous voudrions dérouler ce que ces discours font converger et condensent, et examiner comment ils entrent, ou non, en dialogue avec les discours qui leur sont contemporains et travaillent eux aussi à expliciter ce qui et ce que constitue le porno féministe queer.

Autrement dit, notre question s'apparente à celle que Jane Juffer a pu formuler pour son étude de la consommation domestique de pornographie par les femmes nord-américaines :

What are the material and discursive conditions in which different kinds of pornography are produced, distributed, obtained and consumed?¹¹

A la différence de Juffer, nous nous concentrerons sur un aspect du travail de Shine Louise Houston, celui qui se développe sous le terme « crash pad » en essayant de répondre à la question de savoir quelles sont les conditions de possibilité discursives et matérielles qui ont permis l'émergence du Crash

7 KENDRICK, Walter, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1987.

8 Sans revendiquer une application stricte de la méthode proposée par Bruno Latour, notre démarche s'inspire de l'importance qu'il donne aux compétences des actant.e.s. A ce titre, voir LATOUR, Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2005 ; et *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997.

9 Ce qui a déjà été fait avec brio ailleurs : OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2003.

10 HARAWAY, Donna Haraway, *Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle*, in Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Exils, 2007 (trad. fr.), p. 116. L'article d'origine a été publié aux États-Unis en 1988.

11 JUFFER, Jane (1998) *At Home With Pornography: Women, Sex and Everyday Life*, New York & London: New York University Press, 1998, p. 2.

Pad et à celle de savoir quelles sont les conditions d'existence qui permettent à celui-ci de se déployer.

Méthodologie

Pour répondre à ces questions, nous avons donc arpenté le site crashpadseries.com du 10 juillet 2018 au 10 août 2018, en nous concentrant sur les productions qui s'inscrivent explicitement sous le sceau du terme « Crash Pad ». En ce qui concerne les textes pornographiques, nous nous sommes donc restreint au film et aux épisodes de la série du même nom. Concernant le paratexte présent sur le site, nous avons parcouru l'ensemble de celui-ci en revue, des annonces publicitaires aux posts des différents blogs, à l'exception des messages Twitter que le site relaye. Si ce paratexte prend essentiellement une forme écrite et photographique, nous y avons inclus les vidéos des *Behind the Scenes*. Nous avons aussi fait le choix, puisque le site en proposait certains liens, de nous appuyer sur des interviews que Houston a données, que ce soit dans des blogs, des journaux grands publics, des sites communautaires ou un question-réponse ayant eu lieu sur Reddit.

Nous avons constitué notre corpus théorique en privilégiant la littérature qui partage le situation du travail de Houston, c'est-à-dire un corpus américain, voire anglo-saxon, sans pour autant nous y restreindre. Au sein de celui-ci, nous avons encore privilégié les auteur·e·s qui s'inscrivent dans une réflexion féministe et/ou *queer* et/ ou se spécialisant dans l'étude de la pornographie en nous guidant de nos questions pour extraire et ré-articuler de façon transversale ce qui est souvent abordé de façon distincte.

Plan

Nous avons construit notre travail en deux grands chapitres. Le premier vise à déterminer la généalogie du Crash Pad et cherche à répondre à la question des conditions d'émergence de ce dernier, tandis que le second prend la forme d'une topographie qui cherche à établir les conditions d'existence du Crash Pad. Dans le premier, nous revenons sur les débats nord-américains qui ont opposé les féministes concernant la pornographie et ont contribué à la naissance d'une reprise féministe de la pornographie, qu'elle prenne la forme de productions pornographiques ou de re-conceptualisations théoriques de cette dernière. Nous y sommes aussi revenu sur la spécificité de la critique *queer*, réinscrivant alors une critique de genre dans les questions d'hétéronormativité. Dans le second, nous explicitons le site d'inscription spécifique du Crash Pad ainsi que sa culture sexuelle spécifique, pour ensuite déployer les seuls traits communs à tous les textes pornographiques, à savoir le mode opératoire de Houston et le décor. Une fois revenus sur le Crash Pad comme lieu réel et comme lieu diégétique, nous terminons notre exploration en examinant le rapport des textes pornographiques au paratexte présent sur le site crashpadseries.com, avant de conclure notre travail.

I. Généalogie

Le Crashpad fait partie d'un champ plus général, celui de la pornographie queer féministe, soit parce que Shine Louise Houston l'identifie comme tel lorsqu'elle présente son site comme « the Bay Area hotbed of queer sexuality »¹² ou qu'elle définit son travail en affirmant « I produce queer adult movies. »¹³ ou lorsqu'elle revendique la reconnaissance critique qu'elle a reçue de la part des milieux s'organisant autour de la pornographie féministe¹⁴, par exemple en rappelant les nominations et les prix que ses films ont obtenus aux Feminist Porn Awards¹⁵. Aussi, avant d'explorer le Crashpad comme site aussi pluriel que spécifique, il nous faut revenir un instant sur ce champ, son histoire et ses développements, mais aussi sur les analyses qui ont soutenu son émergence et qui continuent de l'interroger. C'est que ce type de production pornographique se situe à un carrefour croisant de nombreuses voies : la pornographie, le féminisme et le queer. Trois héritages s'articulent donc ici, celui de la pornographie comme genre cinématographique ; celui du féminisme, comme mouvement d'émancipation des femmes, qui va s'emparer de la pornographie d'abord comme question sociale et enjeu politique, ensuite comme production culturelle ; et celui du queer comme remise en cause radicale, tant théorique que pratique, des normes articulant le trinôme sexe-genre-sexualité dans sa détermination des lectures et des pratiques identitaires et sexuelles.

Aussi, afin de poser les grandes balises qui permettent, selon nous, de mettre en évidence ce que recouvre l'appellation « pornographie féministe queer », nous allons procéder en trois temps. Nous allons d'abord revenir sur les différentes approches théoriques de la pornographie qui ont progressivement permis de stabiliser l'expression « pornographie féministe » avant de revenir sur la façon dont le queer vient affecter cette dernière, pour, enfin, exposer comment la critique féministe et le queer influencent la reprise pornographique faite depuis ces situations.

1. Penser la pornographie à la lumière du féminisme

L'analyse de la pornographie dans ses rapports au féminisme peut se découper en trois temps¹⁶ : une

12 <http://crashpadseries.com/>

13 <https://www.girlonthenet.com/2015/06/12/guest-blog-interview-with-shine-louise-houston/>

14 Houston ne revendique pas l'appellation pornographie féministe, lui préférant celle de porno queer et souligne qu'au début son travail était qualifié de dyke porn par ses fans. Pour autant, Houston ne renie pas l'appellation féministe et la reconnaissance par les milieux qui s'en réclament, voire y participe, comme avec sa contribution pour le Feminist Porn Book, ou s'y inscrit, en recevant avec bonheur les nominations et les prix aux Feminist Porn Awards. Ce qu'elle pointe dans le fait de ne pas revendiquer le terme pour son travail, c'est l'absence de stabilité définitionnelle : « You say feminist, and then you get into what's feminist and everybody fights ». Cité dans Andrea Marks <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/fresh-flowers-plenty-of-lube-inside-the-world-of-feminist-porn-124571/>

15 La page d'entrée du site précise ainsi celles-ci : Feminist Porn Awards "Best Website" 2011 ; Audience Choice Winner - Shawn & Mickey Mod, 2010 ; Nominated Crash Pad Series Volume 4 - Rope Burn, 2010 ; Steamiest Trans Sex Scene - Michelle Aston & Julie, 2009 ; Best Dyke Sex Film - Crash Pad Series Volume 1, 2008.

16 Si par souci de clarté, j'ai linéarisé ces approches en autant de séquences, il va de soi que les discours ayant trait à la pornographie sont bien plus enchevêtrés dans les faits. Ainsi, si l'issue des *Sex Wars* a pu être présentée comme celle

approche idéologique, telle qu'elle a éclaté lors des célèbres Sex Wars ; une approche cinématographique, telle que l'impressionnant travail de Linda Williams a pu conceptualiser le film pornographique ; et une approche plus matérialiste et interdisciplinaire telle que les Porn Studies la reconfigurent aujourd'hui.

1) Analyse idéologique

S'étant déroulées aux Etats-Unis dans les années 1980, les *Sex Wars* constituent une période d'oppositions, particulièrement virulentes, internes au mouvement féministe américain, à propos de questions touchant à la sexualité, de la prostitution au BDSM en passant par la pornographie. Ces oppositions peuvent se résumer selon une fracture du féminisme états-unien autour de la pornographie en deux ailes, l'une pouvant être qualifiée d'abolitionniste dans sa volonté de censurer la pornographie, l'autre dite pro-sexe¹⁷, visant à faire usage de celle-ci dans une vision émancipatrice¹⁸.

L'aile abolitionniste ou la pornographie comme action

Si la pornographie fait partie de votre sexualité, vous n'avez aucun droit à votre sexualité.
Catherine MacKinnon¹⁹

Cette scission en deux ailes aux visions et aux revendications opposées commence suite à l'émergence d'actions autour de la lutte contre les violences faites aux femmes et aux questions de la représentation de celles-ci dans les médias. Plusieurs organisations voient le jour, comme la Women Against Violence in Pornography and Media²⁰, en 1977, suivi de Women Against Pornography²¹ en 1979.

Cette aile anti-pornographie – constituée entre autres de théoriciennes comme les écrivaines et activistes Andrea Dworkin²² et Robin Morgan²³ et la juriste Catherine MacKinnon²⁴, et de l'ancienne

d'une victoire du camp pro-sexe, cela ne signifie pas que le camp abolitionniste se serait tu. Il perdure toujours et s'est reconfiguré, comme ont pu l'analyser notamment Clarissa Smith and Feona Attwood dans leur article pour le *Feminist Porn Book, Emotional Truths and Thrilling Slide Shows : The Resurgence of Antiporn Feminism*. De la même manière, si les *Porn Studies* ont pluralisé les modes d'investigation de la pornographie et les enjeux de son étude, le travail de Linda Williams continue à les innover, et cette dernière a contribué à leur émergence en éditant le recueil intitulé *Porn Studies*.

17 L'expression est attribuée à l'écrivaine Ellen Willis dans son essai *Lust Horizons : Is the Women's Movement Pro-Sex ?* (1981), qui s'opposait au féminisme abolitionniste vu comme conservateur et anti-sexualité.

18 La tension entre ces deux ailes du féminisme américain éclatera en 1982 lors d'une conférence organisée par Carol Vance, avec Ellen Willis et Gayle Rubin, au Women's Centre du Barnard College à New York et intitulée *Towards a Politics of Sexuality*. N'étant pas invitées à l'événement, les abolitionnistes ont manifesté devant la conférence, habillées de t-shirts sur lesquels on pouvait lire « For a Feminist Sexuality » à l'avant et « Against S/M » à l'arrière.

19 Cité dans MCNEIL, Legs, OSBORNE, Jennifer, *The Other Hollywood, L'Histoire du porno américain par ceux qui l'ont fait*, Editions Allia, Paris, 2011, p. 555.

20 Fondé à San Francisco par, entre autres, Laura Lederer, Lynn Campbell, Diana Russell, Kathleen Barry et Susan Griffin.

21 Fondé à New York par Susan Brownmiller, auteure de *Against Our Will : Men, Women and Rape* (1975) où elle lie consommation de pornographie et propension à la violence contre les femmes, avec Adrienne Rich, Frances Whyatt et Lynn Campbell.

22 DWORKIN, Andrea, *Pornography : Men Possessing Women*, Plume, 1979.

23 Comme son célèbre article de 1974, *Theory and Practice: Pornography and Rape*, repris dans MORGAN, Robin, *The Word of a Woman : Selected prose 1968-1992*, Virago Press, London, 1993.

24 MACKINNON, Catharine, *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*, Organizing Against Pornography, 1988.

star de *Deep Throat*, Linda Boreman²⁵ – dénonce la pornographie comme incarnation et expression de l'oppression des femmes par les hommes. Cette dénonciation s'articule en deux points : une dénonciation de la sexualité comme essentiellement sexiste et une dénonciation de la pornographie comme fondamentalement dangereuse en tant qu'actualisation et promotion de la subordination des femmes.

Pour les partisans de cette position, la sexualité apparaît en effet comme le lieu premier de l'oppression des femmes par les hommes, en ce que l'hétérosexualité est fondée sur une hiérarchie des rôles sexuels. La différenciation des rôles sexuels entre passif et actif, pénétré et pénétrant, objet et sujet de jouissance – peu importe que cette différenciation soit provisoire et/ou ludique – s'affirme comme sexiste puisque ces différences sont articulées au masculin et au féminin, constituant les hommes et les femmes comme classes inscrites dans un rapport de domination.

Aussi, pour ces activistes, les films pornographiques accomplissent deux choses : ils tiennent un discours politique dégradant la femme au profit d'une jouissance masculine et ils stimulent sexuellement leurs spectateurs masculins. L'action de la pornographie est donc double : assigner aux femmes une identité qui les soumet au désir masculin et faire adhérer les hommes à cette subordination des femmes en les excitant sexuellement. Cette conceptualisation de la pornographie comme agissante s'ancre dans un contexte spécifiquement nord-américain, qui va influencer sur son organisation. En effet, face au premier Amendement de la Constitution américaine qui protège la liberté d'expression, les abolitionnistes vont s'efforcer de redéfinir le discours pornographique afin de faire jouer le quatorzième Amendement qui garantit « l'égalité de protection des lois ». Catharine McKinnon va mobiliser la théorie des actes de langage de John L. Austin pour poser le discours pornographique comme « un acte illocutoire accompli par et dans l'énonciation elle-même »²⁶, ce qui signifie que le film pornographique crée performativement l'inégalité sexuelle, l'assimilant dès lors à un acte de violence qui discrédite la parole des femmes en affirmant leur désir de soumission, et par là met en péril l'égalité politique entre hommes et femmes.

La pornographie s'affirme encore, au-delà de sa dimension d'oppression, comme exploitation, symbole par excellence de l'alliance entre patriarcat et capitalisme. Autrement dit, ce n'est pas seulement la représentation qui est violente dans la pornographie, c'est aussi sa production, qui vient contester tout consentement à celle-ci. La contestation d'un consentement possible à la pornographie s'édifie sur l'utilisation du parcours de Linda Boreman, qui va écrire deux autobiographies après sa carrière

25 Souvent plus connue sous son nom de scène Linda Lovelace.

26 SERVOIS, Julien, *Le cinéma pornographique*, p. 25.

d'actrice pornographique²⁷. Ces livres reviennent sur le parcours de Boreman dans l'industrie pornographique, la terreur et la contrainte constantes que son compagnon de l'époque, Chuck Traynor, lui imposait, par toutes sortes de violences, dont les images de *Deep Throat* ont capturé les marques de coups.

Pour ces activistes, la violence inhérente à la pornographie justifie la virulence de leurs discours²⁸ et de leurs actions et son passage progressif des sex shops aux cinémas ordinaires²⁹ impose à leur combat une urgence particulière, entraînant la multiplication de leurs interventions, qui vont jusqu'au projet de loi³⁰. Pour autant, cette dénonciation repose sur deux assomptions difficiles à prouver. La première concerne la conception de la pornographie comme essentiellement oppressive, c'est-à-dire a-historique et homogène, empêchant alors de prendre en compte la diversité de ses productions ainsi que ses évolutions. La seconde concerne le lien de causalité entre consommation de pornographie et violence contre les femmes qui n'est attesté par aucune enquête empirique. C'est ce qui sera critiqué, entre autres, par l'autre aile du féminisme américain, n'adhérant ni aux postulats des abolitionnistes, ni à leurs stratégies, ni à leurs objectifs.

L'aile pro-sexe ou la pornographie comme moyen

The answer to bad porn isn't no porn... it's to try and make better porn!
Annie Sprinkle

Lisa Duggan, Nan Hunter, Sylvia Law et Carol Vance créent la Feminist Against Censorship Taskforce³¹ en 1984, estimant qu'un mouvement d'émancipation comme le féminisme se doit d'ouvrir des possibilités pour les femmes plutôt que de les restreindre, possibilités dont la pornographie fait partie. L'auteure du très influent *The Feminine Mystique* (1963), Betty Friedan, membre par ailleurs des Feminists for Free Expression, considère de son côté que la suppression de la liberté d'expression est un

27 *Ordeal*, publiée en 1980 avec le soutien d'Andrea Dworkin, Gloria Steinheim et des membres de Women Against Pornography, et *Out of Bondage*, sortie en 1986. Ces deux autobiographies viennent contester ses deux précédents ouvrages, *Inside Linda Lovelace* (1973) et *The Intimate Diary of Linda Lovelace* (1974), écrits dans une logique promotionnelle après le succès de *Deep Throat* et où Lovelace naturalise sa persona pornographique comme femme libérée, très peu différente des personnages qu'elle incarne à l'écran.

28 Laura Lederer ira, dans *L'Envers de la Nuit: les femmes dans la pornographie*, jusqu'à affirmer l'équivalence entre les trois créateurs des plus importants mensuels pornographiques et les dictateurs fascistes (« Hugh Hefner, Bob Guccione et Larry Flynt sont absolument aussi dangereux que Hitler, Mussolini et Hirohito »), tandis que Gloria Steinem estimera que « nous tolérons et achetons des publications qui sont pour les femmes ce que les publications nazies sont pour les Juifs ». Robin Morgan aura de son côté, dans son article publié en 1974, *Theory and Practice : Pornography and Rape*, la formule suivante : « la pornographie est la théorie, le viol est la pratique ».

29 Sorti dans des salles ordinaires en 1972, *Deep Throat* a engrangé d'énormes bénéfices, soutenus encore par le scandale que sa distribution a causé.

30 Les féministes abolitionnistes s'allieront avec la droite religieuse américaine (qui accuse la pornographie de détruire les saines valeurs patriarcales...) pour faire passer des projets de décrets d'ordonnance locales, les Antipornography Civil Right Ordinances de Minneapolis et Indianapolis, afin de faire interdire la pornographie au motif que celle-ci constitue une violation des droits civiques des femmes. Lorsque ces projets ont été votés, ils ont ensuite été déclarés inconstitutionnels par la Cour Suprême au motif qu'ils violent le Premier Amendement.

31 Cette coalition regroupe des personnalités comme Kate Millet, Adrienne Rich, Esther Newton Vito Russo, Barbara Smith, John D'Emilio ou encore Betty Friedan.

objectif dangereux, et que sa légitimation au nom de la protection des femmes est une stratégie pernicieuse. Autrement dit, pour cette aile, la pornographie n'est pas définie comme étant par nature dégradante, mais elle est plutôt envisagée comme un « véhicule », dont les productions sont multiples et dont les contenus et les codes peuvent être transformés. Comme le condense la philosophe Elsa Dorlin, ces féministes s'intéressent « aux mécanismes, aux techniques de production de la représentation pornographique de la sexualité »³², plutôt que d'affirmer une causalité directe entre oppression des femmes et représentation pornographique et de supposer des effets unilatéraux à sa consommation. Ce positionnement peut s'envisager comme un déplacement par rapport à la matérialité de la pornographie : là où les abolitionnistes se concentraient sur la matérialité supposée des effets de la pornographie – l'oppression –, les féministes pro-sexe se focalisent sur la matérialité des conditions d'existence de la pornographie. Ou, pour le dire autrement, là où les premières se focalisent sur l'aval de la pornographie, les secondes entendent travailler son amont.

C'est que cette aile est nourrie par deux mouvements importants, le premier consacré aux droits des travailleur·euse·s sexuel.le.s, le second dédié au BDSM.

Fondé en 1973 à San Francisco, COYOTE³³ est une organisation luttant pour les droits des travailleur·euse·s du sexe, fondée par Margot St James, ancienne prostituée. L'association poursuit plusieurs objectifs à court et à long termes. Dans l'immédiat, il s'agit d'offrir aux travailleur·euse·s du sexe un espace *safe* où se rencontrer et pouvoir partager leurs expériences, sur le mode des réunions féministes de *consciousness raising*. L'organisation développe encore d'autres modes de soutien aux prostitué·e·s par la mise en place d'une ligne d'aide urgente et d'assistance légale. A plus long terme, COYOTE s'engage aussi dans un combat juridique afin de décriminaliser la prostitution, ainsi que dans un combat pédagogique, afin de lutter contre la stigmatisation des prostitué·e·s et de promouvoir des pratiques de *safe-sex*.

Le groupe Samoï, de son côté, est une organisation de lesbiennes BDSM³⁴ de San Francisco constituée en 1978, contestant une contradiction entre pratiques BDSM et engagement féministe. Le groupe sera à l'origine du livre *Coming to Power: Writing and graphics on Lesbian S/M*, premier livre de SM lesbien publié en 1981, alternant nouvelles et conseils techniques.

Autrement dit, ce que ces organisations mettent en place est une mise en évidence de la parole des concerné·e·s, une valorisation de leur expérience comme source d'expertise et constitution de communauté, une approche pragmatique fondée sur une démarche pédagogique et un investissement

32 DORLIN, Elsa, Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 141-142.

33 Acronyme de Call Off Your Old Tired Ethics.

34 Comptant parmi ses membres l'écrivain et théoricien Pat Califia, ou encore l'anthropologue Gayle Rubin.

des questions de représentations. Ces caractéristiques vont innover les productions pornographiques féministes qui vont émerger de cette aile.

Emergence d'une pornographie féministe : Femmes Productions

So why not create adult films that deliver useful information about sex and that represent women's desire?
Candida Royalle³⁵

Ce mode d'organisation et de création d'un espace *safe*, où se mêlent formalisation collective d'une expérience partagée, diffusion de celle-ci et instauration d'aides concrètes, va devenir caractéristique du mouvement pro-sexe et se retrouvera dans la constitution d'une association d'actrices pornographiques, le Club 90, né en 1983 autour de Veronica Hart et regroupant notamment Gloria Leonard, Annie Sprinkle, Veronica Vera et Candida Royalle. Cette dernière crée Femmes Productions en 1984, maison de production de films pornographiques visant explicitement à prendre en compte le désir féminin. Pour Royalle en effet, ce qui est absent des productions pornographiques, et qui semble faire écho aux critiques abolitionnistes, est « a female point of view ». Si, selon elle, les années 1970 ont amené un changement culturel important en déliant la relation sexuelle de la relation matrimoniale, le film pornographique a relativement peu évolué en ce qu'il reste principalement focalisé « on male pleasure, with its laughable depiction of a woman in the throes of ecstasy as her male partner cums on her face, the de rigueur money shot ».³⁶ Aussi, l'ambition de Royalle est de faire émerger ce point de vue mais aussi d'utiliser la pornographie comme élément d'une éducation sexuelle, tant pour les hommes que pour les femmes, afin d'informer chaque sexe des désirs et des plaisirs de l'autre et d'aider les couples à s'épanouir sexuellement. Là encore, Royalle semble reprendre à son compte une partie de la critique abolitionniste, mais décide de la déployer à la fois par et dans la pornographie elle-même, afin d'agir via cette dernière sur la sexualité.

Cette volonté pédagogique correspond aussi à une ambition économique. En effet, comme le rappelle la théoricienne du cinéma Linda Williams à propos du Club 90, constitué d'actrices pornographiques habituellement cantonnées au rôle de marchandises de l'industrie du sexe,

In this unprecedented enterprise, then, we start to see the goods getting together – not to set up an alternative economy, but to reinvest the capital value of their names into a new product as a distinct line of « films » (actually all are on videotape).³⁷

Autrement dit, l'articulation entre pornographie et capitalisme, que les abolitionnistes interprétaient comme le comble de l'exploitation, est ici redéployée comme réappropriation par les actrices de leur valeur économique afin à la fois de gagner en indépendance et d'ouvrir de nouveaux marchés. Comme le résume Royalle, son ambition est à la fois personnelle, économique et politique :

35 ROYALLE, Candida, « What's a Nice Girl Like You... », *FPB*, p. 63.

36 *Ibid.*, p. 62.

37 WILLIAMS, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the « Frenzy of the visible »*, p. 249.

It was my way of giving something back while reclaiming my name, and helping women feel more comfortable with their sexuality.³⁸

Nous allons revenir ici plus en détail sur les objectifs et les stratégies mises en place par Royale au sein de sa maison de production en ce qu'elles s'avèrent déterminantes de la constitution des modes opératoires du porno féministe. Royale va en effet innover sur deux niveaux : celui de la représentation au sein des films pornographiques et celui de la médiatisation de ses productions.

Au niveau de la représentation, Royale va travailler aussi bien sur les images que sur les récits. Elle entend éviter de réduire son action à des récits plus sentimentaux parsemés de scènes qui, elles, respecteraient la formule pornographique habituelle. Pour ce faire, elle s'associe avec la photographe Lauren Neimi, et elles travaillent ensemble à définir ce qu'elles entendent mettre en œuvre dans leurs films. Si Royale affirme que son objectif est de créer de « l'intimité »³⁹, elle entend le faire avec des scènes sexuellement explicites, sans focalisation exclusivement génitale, mais réalisées avec « goût et subtilité », en se concentrant sur la « sensualité », en filmant plutôt les visages au moment de l'orgasme ou les contractions de parties du corps (mains, fesses) que le traditionnel *cum shot*,

We wanted to portray a sense of connectedness, tenderness, communication, passion, excitement, and longing. We wanted to portray women with real bodies, of all ages and types, who our female viewers could relate to and identify with, and men who seemed to care about their partners, who wanted to please and satisfy them.⁴⁰

Au niveau technique, Royale et Neimi décident d'abandonner le mode de réalisation habituel de la pornographie qui consiste à filmer une série d'actes listés au préalable selon des angles standardisés afin de répondre aux attentes des distributeurs. Elles optent plutôt pour ce que Royale appelle un « style cinéma-vérité » où la scène est aussi peu prédéterminée que possible et construite en collaboration avec les *performers*. Cette emphase sur les conditions de travail est déterminante :

Allowing them to have to say about whom they worked with, our first choice being real couples, insured a more authentic sense of desire. At the same time we allowed our camera people free rein to move around the lovers unrestricted by pre-set angles and positions, catching moments as they happened. Whether it was me or Lauren directing, we would try to sit close enough to both the actors and the camera person(s) to be able to whisper direction to them while remaining as unobtrusive as possible.⁴¹

Royalle innove encore dans la constitution de son public. Comment en effet faire exister ce marché potentiel pour ses productions ? Afin de créer une demande, Royale choisit de ne pas investir des sommes démesurées en publicité mais de devenir la porte-parole de sa maison de production afin de vendre son histoire :

I knew the media would eat up a story about a former porn star who dared to take on the male-dominated porn industry, and it didn't hurt that I wasn't at all what they expected when they came to

38 ROYALLE, Candida, *loc. cit.*, p. 64.

39 *Ibid.*, p. 65.

40 *Ibid.*, p.65.

41 ROYALLE, Candida, *loc. cit.*, p.66.

interview me. Once we went into distribution I moved out of my home office and into a loft in the up-and-coming, hip SoHo area of Manhattan, and instead of being greeted by a blond, buxom nymphet from Porn Valley, they were welcomed by a spiky salt-and-pepper-haired woman who was very New York. I had my detractors, but most members of the press got what I was trying to do and appreciated the inroads I was making.⁴²

Royalle médiatise ses productions sous le signe d'une subjectivation, comme une prise de parole en « Je », qui équivaut à une subjectivation féminine. De ce fait, elle affirme ses productions comme émergeant à partir d'un point de vue spécifique, qui localise alors la représentation et brise la revendication de la pornographie de dire « la vérité du sexe » : si une vérité est dite, elle l'est toujours depuis une perspective singulière, perspective que Royalle assume autant qu'elle la met en lumière et en joue. La stratégie de Royalle s'avère payante et elle gagne vite une présence importante dans des médias grand public⁴³ ainsi que des apparitions à la télévision⁴⁴. Pour autant, Royalle manifeste de l'ambivalence face à la façon dont elle s'est médiatisée, expliquant détester le mot « pornographie » qu'elle associe à des actes mécaniques, ennuyeux voire répugnants, des femmes à la beauté conventionnelle et des hommes sans attrait. Pourtant, comme elle l'explique,

But there was no other word that grabs people's attention the way the P-word does. It made people aware of my work but didn't necessarily help me reach the market I sought. In the 1980s and even much of the 1990s, just the mention of porn would turn most women off.⁴⁵

De la même façon, elle exprime sa gêne face au mot « féministe » pour qualifier son travail, qu'elle préférerait appeler « humaniste ». Pour Royalle, le qualificatif « féministe » lui semble ambigu dans ce qu'il entend manifester : qu'est-ce qui fait qu'une production peut être qualifiée de « féministe » ? Le fait que ce soit réalisé par une femme est-il suffisant ou faut-il exiger un apport en termes de vision nouvelle ?⁴⁶

Postérité des Sex Wars

Tel que nous avons pu l'entrevoir avec le travail de Royalle, la reprise féministe de la pornographie modifie cette dernière en situant le sujet de l'énonciation, en refusant une diabolisation de la sexualité qui refuserait les images explicites et en réduirait les possibles tout en refusant l'étroitesse d'une formule industrielle sexiste qui rabat la sexualité sur des figures phallogentrées dont l'unique destinataire serait un homme aux désirs pré-codés.

Cependant, ces débats auront encore toute une série de conséquences touchant à la fois aux caractérisations et aux usages de la pornographie, aux conceptualisations de la femme comme sujet du féminisme, aux définitions de la sexualité, ainsi qu'aux rapports qu'un mouvement d'émancipation peut

42 *Ibid.*, p.66.

43 Tels que le *Time*, *Glamour*, le *New York Times*, le *Times of London*,...

44 Dont le célèbre *The Phil Donahue Show*, où elle débat avec Catherine MacKinnon.

45 ROYALLE, *Candida*, *loc. cit.*, p. 67.

46 *Ibid.*, p. 68.

entretenir avec des institutions. Ainsi, là où les abolitionnistes assimilent la pornographie au sexisme, à la fois comme incarnation et médium privilégié de la violence faite aux femmes, les féministes pro-sexe au contraire les démêlent en utilisant la pornographie comme un médium permettant l'émergence d'une subjectivité sexuelle féminine. Ces stratégies contradictoires mettent alors en lumière les profondes dissensions du mouvement féministe quant à ses définitions de son sujet, « la » femme. François Cusset résumera avec pertinence ce débat comme une opposition entre « théoriciennes d'un destin du sexe et partisans d'un usage du sexe »⁴⁷. En effet, là où les abolitionnistes posent un sujet identitaire prédéfini – la femme – pris dans des rapports d'oppression qui impliquent qu'il faille le protéger, les féministes pro-sexe interrogent les modes de construction des catégories identitaires et normatives. Ce sujet uniforme va encore se fissurer sur une déconstruction d'un nouvel impensé : sa racialisation. Comme le souligne l'artiste et activiste chicana Cherié Moraga :

The way the movement is breaking down around sex makes me feel that women of color are being played between two white (sector's) hands. And I don't like it.⁴⁸

L'uniformité de la sexualité se fend elle aussi, tant chez les abolitionnistes qui revendiquent une sexualité libérée des rapports de force, que dans le camp pro-sexe qui cherche à se confronter à des rapports de pouvoir, vus à la fois comme inhérents aux rapports humains et non monolithiques. Cette dés-homogénéisation de la sexualité se fait dans un contexte plus large de panique sexuelle face à ce qui sera appelé « pornification »⁴⁹, pour dénoncer la circulation croissante d'imagerie sexuelle dans la société moderne. Contexte qui entre en résonance avec un des postulats des féministes abolitionnistes pour qui, selon Gayle Rubin, du « mauvais sexe » contamine le « bon sexe », qu'il faut alors défendre⁵⁰. Ce que ces débats vont encore produire, c'est aussi un déplacement de la médiatisation de la pornographie qui d'enjeu social défini de manière essentialiste est redéfinie comme production culturelle située. Comme le résume Florian Vörös,

L'étude de la pornographie comme forme culturelle complexe émerge à la faveur de cette effervescence politique et d'un « tournant culturel » qui, dans les sciences humaines et sociales, élargit les définitions de la culture et opère un virage constructiviste dans l'appréhension du social.⁵¹

Pour autant, Elsa Dorlin souligne à juste titre qu'un postulat commun réunit ces deux camps antagonistes, celui que « la pornographie est réputée représenter la « vérité du sexe ». C'est à partir de ce postulat que va travailler Linda Williams, dans une perspective foucauldienne.

47 CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, Editions La Découverte, 2003, 2005, p. 159

48 MORAGA, Cherié, *Off Our Backs*, 1982, p. 23.

49 A ce titre, voir SULLIVAN, Rebecca & MCKEE, Alan, *Pornography. Structures, Agency, and Performance*, en particulier le chapitre 4, *Pornification and Sexualized Bodies*, p. 103-126.

50 Voir SULLIVAN, Rebecca et MCKEE, Alan, *op. cit.*, p. 89.

51 VOROS, Florian, *Le porno à bras-le-corps, Genèse et épistémologie des porn studies*, p. 8.

2) Analyse cinématographique

Linda Williams va inaugurer une re-conceptualisation aussi érudite que pertinente de la pornographie dans son ouvrage *Hard Core. Power, Pleasure and the « Frenzy of visible »*. Pour ce faire, Williams va s'appuyer sur plusieurs auteurs, dont Richard Dyer et Steven Marcus, afin d'effectuer une étude d'une ampleur inédite sur l'évolution de la pornographie comme genre filmique.

Du théoricien de la littérature Steven Marcus, elle reprend le terme de « pornotopie », présenté dans son livre, publié en 1966, *The Other Victorians*⁵², pour qualifier le monde que dessine la littérature pornographique vendue clandestinement dans la seconde moitié du XIXème siècle en Angleterre. Pour Marcus, la pornographie apparaît comme un genre reposant sur l'élimination de tout ce qui excède le sexuel, et composant un monde utopique où celui-ci est abondant, fluide, constant, et systématiquement satisfaisant.

La question de l'utopie est abordée par le théoricien du cinéma Richard Dyer⁵³ dans son essai de 1977, *Entertainment and Utopia*⁵⁴, où il formalise une lecture de l'*entertainment* comme utopie. Revenant sur les comédies musicales, Dyer souligne ce qui distingue le récit des numéros chantés : là où le récit se confronte aux problèmes sociaux rencontrés dans la vie quotidienne, les numéros chantés offrent un monde pacifié, c'est-à-dire qu'ils nous présentent ce que l'« utopia would feel like ». Aussi, pour Dyer, la promesse de l'entertainment peut donc se lire comme la monstration de « something better » dans lequel les spectateurs peuvent s'évader et dont ils tireront une émotion.

S'appuyant sur les travaux de ces deux auteurs, Linda Williams va s'attacher à étudier les productions pornographiques filmiques hétérosexuelles, de leur genèse aux ruptures qui les modifient en passant par la stabilisation des conventions du genre. En effet, si la pornographie est bien un genre cinématographique, il s'agit d'en étudier la généalogie (des stag films initiaux aux longs-métrages de « l'âge d'or » jusqu'aux productions contemporaines), d'en examiner les conventions stylistiques et représentatives, et les évolutions narratives. Pour entreprendre cette étude, Williams va procéder en comparant le genre pornographique hétérosexuel à celui des comédies musicales. Ces deux genres sont apparentés tant par leur thématique que par leur structure. Au niveau thématique, tous deux se concentrent sur la rencontre entre un homme et une femme, faisant de l'antagonisme entre les sexes leur sujet essentiel. Au niveau structurel, la pornographie, à l'instar des comédies musicales, articule deux grands éléments : une narration et des numéros, sexuels pour l'une, chantés et dansés pour l'autre.

52 MARCUS, Steven, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth century England*,

53 Dyer abordera aussi la pornographie gay comme « genre filmique » et « corporel ». DYER, Richard, *Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif*, in VOROS, Florian (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 48.

54 DYER, Richard, *Entertainment and utopia*, in *Only Entertainment*, 2nd edn (London: Routledge, 2002), p. 20; originally published in *Movie*, no. 24 (1977).

Aussi, dans le genre pornographique, l'acte sexuel est à la fois intégré à un récit et fonctionne comme un « spectacle visuel ». Cette tension entre récit et numéros est généralement l'objet des critiques de ces genres, affirmant que les récits ne sont que des prétextes au service des numéros sexuels ou musicaux. Pourtant, Williams va montrer l'imbrication déterminante des uns et des autres, l'un renseignant l'autre⁵⁵. Plus encore, cette similitude entre comédie musicale et film pornographique ne se limite pas à une question de structure, elle touche aussi à la thématique de ces deux genres. Comme le résume Servois,

La structuration propre d'un genre repose sur la transposition de certains conflits traversant une culture donnée et leur résolution sous une forme imaginaire ; il est dès lors très fructueux de considérer les films pornographiques hétérosexuels de l'âge d'or comme des productions singulières d'utopies cinématographiques où l'antagonisme des sexes est à la fois dramatisé (par exemple, dans la constitution du mystère féminin et les rapports de pouvoir accompagnant cette constitution) et fantasmatiquement résolu.⁵⁶

Williams va donc proposer un examen approfondi et historique de l'articulation dans les films pornographiques de ces deux registres, le narratif et le performatif, à la lumière de cette thématique de l'antagonisme des sexes comme question sociale orientant le récit et résolu de façon utopique dans le film. Williams distingue alors trois formes d'utopies selon leur rapport au récit : la séparée, l'intégrée et la dissolue. Dans le cas de la première, le récit figure le réel et est lesté de conflits sociaux, tandis que les actes sexuels figurent l'utopie, dont les caractéristiques sont l'abondance, l'intensité et l'énergie sexuelle, comme autant de ruptures avec le récit. Le monde utopique des scènes sexuelles est donc constitué en ailleurs absolu, pendant merveilleux d'un réel triste. Dans le deuxième cas, les moments sexuels sont intégrés au récit et participent à son évolution. Pour autant, si les scènes sexuelles participent de la narration, elles le font sur un mode proprement pornographique : elles sont le lieu par excellence de résolution de tous les conflits. Dans le dernier cas, la distinction entre récit et actes sexuels s'est dissolue, mais d'une façon très particulière : c'est le réel qui est désormais dépourvu de conflits. Tel que le formule Williams,

[...] where the separated hard-core film offers escape into a pornotopia of sexual numbers whose abundance and energy stand in opposition to the scarcity and exhaustion of the real-world narrative, the dissolved film minimizes the distinctions between sexual fantasy and narrative reality. Here there is no need to escape from realities depicted in the narrative; pornotopia is already achieved.⁵⁷

Le travail de Williams permet donc de nuancer, par sa lecture rapprochée de textes pornographiques inscrite dans une analyse historique du genre, la critique abolitionniste du sexisme inhérent à la pornographie. Si ce sexisme est bien présent, Williams nous montre comment la pornographie

55 Pour Williams, « Narrative informs number, and number, in turn, informs narrative. » WILLIAMS, *op. cit.*, p. 130.

56 SERVOIS, Julien, *Le cinéma pornographique, Un genre dans tous ses états*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009 p. 14

57 WILLIAMS, Linda, *op. cit.*, p. 174.

hétérosexuelle thématise les relations homme-femme, et comment cette appréhension des rapports entre les sexes se module avec le temps.

3) Analyse interdisciplinaire

Initiées par le travail de Linda Williams, les *Porn Studies* constituent au départ, comme le rappelle Emilie Landais, une approche de la pornographie spécifique au contexte américain en ce qu'à « l'origine, la perspective politique des porn studies est empreinte d'un mouvement social (le féminisme) » tout comme elle est « inséparable du champ de recherche des gender studies (lui-même ancré dans l'histoire des women's studies) »⁵⁸. S'internationalisant progressivement, ce regard nouveau sur la pornographie s'appuie sur des modes d'investigation variés, puisque, comme le rappelle Clarissa Smith,

As a developing discipline, porn studies attempts to make sense of sexually explicit representations by drawing upon a range of (inter)disciplinary approaches and paying attention to media forms, historical periods and national contexts.⁵⁹

Cette modification des modes d'investigation témoigne, comme le souligne Feona Attwood, d'un changement de paradigme⁶⁰. Ce changement, dont Attwood attribue l'origine à toute une série d'auteurs de Williams à Walter Kendrick⁶¹, redéploie alors l'analyse de la pornographie hors du débat moral :

Broadly speaking, this is a move towards the contextualization of pornography which is carried out in a number of ways; through a theorising of the way pornography signifies within a wider cultural framework, as a category of the profane or transgressive, as an 'outlaw discourse' and as a debased low culture genre; through the close examination of specific pornographic texts; through the attempt to describe the generic attributes of pornography within a range of media; and through research into the ways in which pornography is consumed and integrated into everyday life. In addition, there is a revisiting of key debates around pornography, its relation to the politics of sex, gender and class, its connections to other forms of representation, its location within public and private spheres, and a great deal of speculation about its future development.⁶²

A cette pluralisation des approches correspond aussi une pluralisation des types de productions pornographiques, ainsi qu'une porosité plus importante entre la pornographie et d'autres productions médiatiques, étendant alors le champ d'investigation des porn studies qui embrassent alors aussi bien des analyses détaillées tant des textes pornographiques que de leurs contextes. Pour autant, si la pornographie a fait son entrée dans le champ académique depuis maintenant une vingtaine d'années,

58 LANDAIS, Emilie, Porn studies et études de la pornographie en sciences humaines et sociales, *Questions de communication* 26 (2014), p. 17-38.

59 SMITH, Clarissa, « "It's Important That You Don't Smell a Suit on This Stuff", Aesthetics and Politics in Alt Porn », in Enrico, MAINA, Giovanna, ZECCA, Federico (ed.), *Porn after Porn. Contemporary Alternative Pornographies*, p. 58.

60 Ce changement est aussi redevable aux Cultural Studies, avec leur attention à la nature polysémique des textes ainsi qu'aux stratégies actives de réception mises en place par leurs usagers, la remise en question des notions de goûts par leur ancrage dans des rapports de pouvoir.

61 Kendrick a fait l'histoire de l'émergence de la pornographie comme catégorie, dans son livre publié en 1987, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*.

62 ATTWOOD, Feona, « Reading Porn: the paradigm shift in pornography research », publié dans *Sexualities*, Vol. 5 (2002), p. 91-105.

elle continue d'être un objet contesté, tant par certains mondes académiques qui continuent d'y voir un objet aussi inepte qu'infâme, que par certaines franges du mouvement féministe⁶³.

2. Le trinôme sexe-genre-sexualité à l'épreuve du queer

The insistence on "queer" — a term initially generated in the context of terror — has the effect of pointing out a wide field of normalization, rather than simple intolerance, as the site of violence.
Michael Warner⁶⁴

Dans ses liens avec les questions sexuelles, le mot « queer » constitue au départ une utilisation du mot anglais signifiant « étrange » comme insulte pour parler des personnes LGBT. Le terme fait ensuite l'objet d'une réappropriation par les insultés – une antiparastase – dès le début du XX^e siècle à New York, avant de venir qualifier des pratiques militantes à la fin du XX^e siècle, une théorie et un champ de recherche.

Comme façon de s'identifier, le terme « queer » a permis une double sortie : *sortie du vocabulaire pathologisant* où l'homosexualité venait signifier une perversion d'objet et une maladie mentale, et une *sortie du vocabulaire militant identitaire* des mouvements d'affirmation et de défense des droits LGBT prônant une politique assimilationniste. Cette dernière sortie naît à partir d'une critique interne au mouvement LGBT, qui, au moment de visibiliser ses membres dans l'espace public, en invisibilise la complexité et la diversité, et ce faisant, normalise des structures d'exclusion. En effet, comme le résume Elsa Dorlin,

Les identités « lesbiennes et gays » sont devenues des identités qui tendent à homogénéiser les différentes identités sexuelles, mais aussi de couleur et de classe, qui circulent et façonnent nos sexualités. En d'autres termes, elles contribuent à renaturaliser le binarisme homosexuel/hétérosexuel, sur le modèle du binarisme femme/homme, plutôt que de le complexifier.⁶⁵

Autrement dit, ce que le queer vient remettre en cause ce sont les structures d'exclusion, c'est-à-dire l'articulation entre sexe, genre et sexualité, dans sa façon de fixer des identités, ainsi les questions de race et de classe⁶⁶. Au niveau théorique⁶⁷, le queer travaille principalement sur deux choses : la *codification d'identités sans essence* et le *désenclavement du désir*, s'opposant par là à

63 Comme en témoignent les débats ayant accompagné le lancement en 2014, par Feona Attwood et Clarissa Smith, aux éditions Routledge, d'une revue scientifique trimestrielle appelée *Porn Studies*, cherchant à regrouper les différents regards scientifiques pouvant être portés sur la pornographie, elle-même envisagée comme un champ mouvant. Le lancement de cette revue a été contesté avec véhémence par les féministes abolitionnistes, qui ont multiplié les interventions, de la pétition aux comparaisons avec les positions de ceux qui nient des catastrophes aussi importantes que le changement climatique.

64 WARNER, Michael, *Introduction*, in WARNER, Michael (ed) *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. xxvi.

65 DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, p. 113.

66 Teresa de Lauretis insiste sur la nécessité de la prise en compte des « différences que génère la race dans l'autoreprésentation et l'identité », mettant alors en évidence les « limites des discours actuels sur les sexualités lesbiennes et gaies ». LAURETIS, Teresa de, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, p. 109.

67 En tant que champ de recherche ou pensée, le terme est importé dans l'univers académique par la théoricienne et professeur d'histoire de la conscience Teresa de Lauretis afin de critiquer l'évolution des Gay and Lesbian Studies.

l'hétéronormativité qui régit nos façons de considérer la subjectivité, de cartographier les zones sexuelles du corps ou de cerner les rôles et les registres sexuels selon une grille genrée qui s'élabore sur une complémentarité homme-femme. Pour le dire succinctement, le queer travaille à partir de la pensée de Foucault⁶⁸ concernant la sexualité et de celle de Butler concernant le genre.⁶⁹ La contestation par Foucault de la sexualité vue comme naturelle, pour l'établir comme un mode d'organisation historique des corps, des affects, des identités et des discours dans des rapports de pouvoir précis fait écho avec la dénonciation de l'hétérosexualité comme régime politique par l'écrivaine, théoricienne et activiste Monique Wittig⁷⁰, ou la critique des systèmes de hiérarchie sexuelle par Gayle Rubin⁷¹. Autrement dit, le queer s'inscrit dans la démarche ouverte par une frange du féminisme de déconstruction des déterminants sociaux qui naturalisent des normes de genre, de sexe et de sexualité, s'appuyant par exemple sur le travail de la philosophe Judith Butler⁷² qui souligne la performativité du genre, de la biologiste Anne Fausto-Sterling⁷³ qui affirme une pluralité des sexes excédant la bipartition des lectures biologiques en vigueur ou d'Eve Kosofsky Sedgwick qui revient sur la constitution du binarisme hétéro/homosexualité⁷⁴.

Au niveau des praxis, le queer agit par prolifération, estimant qu'il n'y a pas un sujet à même de concentrer les oppressions et par là d'apparaître comme le sujet de la libération⁷⁵. S'inspirant d'une lecture foucauldienne des rapports de pouvoir⁷⁶, le queer estime qu'il n'y a pas de rapport de domination isolé, mais qu'il existe au contraire une multitude d'assujettissements. Comme le formule Julien Servois,

[...] c'est précisément parce que le réseau est ouvert, non unifiable et labile que des « possibilités de sujets » inédites se constituent ouvrant les frontières de ce qui est culturellement intelligible. La

68 Chez Foucault, la sexualité est « l'ensemble des effets produits dans les corps, les comportements, les rapports sociaux par un certain dispositif relevant d'une technologie politique complexe », tandis que « la notion de "sexe" a permis de regrouper selon une unité artificielle des éléments anatomiques, des fonctions idéologiques, des conduites, des sensations, des plaisirs et elle a permis de faire fonctionner cette unité fictive comme principe causal, sens omniprésent, secret à découvrir partout : le sexe a donc pu fonctionner comme signifiant unique et comme signifié universel ».

69 FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité t.1, La Volonté de savoir*, Paris, Editions Gallimard, 1976.

70 WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

71 RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, textes rassemblés et édités par Rostom Mesli, traductions françaises de Flora Bolter, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu et Rostom Mesli, EPEL, 2010.

72 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, Paris, 2005.

73 FAUSTO-STERLING, Anne, *Corps en tous genres : La dualité des sexes à l'épreuve de la science*, Paris, La Découverte, coll. « SH / Genre & Sexualité », octobre 2012.

74 KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

75 Comme peut l'avancer une vision marxiste de l'émancipation, par exemple, ou certaines franges du féminisme.

76 Dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir* (1976), Michel Foucault conceptualise le pouvoir comme « strictement relationnel ». Foucault va donc esquisser cinq caractéristiques du pouvoir : celui-ci « s'exerce à partir de points innombrables, et dans le jeu de relations inégalitaires et mobiles » ; ces relations sont immanentes aux autres types de rapports et non en position d'extériorité, ayant alors un rôle « directement producteur » ; celles-ci ne constituent pas des oppositions binaires ; ces relations sont « à la fois intentionnelles et non subjectives » et, enfin, là où il y a une relation de pouvoir, il y a toujours « des résistances » qui « ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir ».

subversion par les marges, donc, plutôt que l'émancipation conçue comme terme d'une dialectique oppositionnelle binaire.⁷⁷

Cette vision permet au queer de s'affirmer comme une pratique de résistance au pouvoir des normes.

Pour Dorlin,

Les pratiques de résistance ne portent donc pas sur l'utopique abolition du « sexe », mais plutôt sur la subversion du système dominant, fondé sur le *dimorphisme* (mâle/femelle, masculin/féminin), le *causalisme* (anatomie/*ethos*, sexe/genre - entendu ici comme les acceptions culturellement et socialement, admises du féminin et du masculin), et l'*hétérosexisme* (hétérosexualisation du désir et phallogentrisme).⁷⁸

Pour autant, si le queer produit une prolifération d'identifications répondant à l'appel d'Eve Kosofsky Sedgwick de construire des significations queer⁷⁹, il est critiqué par Judith/Jack Halberstam dans son rapport aux pratiques sexuelles :

Although contemporary gay/lesbian/transgender studies have produced great insights about modern queer identities and the communities in which they flourish, it has been noticeably more difficult to talk in very specific ways about the kinds of sexual practices and sexual meanings associated with specific queer identities.⁸⁰

C'est précisément, comme nous le verrons, ce point dénoncé comme aveugle par Halberstam que vient mettre en lumière la pornographie queer.

3. Confluence de la critique féministe de la pornographie et du queer

La critique féministe d'un certain modèle de pornographie a ouvert la voie à une reprise féministe de ce champ de production. Récusant un modèle phallogentré tout entier organisé autour de la jouissance masculine, que ce soit à l'image ou chez le spectateur, la reprise féministe de la pornographie tente alors de créer d'autres processus de réalisation, à la fois en termes d'*organisation des conditions de travail* (plus grande inclusivité au niveau du casting, prise en compte du désir des performers), des *modes de réalisation* (agentivité plus importante laissée aux performers, sortie d'une focalisation principalement génitale, valorisation de la relation entre les partenaires, importance du désir et du plaisir féminin) et des *intentions* (adresse élargie à un public féminin, ambition éducative et militante). A cette première critique se joint celle du *queer*, qui, s'il reconnaît lui aussi l'importance du désir et du plaisir dans la formation du sujet, remet en cause son organisation binaire selon des axes associant de façon linéaire sexe, genre et sexualité, restreignant alors les possibilités multiples de jouissances des corps. Cette approche va infléchir les productions pornographiques qui s'en réclament de plusieurs façons. Comme le formulent Clarissa Smith, Feona Attwood et Benjamin Barker,

Queer porn attempts to move beyond the idea of the fixity of lesbian, gay, same sex couplings or the

77 SERVOIS, Julien, *op. cit.*, p. 116.

78 DORLIN, Elsa, *op. cit.*, p. 115.

79 KOSOFKI SEDGWICK, Eve, « Construire des significations queer », in ERIBON, Didier (éd.), *Les Etudes gay et lesbiennes*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1998.

80 HALBERSTAM, Judith/Jack, *Female Masculinity*, p. 113.

simple presence of trans-bodies – these are, after all, also visible in ‘mainstream’ pornography where novelty and ‘freakishness’ can have particular purchase. ‘Queerness’ in queer pornography is also an aesthetic quality drawing upon the particular subcultural productions of queer – from hair-styles, clothing, music to sensibilities and practices. Aesthetic choices also set queer porn apart from the mainstream - for example, use of hand-held camera, blog-style presentations, films accompanied by interviews and statements by performers which emphasise their willingness to be involved in porn productions (often explicitly politically defined against the ‘mainstream’), and which ‘face-down’ moral objections to pornography or claims of its inherent abusiveness.⁸¹

Autrement dit, le porno queer ne se contente pas d'une plus grande inclusivité au niveau des performers, mais œuvre à ancrer les productions dans certaines contre-cultures et à accompagner les représentations sexuelles de discours réflexifs et engagés tout en reprenant la critique féministe au niveau du mode de réalisation et au niveau des représentations.

Conclusion

Dans le parcours généalogique qui nous mène au Crash Pad, nous avons, comme nous l'avions annoncé, rencontré à la fois ce qui a constitué les conditions de possibilité historiques du projet de Houston, et le cadre théorique que nous utiliserons tout au long de ce travail, l'un et l'autre s'étant historiquement édifiés en regard et continuant à se co-produire.

Si nous sommes longuement revenu sur le contexte d'émergence de la pornographie féministe aux Etats-Unis, c'est parce que, là où nous pensions sagement en expliciter le contexte, nous étions déjà en train d'en aborder le texte. En effet, la pornographie féministe naît prise en étau dans deux discours auxquels elle va s'opposer, et qui va en moduler tant les formes que le contenu : le discours pornographique lui-même, dont les abolitionnistes pointent de façon caricaturale le sexisme bien réel, et le discours abolitionniste qui diabolise la sexualité en général, cherche à instaurer une sexualité féminine dénuée de rapports de pouvoir et renie la pornographie. Le coup de force de la pornographie féministe est d'avoir fait jouer l'un contre l'autre ces deux discours au sein même de textes pornographiques – brisant ainsi le monopole masculin. Nourrie de ces deux critiques réciproques, elle va édifier d'autres textes, en usant des modes d'organisation propres au féminisme pro-sexe faisant la part belle à l'expérience des concerné.e.s, instituant d'autres modes de production et de réalisation qui laisse une plus grande agentivité aux actant.e.s, tout en manifestant une véritable ambition cinématographique.

Dans le cas du cadre théorique, les Sex Wars nous indiquent trois thèmes de réflexion dans l'appréhension de la pornographie : les actes sexuels, leurs mises en image et le rapport de cette production au capitalisme. Le *queer* va, de son côté, problématiser les définitions normatives ainsi que les présupposés sur lesquels elles s'appuient, en utilisant des stratégies de prolifération des

81 SMITH, Clarissa, ATTWOOD, Feona, BARKER, Benjamin, *Queering Porn Audiences*.

identifications. Williams, quant à elle, réinscrit l'examen des images dans une appréhension des récits pornographiques, tandis que les Porn Studies soulignent l'importance déterminante de la contextualisation dans l'examen de la pornographie, en insistant sur les conditions de production et de consommation ainsi que la localisation du porno au sein des partitions vastes du public et du privé.

II. Topographie

*I don't think I can fuck anymore, it's too hot.
Trouble, Behind the Scenes, Episode 34
It is always summertime in pornotopia [...].
Steven Marcus*

Dans cette deuxième partie, nous allons explorer le Crash Pad comme lieu triple en trois temps. Nous commencerons par l'explorer comme espace réel de production, pour ensuite l'envisager comme espace diégétique au sein des films, et enfin l'analyser comme espace numérique assurant la monstration de ceux-ci au sein d'un ensemble de discours.

1. Le Crash pad, lieu réel : situation, ancrage et tournage

Aborder le Crash Pad sous l'angle de la topographie nous oblige à revenir dans un premier temps sur sa situation spécifique, pour ensuite expliciter le réseau dans lequel il s'inscrit avant de pouvoir, enfin, l'arpenter comme lieu de production. Nous nous proposons donc de suivre ici un cheminement en trois étapes. La première est celle de la ville dans laquelle prend place le Crash Pad, San Francisco, ville nord-américaine atypique dans son rapport à la communauté LGBTQIA+. La deuxième est celle de ce qui nous apparaît comme l'antichambre du Crash Pad, le sex-shop féministe, en tant que passage nécessaire pour que certains publics puissent appréhender les textes pornographiques et en tant qu'influence déterminante sur ces derniers. La dernière est celle du Crash Pad lui-même en tant que lieu de production singulier de textes pornographiques, c'est-à-dire lieu de travail aux modes opératoires spécifiques. Là encore, nous tenterons de tenir ensemble les trois fils dessinés par les *Sex Wars* dans la compréhension de la pornographie : le rapport à la sexualité, le rapport aux images et le rapport à l'économie de marché.

1° Un lieu situé : San Francisco

*The entrance was totally fine. When you finally do come in and you sit on the edge right here, if you could just cheat out a little bit this way for, for my camera, so, then, like, "Are we in San Francisco?"
Shine Louise Houston, Behind the Scenes, Episode 50*

Le crash pad originel se situe à San Francisco, ce qui est rappelé dans les dialogues des épisodes, mais aussi sur le site, notamment via son image de fond, un plan des transports publics de la ville. Cette situation réelle connote une histoire et un imaginaire forts auprès de la communauté LGBTQIA+, tant locale qu'internationale, puisque San Francisco est connue pour avoir établi un « village gay » dès les

années 1970, époque où l'homosexualité était toujours considérée comme une pathologie psychiatrique aux Etats-Unis et était encore criminalisée en Californie. Le Castro est en effet un quartier de San Francisco où se concentre un important réseau d'espaces commerciaux de socialisation gay (bars, saunas, etc.), doté d'une visibilité publique, établissant alors la ville comme un espace *safe* pour la communauté LGBTQIA+. La constitution du Castro comme espace public gay, comme le rappelle la géographe Sonia Lehman-Frisch, « relève sans doute d'une stratégie collective délibérée de la communauté gaie : la lutte pour les droits des homosexuels serait d'autant plus efficace qu'elle pourrait s'appuyer sur la concentration des militants et des ressources dans une espace restreint. »⁸². La constitution précoce d'un espace public gay, qui place San Francisco dans une position rare, va servir de point de chute à de nombreuses personnes LGBTQIA+ ; de point de départ de militantismes particulièrement efficaces⁸³ ; de point de convergence d'un réseau commercial spécifiquement adressé à une population généralement invisibilisée ou, le cas échéant, ostracisée ; de point de diffusion d'une presse gay gratuite ; et, pour beaucoup, de point d'accès à une culture gay⁸⁴.

Aussi, le cas du Castro fait apparaître l'importance de la constitution d'un lieu propre comme facteur déterminant de *constitution identitaire* et de point de *mobilisation politique*, dans ce cas-ci *via un réseau commercial densifié par une proximité géographique*. Deux remarques se dégagent alors : la première touche à la présence des femmes dans cet espace singulier, la seconde à ce que permet cet espace propre vis-à-vis du genre qui nous intéresse ici : la pornographie queer féministe. Concernant la première, l'emploi du terme « gay » nous a servi à indiquer la disparité entre la présence publique masculine et une présence féminine ne bénéficiant pas des mêmes lieux de socialisation (le nombre de bars lesbiens à San Francisco est bien inférieur au nombre de bars gay, tandis que des espaces où se constitue une culture sexuelle spécifique comme les saunas ne trouvent pas d'équivalent lesbien). Dans le cas de la seconde, si une reprise féministe de la pornographie s'est constituée, comme nous avons pu le voir chez Candida Royalle, via la création d'une maison de production autonome, et s'articulant autour de revendications nées d'un mouvement politique, force est de constater que cette production

82 Comme Lehman-Frisch le rappelle, le quartier gay initial de San Francisco est le Polk, « resté un quartier mixte du point de vue ethnique, social et culturel » mais qui s'avère « trop vaste et trop dense pour que l'identité gaie puisse s'y imposer entièrement », LEHMAN-FRISCH, Sonia, *Sociologie de San Francisco*, Paris, Editions La Découverte, 2018, p. 95.

83 San Francisco est, en 1972, une des premières villes nord-américaines à voter une Gay Rights Ordinance, alors que les activités homosexuelles sont encore illégales dans l'Etat de Californie. Celles-ci seront légalisées en 1976.

84 Cet exceptionnalisme de San Francisco se joue encore au niveau de sa diversité ethnique ainsi que de son positionnement comme foyer intellectuel important. Pour autant, si la gentrification de la ville, avec l'arrivée de classes blanches aisées, a modifié les conditions qui ont rendu possibles l'émergence et l'installation de ces contre-cultures, celles-ci restent solidement attachées à la plus célèbre ville de la Bay Area, notamment via la présence d'un réseau d'associations progressistes déjà bien implantées, pérennisant ainsi l'activisme de San Francisco, et grâce à l'aura de la ville qui continue d'attirer toute une foule non-conformiste partageant les valeurs de justice, de tolérance et de progrès dont celle-ci se targue à bon droit.

s'inscrit dans et s'adresse à un public hétérosexuel. Ce sont sur ces deux remarques que nous allons revenir ici, en commençant par la seconde : comment s'est développée une reprise lesbienne de la pornographie ?

2° L'émergence d'une pornographie lesbienne aux Etats-unis

L'émergence d'une pornographie féministe lesbienne aux Etats-Unis, créée par des lesbiennes et s'adressant à des lesbiennes, prend d'abord la forme d'un magazine, *On Our Backs*⁸⁵, créé à San Francisco en 1984, par Susie Bright, Nan Kinney et Debbie Sundhal, et engagé en faveur d'un féminisme pro-sexe. Le magazine propose à la fois des lectures politiques des enjeux sexuels et des créations pornographiques, marquant ainsi, comme le souligne la théoricienne Heather Butler, un moment important dans « la conquête d'une plus grande visibilité des lesbiennes et de leur sexualité »⁸⁶. Comme l'explique sa rédactrice de 1985 à 1990, Susie Bright :

At *On Our Backs*, we were inventing everything from scratch. How about mounting a lesbian strip show performed by real dykes whores and strippers who wanted to perform for their own kind? Done! How about making videos of real butches and femmes and punks, people who looked like us, out dykes with real faces, having sex like real women do? Let's do it!⁸⁷

Ce que la remarque de Bright met en évidence, c'est à la fois le manque de représentation qui caractérise la culture sexuelle lesbienne ; la revendication d'appartenance des pornographes et des *performers* à la communauté dont elles entendent rendre visible les pratiques et à laquelle elles veulent s'adresser ; et la volonté de rendre possible une identification des destinataires de cette pornographie aux corps et aux actes sexuels donnés à voir. Ce parti-pris réalise un premier décentrement par rapport aux représentations sexuellement explicites lesbiennes en bouleversant le référent de ces dernières. En effet, là où, dans la pornographie hétéronormée, le référent était d'ordre fantasmatique, il revendique ici un renvoi à un contexte réel, situé, local et communautaire, et une véritable ambition descriptive, opérant alors un premier décentrement par rapport à la production dominante.

En 1985, la co-fondatrice d'*On Our Backs*, Debbie Sundahl s'associe à Nan Kinney pour créer Fatale Videos, élargissant le décentrement opéré par *On Our Backs* aux représentations cinématographiques. Plus encore, comme le précise Heather Butler,

Certaines de leurs premières vidéos contiennent des scènes de sexe violent, des termes grossiers (des mots jusque là bannis, tels que « chatte », « gouine » et « baise », réintègrent le vocabulaire lesbien), des

85 Le titre de ce magazine est une référence au journal féministe anti-pornographie *Off Our Backs* (1970-2008), inscrivant alors *On Our Backs* comme explicitement critique vis-à-vis du féminisme abolitionniste.

86 BUTLER, Heather, « Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs ? Le développement de la pornographie lesbienne et gouine », in VOROS, Florian, *Cultures pornographiques, Anthologie des Porn Studies*, p. 176.

87 DODSON, Betty, « Porn Wars », *Feminist Porn Book*, p. 33.

Cette ébullition créative se fait sur une méconnaissance des lois concernant l'obscénité, elles-mêmes variant selon les Etats et fera prendre conscience aux autres de l'illégalité de certaines pratiques comme le fist, ou certains fluides corporels (des états comme l'Oklahoma ou la Floride considèrent les éjaculations féminines comme des représentations obscènes violant le « Miller standard ») tandis qu'en Alabama la possession d'un vibromasseur était criminalisée.

godes et des vibromasseurs, des séquences de fantasmes BDSM et des scènes d'éjaculation féminine.⁸⁸ Ainsi, le deuxième décentrement qu'opère cette pornographie lesbienne s'établit par rapport aux postulats des militant.e.s féministes anti-pornographie, qui affirmaient une sexualité féminine radicalement différente de la sexualité masculine, se distinguant de ses modèles centrés sur le génital et la pénétration et célébraient des rapports féminins comme intimes, réciproques, et égalitaires. Or, les pornos lesbiens ont rapidement mis en scène des couples butch/femme, rejouant alors une dialectique des rôles genrés ; des pratiques utilisant godes et vibromasseurs ou du BDSM. Plus encore, en termes d'images, ces films reprenaient les conventions pornographiques habituelles du *money shot*⁸⁹ et le principe de visibilité maximale⁹⁰.

La pornographie lesbienne de San Francisco opère donc une double transgression. Transgression, d'une part, par rapport à une certaine frange du féminisme qui pose une sexualité lesbienne idéale, comme altérité maximale de l'hétérosexualité, en marge à la fois des jeux de pouvoirs hétérosexuels et de leurs représentations pornographiques. Cette transgression peut se lire comme une appropriation, joyeuse et sans scrupules, du « mauvais sexe », tel que l'avait établi Gayle Rubin. Et transgression, d'autre part, vis-à-vis des normes de genre de la pornographie hétérosexuelle, qui n'érotisent pas les corps inscrits dans les contre-cultures lesbiennes, comme les *butch*.

Mais si ces vidéos sont disponibles, trouvent-elles leur public ? Et si c'est le cas, comment celui-ci s'est-il constitué ?

3° Constitution des publics de la pornographie féministe queer : le sex shop

Comme nous l'avions souligné lorsque nous avons abordé le Castro, les femmes ne disposent pas du même réseau commercial que les gays, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'espaces d'expression sexuelle. Un lieu va alors s'avérer déterminant : le sex-shop féministe, dont la professeure de Gender and Sexuality Studies, Lynn Comella a documenté l'importance⁹¹. En effet, si la production de pornographie féministe a effectivement été *matériellement* facilitée par l'apparition de la vidéo⁹², son accessibilité pour le public visé a nécessité un *travail discursif* supplémentaire⁹³ via un dispositif particulier. Comme le formule Comella, « it demanded new modes of marketing and distribution that could reach previously

88 BUTLER, Heather, *loc. cit.*, p. 176-177.

89 Le money shot est la scène d'éjaculation masculine d'un film pornographique, fonctionnant à la fois comme « preuve » de la réalité des actes sexuels donnés à voir et de la jouissance masculine ; et comme clôture de la scène, marquant la fin du rapport sexuel.

90 RYBERG, Ingrid, « “Every time we fuck, we win” : The Public Sphere of Queer, Feminist, and Lesbian Porn as a (Safe) Space for Sexual Empowerment », *The Feminist Porn Book*, p. 142.

91 Constatant l'emphase de la recherche actuelle à analyser les productions pornographiques comme textes, Comella s'est concentrée sur le contexte, la « matrice culturelle plus large au sein de laquelle les textes pornographiques circulent », inscrivant alors son travail dans les revendications d'attention fine au contexte des *Porn Studies*.

92 La vidéo demande en effet des moyens plus légers à la fois pour le tournage, le montage et la duplication des films.

93 Ce dont les stratégies mises en place par Royale témoignaient déjà.

marginalized groups. Enter the feminist sex-toy store.»⁹⁴ En cherchant à s'adresser à des consommateurs particuliers – les consommatrices – les sex-shops, qui sont historiquement des lieux masculins doivent se réinventer. Les propriétaires de ces sex-shops vont donc favoriser des produits de qualité, mettre l'accent sur l'éducation plutôt que sur l'excitation, et fournir des informations dans une ambiance accueillante. Ce qui est récusé ici c'est la honte et le secret qui lèstent encore tant de femmes dans leur rapport à la sexualité, modifiant alors la conversation culturelle entourant le sexe, pour mettre en avant une vision positive de la sexualité, la *sex-positivity*. Un sex-shop en particulier va retenir notre attention⁹⁵, Good Vibrations, situé à San Francisco, au sein duquel Shine Louise Houston a travaillé pendant cinq ans au sortir de ses études et où est né le projet du Crash Pad.

Good Vibrations

Créé en 1977 par Joani Blank, thérapeute et éducatrice sexuelle, Good Vibrations visait à offrir aux femmes (« especially but not exclusively »⁹⁶) un espace *safe* où s'acheter des sex toys et où pouvoir parler de sexualité. C'est Susie Bright qui va introduire la pornographie dans le magasin au début des années 1980, époque, rappelons-le, où Andrea Dworkin pose la pornographie comme « l'ADN de la domination masculine⁹⁷ ». Blank se souvient des arguments de Bright pour intégrer une offre vidéo à celle du magasin :

Movies are like stories. They are just like books. It's education; it's entertainment. I thought of Good Vibrations as being part of the cultural conversation and expansion around sex, so not having movies was sort of like saying we don't use forks.⁹⁸

Si la nécessité de ne pas se couper de ce dialogue culturel autour de la sexualité s'impose pour Blank, les images des jaquettes des VHS continuent de la mettre mal à l'aise et risquent d'effrayer les clientes. Bright propose de les supprimer et de les remplacer par une pochette blanche sur laquelle les employé.e.s du magasin auront rédigé leur propre compte-rendu du film⁹⁹. Autrement dit, Bright reformule subjectivement la médiatisation pornographique, afin de faire de la pornographie un élément de l'exploration et de l'épanouissement sexuel féminin que promeut le magasin, au même titre qu'un vibromasseur par exemple. A cette première étape correspond une seconde, de négociation orale avec

94 COMELLA, Lynn, « From Text to Context: Feminist Porn and the Making of a Market », *The Feminist Porn Book*, p. 80-81.

95 Comella s'attarde sur le cas de deux sex-shops américains iconiques, Babeland et Good Vibrations, qui font eux-mêmes partie d'un réseau plus large, constitué de Eve's Garden à New York, Self Serve à Albuquerque et Sugar à Baltimore.

96 COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 83.

97 Cité dans OSGERGY, Bill, « Porn to be Wild, Identity and the Aesthetics of "Otherness" in Subcultural Erotica », in Enrico, MAINA, Giovanna, ZECCA, Federico (ed.), *Porn after Porn. Contemporary Alternative Pornographies*, p. 51. (notre traduction)

98 Citée dans COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 84.

99 Comme Bright l'explique : « This way, everybody will be watching things based on what we say about it, and they won't see this stupid, pouty girl in a bikini with their tongue sticking out that has no relationship to what the movie is about. » Cité dans COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 84-85.

les clientes, puisque la simple présence de la collection, de moins d'une vingtaine de titres en 1989, reste controversée. Si cette histoire ressemble à une anecdote, elle témoigne en réalité des stratégies nécessaires à l'intégration de la pornographie dans les pratiques de consommation sexuelle des femmes. C'est en cela que nous avons estimé que le sex-shop féministe constituait l'antichambre de la pornographie du même nom, puisqu'il fait figure de dispositif où, comme le souligne Comella, se donne alors la « permission » d'explorer ce qui restait jusque-là comme un champ infréquentable :

As they had learned from working at women-centered enterprises like *On Our Backs* and Good Vibrations, entertaining women often involved first educating them that they had a fundamental right to enjoy sex in whatever form it may take, be it a piece of erotic writing, a vibrator, or pornography.¹⁰⁰

C'est à ces conditions, d'accueil, de verbalisation, d'autorisation et d'information, que peut alors s'édifier un public pour ces pornographies :

In other words, feminist cultural production, including pornography, involves much more than just making texts; it also involves making sex-positive *contexts* and creating favorable conditions of reception.¹⁰¹

Mais le sex-shop féministe va rapidement déborder de ce rôle initial puisqu'il va aussi constituer un point de lancement d'autres « textes » pornographiques.

S.I.R. Video Productions

Si le sex-shop joue un rôle essentiel d'*interface* entre des produits et leur potentiel public, il sert aussi de *tremplin* à plusieurs employées de Good Vibrations : Susie Bright devient rédactrice pour *Penthouse Forum*, Marilyn Bishara crée son entreprise de création de godes en silicones, Vixen Creations, tandis que la Vice Présidente Exécutive de Good Vibrations, Jackie Strano fonde avec Shar Rednour¹⁰², S.I.R.¹⁰³ Video Productions.

Strano et Rednour ont réalisé un film, *Bend Over Boyfriend : A Couple's Guide to Male Anal Pleasure*, produit par Fatale Videos et sorti en 1998, qui va retenir notre attention. Le film se présente comme un guide pour les couples hétérosexuels cherchant à pratiquer le *pegging*¹⁰⁴. A cette fin, une experte¹⁰⁵, son partenaire, ainsi qu'une conseillère en safe-sex, vont donner information et conseils pratiques, que le film illustrera de scènes explicites. Ce qui est donc remarquable ici c'est que le travail d'information et d'autorisation qu'effectue habituellement le sex-shop constitue le principe et le corps même du texte pornographique. Plus encore, l'idée du film est née, comme le rappelle Strano, au sein même du sex-

100COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 89.

101*Ibid.*, p. 86.

102Ancienne éditrice de *On Our Backs*.

103Pour Sex, Indulgence and Rock'n Roll.

104Le *pegging* est une pratique sexuelle où la femme pénètre analement son partenaire masculin à l'aide d'un gode-ceinture.

105Dr Carol Queen, qui est l'auteur de *The Femme and the Leather Daddy, Real Live Nude Girl et Exhibitionism for the Shy*.

shop, par les questions des clientes hétérosexuelles et bisexuelles face aux strap-on¹⁰⁶, et au désarroi des vendeuses ne pouvant leur conseiller des outils didactiques concernant la pénétration anale par le biais d'un sex toy¹⁰⁷. Aussi, là où nous avons posé le contexte comme précédant le texte et en ouvrant l'accès pour un public qui n'y était pas spécialement convié, nous découvrons ici que c'est ce même public qui a initié, par ses questions, la création de ce texte, et que ce dernier reprend les modalités d'adresse des sex-shops féministes dans sa composition. Dans son adresse, le film assume une position d'expertise sur la sexualité, comme le faisait le sex-shop féministe, mais ici aussi bien pour la sexualité féminine que masculine. Et sa composition mêle conseils pratiques, encouragements, et scènes sexuellement explicites. Selon Heather Butler, cette visée éducative, qui sera le fait d'autres films pornographiques réalisés par des femmes¹⁰⁸, bouleverse « la topographie du porno » puisque ces vidéos « désignent surtout un espace depuis lequel la présence féminine peut réellement exercer une influence sur la pornographie »¹⁰⁹.

Pour autant, si le sex-shop est à la fois le point d'émergence du film et que son dispositif définit la forme et le contenu du film, il semble en être aussi un point de passage, lorsque l'experte sexuelle s'adresse au·à la spectateur·trice et lui intime de retourner au sex-shop pour y faire les achats nécessaires à la poursuite de l'exploration sexuelle¹¹⁰. Pour Comella,

Thus a very clear dialogue is established in the video between text and context, sex education and consumption, articulating these things together in a highly synergistic and seamless way.¹¹¹

Cette articulation entre le texte pornographique et le contexte du sex-shop est telle qu'Heather Butler ira jusqu'à dire :

On serait même tenté de voir dans cette vidéo une longue publicité pour Good Vibrations et les jouets sexuels en général.¹¹²

Texte et contexte : feedbackloop et intégration verticale

Cette dernière remarque insiste sur l'aspect commercial que forme ce réseau. Pour autant, selon Comella, ce que les entrepreneurs pro-sexes ont créé, c'est une

“sex-positive synergy” that links different enterprises together through a shared vision of

106Le strap-on est la locution anglo-saxonne désignant le gode-ceinture, c'est-à-dire un godemichet monté sur un harnais destiné à être porté à la taille.

107“Everybody I knew, all the straight girls and all the bi girls, ((wanted to do it)), and everybody ((who was)) coming into the store wanting strap-on-dildos and wanting to know how to do it to their boyfriend or husband. It just seemed like all of the sudden people were talking about it”, Strano recounted. At the time, there was virtually no reliable information on the subject, and the two knew that this was the film they needed to make. in COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 88

108Que ce soit le célèbre *Sluts and Goddesses Video Workshop* d'Annie Sprinkle (1992) ou la série des *How to* de Nina Hartley, comme *Nina Hartley's Guide to Oral Sex* (1995) ou *The Ultimate Guide to Anal Sex for Women* (1999) de Tristan Taormino, par exemple.

109BUTLER, Heather, *loc. cit.*, p. 190.

110 Carol Queen dit ainsi dans le film, face caméra, « grab your credit card, go shopping, and meet me back here. »

111COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 89.

112BUTLER, Heather, *loc. cit.*, p. 191.

changing the way the culture thinks and talks about sex. An important part of this synergy is the customer “feedback loop”, which has enabled a number of feminist and queer pornographers to take what they learned while working on the sales floor at feminist sex-toy stores and parlay this information back into the world of porn. “Sex-positive synergy” is a key component in understanding the larger marketplace dynamic that has shaped feminist porn as both a form of sexual entertainment and cultural critique.¹¹³

Si la lecture de Comella se fait sous l'angle du « feedback loop » et de la « synergie pro-sexe », cette articulation peut aussi s'envisager d'un point de vue économique comme une intégration verticale, où les sex-shops regroupent sous leur contrôle toute une série de produits sexuels, comme lorsque Good Vibrations crée sa propre maison de production pornographique en 2009, Good Releasing¹¹⁴. Comella insiste plutôt sur le caractère co-constitutif d'éléments généralement analysés séparément :

Integrating discourses of consumption into the narrative fabric of *Bend Over Boyfriend* is less about creating a self-sustaining sexual economy, and more about recognizing the extent to which its video are indebted to, and part of, a much larger interconnected network of sex-positive culture producers, from dildo manufacturers like Vixen Creations to retailers such as Good Vibrations.¹¹⁵

Mais l'intégration verticale permet encore de penser cette mise en réseau de produits sexuels à destination des femmes sous l'angle de l'autorité, que va mettre en évidence la création des Feminist Porn Awards. Ce festival, qui célèbre et récompense les productions pornographiques féministes, est organisé, à partir de 2006, par... le sex shop de Toronto, Good for Her ! Célébration modeste à ses débuts, les propositions de films envoyées aux Feminist Porn Awards ont doublé entre 2009 et 2015, et l'événement s'est transformé en journées de conférences, de projections et de fêtes diverses jusqu'à son arrêt en 2015¹¹⁶, suite au boycott de certain·e·s pornographes, en protestation au langage d'un des sponsors, jugé transphobe¹¹⁷. Le festival constitue donc un *point de rassemblement* d'acteur·trice·s et de productions venues d'endroits distincts et réunies par un héritage commun de reprise féministe de la pornographie ; un *point de sortie* de l'espace privé du sex-shop vers un forum plus public¹¹⁸ ; mais aussi un *point de définition* de ce qui constitue la pornographie féministe. La lecture des critères de sélection révèle en effet l'héritage de la critique féministe pro-sexe de la pornographie puisque les productions doivent remplir certaines conditions¹¹⁹ qui affirment la nécessité que les femmes soient agentes des

113 COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 82.

114 Maison de production proposant trois lignes, HeartCore films, le Pleasure-Ed series, et Reel Queer Productions.

115 COMELLA, Lynn, *loc. cit.*, p. 90.

116 Le festival renaîtra cependant en 2017 sous le nom du Toronto International Porn Festival.

117 La maison de production Grooby, sponsor de l'événement, emploie le terme « shemale » pour parler d'actrices trans*. Aussi, Courtney Trouble et d'autres pornographes ont boycotté les Awards. Comme le formule Trouble, « We've run up against the reality that capitalism isn't a feminist's best friend. »

118 Cette distinction entre des sphères publiques et privées n'est, encore une fois, pas aussi tranchée. Ainsi la réalisatrice Tristan Taormino a effectué une tournée des sex-shops lors de la promotion de son livre *The Ultimate Guide to Anal Sex for Women* (Cleis Press, 1997), réalisant des lectures publiques, au cours desquelles le projet d'en faire une adaptation filmique s'est dessiné. Autrement dit, les sex-shops féministes ne sont pas simplement des lieux de consommation individuelle, ils constituent aussi des points de rencontres et de débats.

119 (1) A woman had a hand in the production, writing, direction, etc. of the work; (2) It depicts genuine female pleasure;

productions, que ce soit en tant qu'auteures et spectatrices de celles-ci ou en tant qu'objets de la représentation et que cette dernière conjoigne deux choses : être aussi excitante et qu'authentique¹²⁰. Les FPA s'affirment alors comme un élément important du réseau dans lequel s'inscrivent les productions pornographiques féministes contemporaines, à la fois en termes de définition du champ qu'en termes de visibilité. Ainsi, Houston explique

The Feminist Porn Awards haven't changed what we're making, but it's given us more exposure. It's given us encouragement to keep making stuff. Especially in the beginning.¹²¹

Ce sont ces débuts sur lesquels que nous allons maintenant revenir.

4° De Good Vibrations au Crash Pad

Because I heard a rumor that Shine really likes heels, and that she'd like me better if I kept them on the whole time.

Scarlett, *Behind the Scenes*, Episode 40

Lorsque Shine Louise Houston se présente sur son site, elle le fait selon différents axes : une courte biographie, deux citations, une rubrique contact, les prix que son travail a reçus – dont ses nombreux FPA – et une sélection de liens vers des interviews. Dans la courte biographie disponible sur le site¹²², elle met en avant ses fonctions de productrice et de réalisatrice, son Bachelor en Art filmique du San Francisco Arts Institute, son emploi chez Good Vibrations, et la diffusion internationale de son travail. Cette biographie met donc en avant une *double appartenance* : une appartenance au *réseau des sex-shops pour femmes* et une appartenance *au monde artistique*, appartenances ancrées toutes deux dans la ville de San Francisco.

Concernant son rapport au cinéma, Houston cite régulièrement deux influences, Alfred Hitchcock et Radley Metzger¹²³, et explique : « I try and give my movies that golden age of porn look and feel »¹²⁴.

and/or (3) It expands the boundaries of sexual representation on film and challenges stereotypes that are often found in mainstream porn. And of course, it has to be hot! Overall, Feminist Porn Awards winners tend to show movies that consider a female viewer from start to finish. This means that you are more likely to see active desire and consent, real orgasms, and women taking control of their own fantasies (even when that fantasy is to hand over that control).

120Pour autant, pour Constance Penley, Celine Parreñas Shimizu, Mireille Miller-Young, and Tristan Taormino : « The language is broad enough so as not to be prescriptive, yet it places values on agency and authenticity, with a parenthetical nod to the possibility that not every woman's fantasy is to be “in control”. » dans PENLEY, Constance, PARRENAS SHIMIZU, Celine, MILLER-YOUNG, Mireille, et TAORMINO Tristan (ed.), *The Feminist Porn Book, The Politics of Producing Pleasure*, Introduction, p. 12.

121Interview: Crashpad - Behind The Scenes With Shine Louise Houston, SheVibe, 1er mai 2014, disponible sur <https://shevibe.com/blog/interview-crashpad-behind-the-scenes-with-shine-louise-houston/>

122« As the pioneering producer and director of Pink and White Productions, Shine has always had unique vision. Graduating from San Francisco Arts Institute with a Bachelor's in Fine Art Film, her works have become the new gold standard of adult cinema. During a five year position at the women-owned, sex toy purveyor Good Vibrations, Shine recognized an underserved demand for authentic woman and queer made porn. Shine's films have been recognized as the next big wave of women produced porn and have been internationally screened from Berlin to New Zealand. » <https://crashpadseries.com/queer-porn/shine-louise-houston/>

123Radley Metzger (1929-2017) est un cinéaste américain, réalisateur de certains des *features* de l'âge d'or du porno les plus marquants, comme *The Private Afternoon of Pamela Mann* (1974) ou *The Opening of Misty Beethoven* (1976).

124<https://www.girlonthenet.com/2015/06/12/guest-blog-interview-with-shine-louise-houston/>

En 1998, au sortir de ses études,¹²⁵ elle entre chez Good Vibrations comme « sales associate and sex educator ». C'est en travaillant dans ce sex-shop qu'elle découvre la *sexpositivity*¹²⁵, tout comme elle y développe des talents d'écoute lors de ses interactions avec les client·e·s¹²⁶, et une éthique de *safe-sex*¹²⁷, éléments qui informeront la création de sa maison de production :

I see Crash Pad as an open space for the talent there are some guidelines because of our billers but I try to make a *comfortable and respectful space* for people to do their thing.¹²⁸

Mais cette biographie semble aussi être le *récit capitaliste minimal de la rencontre parfaite entre offre et demande*, où la demande crée l'offre, puisque le texte affirme que c'est en travaillant chez Good Vibrations qu'elle a « recognized an underserved demand for an alternative to mainstream pornography, and began to create well-crafted queer made porn », pour souligner ensuite le succès de son travail, ce que la rubrique concernant les prix vient confirmer : à ce succès économique se joint un succès critique. Dans les interviews qu'elle donne, Houston affirme que les client·e·s de Good Vibrations lui posaient deux questions face au petit stock de vidéos disponibles dans le magasin :

"What can I watch with my girlfriend that's not going to piss her off?" And queer women who would ask, "What can I watch that's not all long hair and long nails? I want somebody who actually looks like they come from the [LGBT] community."¹²⁹

Houston distingue donc deux publics dans le compte-rendu des questions posées, l'un, hétérosexuel, cherchant à inclure leur compagne dans la consommation de pornographie, l'autre, *queer*, cherchant des représentations non-hétéronormées, permettant une identification. Et c'est au second que son premier film, *The Crash Pad*, sera adressé, s'inscrivant dans la mouvance du *dyke porn*. Houston élabore le film avec une collègue de Good Vibrations, Syd Blakovich, et elle le tourne en quatre jours dans l'appartement de Blakovich. Le casting est composé de personnes ayant eu connaissance du projet par

125« I had never even heard of the idea of sexpositivity when I first started at GV. I learned not to shame myself or others for their desires. As a sale person I practice listening and then reflecting back what the customer was asking and validating their questions. I went to Catholic school for a while when I was young and it took a long time to shake off. Working at GV helped me shed the last of my Catholic guilt. I think the listening skills I learned at GV have greatly informed how I run my productions. » Réponse aux question sur Reddit, disponible sur : https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/3a6gol/im_shine_louise_houston_an_awardwinning_porn/

126Pour un témoignage pertinent sur ce que signifie et implique la « sexpositivity » au sein d'un travail de vendeuse dans un sex-shop féministe, nous conseillons l'article de Fancy Feast publié sur BuzzFeed le 25 juillet 2018 et intitulé *Sex Toys Will Never Be Able To Do The Hardest Work For You*, disponible sur : <https://www.buzzfeednews.com/article/fancyfeast/sex-toys-education-consent-positivity-gender>

127Simply put, sex positivity is about not dissing other people's preferences and proclivities. It's giving other people the kind of space and respect that you would want, for them to be themselves. They're behaving consensually and safely (safe, sane, and consensual). And if you see someone engaging in something that could be done safer, or in a way that's more mindful of the community, you can say: "Hey look, I see that you're into this, here's a safer way to do it." cité dans Interview: Crashpad - Behind The Scenes With Shine Louise Houston, SheVibe, 1er mai 2014, disponible sur <https://shevibe.com/blog/interview-crashpad-behind-the-scenes-with-shine-louise-houston/>

128Réponse aux question sur Reddit, disponible sur :

https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/3a6gol/im_shine_louise_houston_an_awardwinning_porn/

(Nous soulignons).

129WISCHHOVER, Cheryl, « What It's Really Like to Own a Porn Company », *Cosmopolitan*, 7 août 2015, disponible sur <https://www.cosmopolitan.com/sex-love/news/a44421/what-its-like-to-own-a-porn-company/>.

ouï-dire, et une volonté d'inclure des corps queer et de couleur¹³⁰ est privilégiée. Le montage quant à lui dure huit semaines, et le film connaît très vite un important succès que Houston attribue au fait d'être arrivée « au bon endroit au bon moment », dans un marché désertique¹³¹.

Les citations dessinent, de leur côté, un *récit implicitement politique*. La première précise en effet l'identité queer et afro-américaine de Shine Louise Houston :

There is power in creating images, and for a woman of color and a queer to take that power... I don't find it exploitative; I think it's necessary.

Et la seconde revient sur la spécificité de ses productions en tant que site qui fait converger politique, argent, sexe et médias :

I believe there's a lot of room and need to create adult content that's real, that's respectful and powerful ... I think it's *the perfect place to become political. It's a place where money, sex, media, and ethics converge*¹³².

Autrement dit, lorsque Houston définit le Crash Pad comme lieu, elle spécifie ce qui le tisse – argent, sexe, média et éthique –, faisant ainsi écho aux éléments pointés lors des *Sex Wars*. Elle y ajoute la question éthique, qu'elle décrit comme une affaire d'attitude personnelle dans le rapport à l'autre, défini à l'aune de la responsabilité :

I think ethical just means that you're considering the other person. If you're a director and if you're a business person, when you're considering how your actions or other people's actions are affecting each other, then you're acting in an ethical manner.¹³³

Si Houston prend soin de ne pas condamner l'industrie pornographique dite mainstream, dont elle rejette la perception monolithique¹³⁴, elle estime pourtant s'en distinguer :

The differences are more behind the scenes than say, in front of the camera. There aren't any particular acts that the talent does that make things different. For example, we don't have exact criteria

130There wasn't a good representation [in porn] of the queer community, and you don't see people of color unless they're in a niche market. I didn't want it to be niche. I just wanted to have a video that would be diversity in body types, diversity in gender expression, diversity in skin color. I have a real problem with everything in mainstream porn being in these categories, like "MILF" and "interracial." I feel like those categories are highly problematic. WISCHHOVER, Cheryl, What It's Really Like to Own a Porn Company, *Cosmopolitan*, 7 août 2015, disponible sur <https://www.cosmopolitan.com/sex-love/news/a44421/what-its-like-to-own-a-porn-company/>

131It was kind of a weird right time and right place. [After my first film, "The Crash Pad," was released], all of a sudden out of nowhere film festivals were calling us, like [LGBT film fest] Outfest. I wasn't even applying to film festivals at this point. It was also kind of crazy because we had an article in [lesbian magazine] Curve and that gave us movement. Apparently the market was so dry in this category that as soon as I made this one film it was like an explosion. WISCHHOVER, Cheryl, *loc. cit.*

132Nous soulignons.

133KUVADIA, Aimee, « Feminist Porn Director Reveals Why We Shouldn't Compare 'Feminist Porn' With 'Mainstream Porn' », *ATTN*, 29 juillet 2016, disponible sur <https://www.attn.com/stories/10155/female-porn-director-shine-louise-houston-changes-the-industry>.

134« Mainstream is like a scapegoat for everything we hate about sexuality. Any time we see a documentary about porn, it's never about the real root of the industry. Most of us, we're really operating as a business and working within the law, but you never see those companies. You always see these [exposés] on outliers that are doing really messed up stuff to people, aren't ethical, and take advantage of others. But I can't say that the industry itself is evil, horrible, unethical, and everything that's happening in it is nonconsensual. That would be an absolute lie, and it's really upsetting... it's frustrating to make mainstream this one monolithic scene, because it's not. » dans KUVADIA, Aimee, *loc. cit.*

for a look, which some companies do. I think any look that comes out in our models is self-selection.¹³⁵

C'est donc le processus de travail qui singularise, pour Houston, la pornographie réalisée au sein du Crash pad. Cette singularité du processus, Houston la situe dans le casting, l'agentivité laissée aux performers, et le consentement. Ce sont donc les modalités concrètes de réalisation des films que nous allons explorer maintenant.

5° Le crash pad originel : l'appartement de Syd Blakovich

Dans un texte rédigé pour les dix ans du site¹³⁶, Syd Blakovich revient sur la genèse du projet et sur le lieu de tournage initial : son appartement. Installée à San Francisco après un stage chez *On Our Backs*, l'« only hardcore dyke porn magazine ever to exist », Blakovich trouve ensuite un emploi chez Good Vibrations, « which was at the time a women-owned sex toy cooperative ». Elle y rencontre Houston qui s'apprête à lancer sa maison de production Pink & White Productions. Blakovich participe à la création de celle-ci en multipliant les postes¹³⁷. Conquise par le résultat du film initial, Blakovich devient productrice au sein de Pink & White, travaillant sur les trois films suivant¹³⁸. Afin de pouvoir gagner en indépendance, Blakovich suggère à Houston de créer le site crashpadseries.com, leur permettant alors un plus grand contrôle ainsi qu'une production plus régulière :

The Crashpadseries.com began in my apartment on my bed, the kitchen, and livingroom couch with friends, and friends of friends manning the crew and talent. We flyered at local parties, threw play parties, went to events, and tidied up the house on weekends to get shoots done. I updated the website from my living room. As the site grew, the queer industry was also growing. Queer and gender-variant performers started to trickle into the mainstream.

Ce sur quoi insiste ici Blakovich, c'est le tissage entre les réalisations pornographiques et la vie quotidienne de ceux qui y participent, revendiquant un fort ancrage communautaire et amateur pour ensuite affirmer une professionnalisation progressive, tant des performers que du site, et leur visibilité croissante. Ce passage d'un projet DIY à une activité professionnelle se marque d'autant plus avec le changement de lieu qui s'opère au début de la troisième saison (Episode 29), où le crash pad de la diégèse cesse d'être l'appartement de Blakovich pour devenir un studio spécifiquement destiné au tournage des épisodes de la série. Houston revient elle aussi dans certaines interviews sur cette transformation :

[To find performers,] a lot of it was word of mouth and a few performers came from ads on Craigslist. They were friends of friends, and I knew some people from the Lusty Lady [strip club] who were in the movie. Since I was new and I hadn't actually made anything yet, I had lots of lengthy conversations with people before they were actually cast in the movie. I kind of wish I had that luxury now, but those days are gone. Now we have such a following, especially for "The Crash Pad" series

135 *Ibid.*

136 <https://crashpadseries.com/queer-porn/syd-blakovich-queer-feminist-indie-porn-industry/>

137 Elle s'occupera tour à tour du design du site au marketing, en passant par le travail de *performer*.

138 *Superfreak*, *The Wild Search* et *Champion: Love Hurts*.

website, that we have people applying left and right. If we were able to cast everybody who has put in an application so far we'd be booked for the next six years.¹³⁹

Autrement dit, s'il a fallu au départ amener les gens vers le crash pad, par une mobilisation importante dans des lieux de sociabilité de la communauté queer, le lieu a rapidement actualisé dans le réel son principe diégétique. En effet, comme nous l'avions précisé au début de notre exploration, au sein du récit, que ce soit dans le film ou dans la série, le Crash pad est une chambre située à San Francisco accessible via une clé, dont l'existence est communiquée de proche en proche, et dans laquelle les heureux·ses détenteur·trice·s de la clé se rendent pour une rencontre sexuelle. Le principe diégétique s'est donc progressivement presque confondu avec le mode opératoire du studio.

6° Le crash pad comme lieu de tournage : choix plastiques et mode opératoire

Did you get that squirt really well, cause I was moving
Dylan, *Behind the Scenes*, Episode 1

Situé à la frontière de Mission District et Potrero Hill¹⁴⁰, dans une rue déserte, derrière une barrière verrouillée, le studio compte cinq personnes régulières, dont deux sont employées à temps plein : Shine Louise Houston elle-même, ainsi que Jiz Lee, performeuse et assistante de production. A celles-ci s'ajoutent la seconde *camérawoman* Aja, T.C. le photographe de plateau, et Chris qui s'occupe du site web. Deux scènes sont tournées sur une même journée, selon une structure régulière que nous allons prendre le temps de détailler afin de souligner quelles sont les particularités du processus mis en place par Shine Louise Houston.

Les *performers* sont contactés deux semaines avant le tournage via un mail leur confirmant l'heure et la durée du tournage, ainsi que le salaire. Le temps de travail compte trois heures par scène, dont 30 à 45 minutes seront consacrées aux performances sexuelles et le paiement de 400\$ se fait par chèque au moment de quitter le studio. Contrairement aux pratiques en vigueur dans l'industrie pornographique dite mainstream, il n'y a pas de discrimination salariale en fonction d'une correspondance du performer au type valorisé, c'est-à-dire généralement une femme cis-genre caucasienne, mince, avec des fesses et une poitrine généreuses¹⁴¹ ou en fonction du type d'actes pratiqués¹⁴². Le mail leur demande encore si il·elle·s ont des intolérances alimentaires, puisque de la nourriture leur est offerte le jour même, et leur propose d'apporter leur matériel sexuel, tout en détaillant le matériel disponible au studio. Ce travail

139WISCHHOVER, Cheryl, *loc. cit.*

140C'est-à-dire dans le quartier adjacent au Castro.

141Comme le rappellent Heather Berg et Constance Penley, « Rates for black women performers are a fraction of those of their white counterparts, for instance, 15 plus-sized performers too are underpaid, and male performers can be blacklisted based on rumors of their having had same-sex sexual encounters. » in BERG, Heather, PENLEY, Constance, *Creative Precarity in the Adult Film Industry* in CURTIN, Michael, SANSON, Kevin, *Precarious Creativity. Global Media, Local Labor*, University of California Press, 2016, p. 163-164.

142Dans l'industrie dite mainstream, les actes sexuels sont payés selon une échelle qui va de la plus basse rémunération (les solos ou les girl/girl) à la plus haute (la sodomie et les scènes à partenaires multiples).

d'accueil comprend un travail d'inclusivité, en proposant des aménagements pour les performers présentant des handicaps (aide pour les fauteuils roulants, interprète pour les malentendants, etc.). Enfin, le courrier indique que les performers peuvent à tout moment, et pour n'importe quelle raison, interrompre ou arrêter le tournage.

Le Crash pad comme décor se présente comme une chambre à coucher, aux murs gris, dont deux sont mobiles, parsemés d'œuvres d'art. Le lit est situé au centre, afin que les caméras puissent facilement se déplacer autour des performers, et dans un coin, une armoire vitrée présente les différents accessoires sexuels accessibles aux protagonistes (godes, vibromasseurs, gants, préservatifs).

Le jour du tournage, les performers de la scène tournée le matin arrivent vers 10h, et sont accueillis par Jiz Lee, pour s'installer à la cuisine, où les attendent des boissons et différents aliments. Ce moment est dévolu à deux choses : le traitement administratif et la mise au point de la scène par les performers eux-mêmes. Là encore, la différence avec ce qui est généralement en vigueur dans la pornographie est notable : loin de devoir répondre à une formule énumérant des actes imposés ainsi que leur ordre, ce sont les performers qui déterminent entre eux ce qu'ils vont effectuer, selon un rythme qui leur est propre. Ceux-ci se changent ensuite, puis sont pris en photo pour la fiche consacrée à leur profil sur le site. Les performers décident eux-mêmes de leur image : ce sont eux qui choisissent leurs vêtements tout comme ils choisissent d'apparaître habillés ou non sur ces photos. Ce choix est également valable pour le tournage puisque ce sont les performers qui décident de garder ou non leurs vêtements, dénotant là encore avec les codes en vigueur dans l'industrie dite mainstream. Il·elle·s discutent ensuite avec Houston pour mettre au point la scène, lui permettant de placer les caméras, esquissant une intrigue, des lignes de dialogues.

Avant le tournage proprement dit, Houston établit les dernières règles et donne quelques conseils de sécurité, indiquant les sorties de secours en cas d'incendie, de tremblement de terre ou d'un autre événement. Les règles qui encadrent la scène comportent les interdits imposés par le processeur de carte de crédit – sang, urine, excréments, larmes ; le fait que le plateau est un espace sobre ; et la demande d'éviter de frapper son·sa partenaire les poings fermés¹⁴³.

L'équipe termine de préparer le plateau, en ajustant l'éclairage et en montant les caméras sur des trépieds. La couleur de fond du plateau a évolué avec le temps, passant d'un rose saumon à un mauve plus foncé pour aboutir au gris actuel, afin de s'accorder aux couleurs de peau des performers. L'éclairage, quant à lui, au tungsten, s'il n'est pas faible, reste léger, créant alors une atmosphère que le

¹⁴³Ce qui n'a pas empêché certaines scènes de comporter des coups, demandés par celui·celle qui les reçoit, comme dans l'épisode 223, avec Sierra Cirque et Endza Adair, par exemple.

photographe de plateau qualifie d'un peu « moody »¹⁴⁴, mais permettant d'installer tant pour les spectateurs que pour les *performers*, une ambiance particulière.

Un élément décisif du travail de Houston est de laisser les *performers* élaborer et faire la scène sexuelle comme il·elle·s. Ce parti pris est déterminant concernant le tournage en ce qu'il implique alors une présence discrète de la caméra, des impositions de mise en scène minimales ainsi qu'une attention particulière à ne pas interrompre la scène, laissant aux *performers* une agentivité maximale¹⁴⁵. Houston dirige son équipe technique par des gestes de la main et essaye d'être la moins intrusive possible. Houston résume ce parti-pris en affirmant : « Once you get to the bed it's all you. I'm not directing people, I'm directing cameras. »¹⁴⁶ Pourtant, les Behind the Scenes qui accompagnent chaque épisode montrent que Houston ne dirige pas tant les caméras que l'image, n'hésitant pas à demander aux *performers*, même si ce n'est pas systématique, d'aligner leurs corps selon certains axes, dans la mesure du possible, afin d'obtenir une meilleure composition¹⁴⁷.

Ce double choix de tourner avec des personnes *queer* et de les laisser décider des pratiques sexuelles qu'il·elle·s performeront à l'écran permet à Houston d'affirmer que

"Crash Pad" is like an anthropological study of queer culture. You can see just how politics have shifted. And you can see there are trends in what people do. For a while there it was strap-ons always. Now, not really. Then we had a rage for pumps and everybody was using pumps. Some things come back and some don't. I also think there's been a steady increase in trans visibility and I think it's translated into who feels comfortable enough and empowered enough to apply. It's a snowball effect. That encourages more trans folk to apply. Also I think it's appreciated because we're not doing it in a way that is making it an exotic [fetish] thing. It's like, *Oh it's just another performer*.¹⁴⁸

144CRANE, Tristan, « The camera loves you! Best of CrashPad 2017, a photo journal », 28 décembre 2017, <https://crashpadseries.com/queer-porn/2017-best-crashpad-photos/>.

145L'agentivité des acteur·trice·s au sein de la pornographie en général n'est pas facile à évaluer, notamment parce que le champ est trop large. En témoigne la controverse suscitée par le documentaire sortie en 2015, *Hot Girls Wanted*, concernant l'industrie pornographique de Miami. Le film affirme que les actrices sont poussées à faire des choses qui les dégoutent, comme travailler avec des partenaires beaucoup plus âgés ou réaliser des pratiques extrêmes afin de rester employées. Cette vision a été contestée par d'autres actrices qui ont affirmé que l'industrie leur octroyait une plus grande agentivité que celle suggérée par le film (comme le fait de se voir demander une liste de performers avec lesquelles elles refusent de tourner). Par ailleurs, l'étude de Mathieu Trachman sur la pornographie comme travail souligne le déploiement temporel de cette agentivité, qui n'est pas fixe, et qui fait l'objet d'importantes négociations, soumises elles-mêmes à toutes une série de contraintes (comme le degré de starification, les stratégies d'ascension, les contrats d'exclusivité pour certaines compagnies, etc.) cf. TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013.

146Andrea Marks

<https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/fresh-flowers-plenty-of-lube-inside-the-world-of-feminist-porn-124571/>

147A titre d'exemple, un dialogue issu des Behind the Scenes, de l'épisode 48, montre ce travail de mise en scène de Houston :

Shine: Maybe, if you could manhandle her a little more

Casey Grey: Aw man

Shine: so her ass ends up over there, because that's going to be better for us to catch her with the spanking

Casey Grey: OK. So you want her head where and her ass where?

Shine: Her, like head here, and ass on the edge

148WISCHHOVER, Cheryl, *loc. cit.*

Si Houston parle d'« étude anthropologique de la culture queer », au sens où ce sont les développements de cette culture qui influencent les pratiques sexuelles filmées, elle ne rappelle pas moins que ces dernières restent une « performance »¹⁴⁹. De la même façon, la scène étant réduite à une vingtaine de minutes lors du montage, à cette performance s'ajoutent des choix de mise en scène et de montage qui oriente le regard du spectateur. Ainsi Houston cherche à valoriser tout ce qui peut apparaître comme marqueurs de lien entre les performers, d'« intimité », amplifiant alors le degré de « sex-appeal » [« hotness »] de la scène : « a giggle, a hand movement. You sprinkle those things in, and all of a sudden, whoa, it's way hot. »¹⁵⁰ A ce principe qui guide le montage (le saupoudrage d'indices d'intimité) correspond un principe de tournage, puisque Houston explique filmer les scènes de sexe comme des dialogues. Mais Houston filme aussi le tournage de la scène, ajoutant un autre élément au dispositif : la diffusion en live stream sur le site de l'intégralité du tournage au moment où il se fait. Ce rare moment de synchronicité entre l'activité ayant lieu au sein du crash pad et celle des spectateur·trice·s est publicisé comme une occasion d'être un « voyeur » non pas d'une scène sexuelle, mais de son tournage. Ces images permettront de fournir de la matière pour la seconde vidéo qui accompagne systématiquement la scène de sexe, celle des Behind the Scenes, qui mêle accidents, anecdotes du tournage et entretien avec les performers. En effet, après le tournage et une courte pause où le plateau est nettoyé, les performers s'interviewent mutuellement. Les questions sont toujours les mêmes : ce que les performers ont aimé dans la scène, ce qui a constitué pour eux·elles un challenge, quelles sont leurs pratiques de safe-sex et pourquoi il·elle·s font, ou continuent de faire, de la pornographie. Une fois l'interview terminée, tout le monde est convié au repas de midi, avant le deuxième tournage de l'après-midi, où les nouveaux performers suivront le même protocole.

Si nous nous sommes autant étendus sur les modalités de travail de Houston, c'est parce que celles-ci constituent, avec le lieu, le seul dénominateur commun de toutes les scènes sexuelles visibles sur le Crash Pad, que ce soit dans le film ou la série.

Ainsi, comme lieu de tournage, le Crash pad se donne comme un lieu résolument accueillant, au sens large du terme¹⁵¹, orienté vers la création d'une ambiance intime, safe, exactement à la manière des sex-shops féministes. Ce travail sur l'ambiance se marque aussi dans le choix du décor, recréant une pièce privée non générique, que l'éclairage léger achève d'établir. De la même façon, la sex-positivity, que Houston a rencontrée dans ces derniers, oriente totalement les modes opératoires d'établissement des

149KUVADIA, Aimee, *loc. cit.*

150STITES, Jessica, « Dyke porn's new mastermind », *The Advocate*, 13 Juillet 2007, disponible sur <https://www.advocate.com/politics/commentary/2007/07/13/dyke-porns-new-mastermind>

151Dans une interview sur Reddit, Houston utilisera le terme « hospitalité » :

https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/3a6gol/im_shine_louise_houston_an_awardwinning_porn/

scènes sexuelles, et, de là, influe sur le processus ainsi que sur les choix de réalisation. Enfin, Houston veille à faire de cet espace un lieu où tous les types de corps et d'identités sont traités avec respect et équité, telle qu'elle définissait l'éthique qui guide son travail.

Si nous nous sommes autant étendus sur les modalités de travail de Houston, c'est parce que celles-ci constituent, avec le lieu, le seul dénominateur commun de toutes les scènes sexuelles visibles sur le Crash Pad, que ce soit dans le film ou la série. C'est donc vers le lieu comme élément visible des scènes sexuelles, le chronotope, que nous allons nous tourner maintenant.

2. Le Crash pad comme lieu diégétique

1° Chronotope

Cherchant à « interroger la nature de l'image pornographique »¹⁵² dans une conférence donnée en 1996 à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, l'historien de l'art Paul Ardenne revient sur les nombreuses contraintes qui cadenaient cette image¹⁵³, dont l'une serait « biologique ». C'est que, selon lui, l'acte sexuel présente une séquence invariable que les pornographes tentent alors de rendre intéressante par des jeux de variations, du nombre d'intervenants, à leurs morphologies, en passant par le décor. Aussi, pour Ardenne,

[...] la mise en scène d'un acte sexuel à des fins d'imagerie pornographique ne requiert en effet aucun espace-temps repérable, le fait de montrer où et quand travaillent ces derniers important peu ou pas.¹⁵⁴

Pour Ardenne, « l'image « X » se passe a priori de tout chronotope »¹⁵⁵, à cause précisément du « caractère universel de l'acte érotique permettant la possibilité d'une transposition immédiate qui n'a jamais à être justifiée »¹⁵⁶. Bien entendu, si Ardenne peut postuler à la fois une universalité et une intemporalité des actes sexuels, c'est qu'il les réduit à l'hétérosexualité, sans s'interroger sur le caractère historique, local, culturel, et donc construit des pratiques sexuelles¹⁵⁷, semblent-elles « naturelles » comme les actes hétérosexuels.

Que se passe-t-il alors lorsque les actes représentés ne sont pas hétérosexuels ? Quel chronotope est convoqué par ces films pornographiques ? A-t-il la même fonction de « décor tactique », sans réelle importance, qu'Ardenne attribue au chronotope dans la pornographie hétéronormée ?

152 ARDENNE, Paul, *L'image pornographique, une image de l'être réconcilié*, in *L'Image* n°3, décembre 1996, p. 51.

153 Selon Ardenne, celle-ci est conditionnée « [...] par la soumission du pornographe à un corpus de règles imprescriptibles : règles biologiques, en ce que le coït revêt une nature spécifique ; règle de séduction, dans la mesure où l'image pornographique est vouée par excellence au spectacle ; règles économiques, fixées celles-ci par le consommateur de l'image « X », dépendantes du régime de clientélisation. Il faut en somme que le spectacle biologique de la sexualité en acte soit rendu spectaculaire pour être désirable, donc vendable. » ARDENNE, Paul, *loc.cit.*, p. 56.

154 *Ibid.*, p. 54.

155 *Ibidem.*

156 *Ibid.*, p. 55.

157 GAGNON, John, *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, Paris, Editions Payot, 2008 ; RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Editions E.P.E.L., 2010.

2° Le chronotope dans les films pornographiques lesbiens

Lorsque nous avons abordé l'émergence de la pornographie lesbienne, nous avons indiqué que cette dernière était née par autonomisation de sa sphère de production, opérant alors un double décentrement, décentrement par rapport à certains discours féministes, et décentrement par rapport aux représentations pornographiques hétéronormées, qui intégraient les actes lesbiens sous un statut particulier, soit comme ersatz vain de l'hétérosexualité, soit comme partie intégrante de celle-ci, en tant que préliminaire ou agrément d'une scène hétérosexuelle¹⁵⁸. Ce qui nous est apparu à la lecture d'un article de Heather Butler, retraçant la généalogie du porno lesbien en quelques films clés, c'est que cette question de l'autonomisation va être mise en scène dans la diégèse, précisément dans le choix des chronotopes. En effet, la sexualité lesbienne n'avait pas lieu dans la pornographie hétéronormée, précisément parce qu'elle n'a pas d'espace propre¹⁵⁹. Cette conquête d'un espace à soi qu'opère le porno lesbien va dès lors être thématisée dans quatre des films analysés par Butler. Le premier film pornographique qui se focalise sur un couple de femmes, *Erotic in Nature* (1980), situe la sexualité de ses protagonistes dans la nature, manière littérale d'en naturaliser l'existence et de l'autonomiser de l'espace social hétéronormé. *Suburban Dyke*, inscrit ses protagonistes, non pas dans une nature, mais dans une normalité, en les situant dans l'ordinaire des vies de la classe moyenne par leur inscription dans la banlieue américaine la plus ordinaire et en présentant comme héroïnes un couple – qui ne s'éloigne pas au départ des standards hétéronormés en termes de mode de vie et de normes de genre – redonnant un nouveau souffle à sa vie sexuelle en faisant appel d'abord à une ligne de téléphone rose, puis aux services d'une *escort butch*. Autrement dit, ce que le film raconte, c'est la déssexualisation qu'entraîne l'assimilation des lesbiennes dans l'Amérique des *suburbs* et la nécessaire érotisation par une reconnexion à une contre-culture sexuelle. C'est à ce titre que Butler y voit un authentique porno gouine, avec des rapports *safe*, des jeux de rôle, du sexe violent, des obscénités, et une figure de *butch* qui renvoie à une altérité tant historique (avec le passé communautaire lesbien¹⁶⁰ des Etats-Unis) que géographique (avec l'émergence de San Francisco comme ville à la visibilité gaie et lesbienne inédite).

158 La pornographie hétéronormée suit des délimitations strictes concernant la sexualité : les hommes n'y ont que des pratiques hétérosexuelles, tandis que les femmes ont plus ou moins toutes des pratiques bisexuelles. Autrement dit, si les pratiques homosexuelles masculines sont reléguées hors de l'espace de la pornographie hétéronormée conventionnelle, les pratiques homosexuelles féminines lui sont intégrées, sans que la sexualité lesbienne n'existe en tant que telle. Les actes sexuels se présentent soit comme un décalque des pratiques hétérosexuelles spectacularisées (avec multiplication de changement de positions selon un rythme visuel, et séquençage des gestes où la pénétration constitue l'apogée fournissant l'orgasme, etc.), soit comme une série de caresses sans beaucoup de conséquences.

159Ce qui apparaît d'autant plus clairement que Butler rappelle qu'il n'y pas de film professionnel constitué entièrement de scènes lesbiennes pendant la période dite de l'âge d'or du cinéma pornographique.

160Pour un aperçu de la culture lesbienne de l'Amérique du début du XXème siècle jusqu'aux mouvements gay et lesbiens, voir LAPOVSKY KENNEDY, Elizabeth et DAVIS, Madeline D., *Boots of Leathers, Slippers of Gold. The History of a Lesbian Community*, Routledge, Chapman and Hall, 1993, Penguin Books, 1994.

Le troisième film analysé par Butler, *Hard Love & How to Fuck in High Heels*¹⁶¹, de Strano et Rednour, affirme la dimension sociale des pratiques lesbiennes en s'inscrivant dans les sous-cultures lesbiennes de San Francisco. Le film ancre donc son action dans les lieux réels d'une communauté dont les protagonistes – qui forment un groupe multiracial aux attributs contre-culturels marqués – font partie. La scène finale du deuxième volet va plus loin qu'un simple ancrage : tournée dans le Lexington Club¹⁶², rare bar lesbien de San Francisco, Fairy Butch interpelle les spectateur·trice·s et les invite au bar, en leur donnant ensuite l'adresse. Comme le souligne Heather Butler,

L'authenticité de cette réalité/présence repose donc sur la visibilité donnée à la communauté gouine établie de San Francisco. Il s'agit au travers de cette présence authentique, de dépeindre une tranche de vie de ce cosmos lesbien bien réel et déjà en orbite. Par son ancrage géographique, un tel projet revêt potentiellement une dimension intime pour les spectatrices gouines de la baie. Il se montre par ailleurs particulièrement efficace dans sa monstration de jeunes gouines urbaines.¹⁶³

Ce renvoi à un espace réel, hors diégèse, est encore plus affirmé dans le dernier film analysé par Butler *San Francisco Lesbians* : série de pornos amateurs gouines contenant chaque fois trois à quatre courts-métrages de quinze à vingt minutes chacun. Si le titre désigne la ville comme facteur d'authenticité des pratiques représentées, la ville n'apparaît pourtant pas à l'image – si ce n'est en image, via un poster du Golden Gate Bridge – puisque les scènes sont filmées dans de petits appartements ou des espaces informels, en lumière naturelle. Cette déconnexion du chronotope de l'espace public, qui était encore présent dans le film de Strano et Rednour, fait écho aux critiques de l'homonationalisme telles qu'elles ont pu être formulées par Lisa Duggan¹⁶⁴ ou Kevin Floyd¹⁶⁵, qui dénoncent le rabattement des sexualités marginalisées sur la sphère privée opéré le capitalisme dans sa phase néo-libérale.

Aussi, le chronotope du film pornographique lesbien témoigne du caractère construit et mouvant des sexualités. Il ancre les scènes sexuelles dans les contre-cultures lesbiennes historiques et géographiques et dans leurs dynamiques propres, authentifiant par-là la représentation et permettant autant une identification qu'une interpellation, parfois très littérale, de la spectatrice à qui il s'adresse.

Quel est alors le statut du chronotope choisi par Houston ? Dans quelle dynamique culturelle s'inscrit-il ?

161 Film en deux volets, il a été réalisé par Strano et Rednour pour Fatales Videos. Si le premier volet suit une trame classique, le second se présente comme un « documentaire » se centrant sur la tournée d'un groupe de poétesses, Sister Spit.

162 Ouvert en 1997 par Lila Thirkield, dans le Mission District, le bar s'adressait prioritairement aux femmes queers de la ville, îlot dans une offre généreuse de bars et autres lieux pour les hommes queers. Le bar a fermé en 2015, suite au déclin de la population LGBTQIA+ dans le quartier et à l'augmentation importante des loyers, entraînant alors la disparition du dernier bar lesbien de la ville.

163 BUTLER, Heather, *Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs ? Le développement de la pornographie lesbienne et gouine*, in VOROS, Florian, *Cultures pornographiques, Anthologie des Porn Studies*, p. 186.

164 DUGGAN, Lisa, *The Twilight of Equality. Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Beacon Press, 2004.

165 FLOYD, Kevin, *La Réification du désir. Vers un marxisme queer*, Paris, Editions Amsterdam, 2013.

3° Le Crash pad comme chronotope

Si le Crash Pad, en tant que chambre privée, semble autoriser une nouvelle salve de critiques dénonçant le confinement des sexualités marginalisées dans la sphère domestique, il va déjouer celles-ci par sa mise en abyme dans la diégèse, des principes de fonctionnement du Crash Pad dans le réel.

Nobody's home

Tourné en 2005, le film *The Crash Pad* propose quatre scènes sexuellement explicites pour une durée de 56 minutes 21. Le statut du lieu est à la fois un ressort narratif et un ressort visuel, révélé progressivement par le film. *The Crash Pad* s'ouvre en effet directement sur une scène interracial de pénétration vaginale avec un gode-ceinture entre ce qui apparaît comme deux femmes cis-genres, Dylan Ryan et Jo. Le lieu dans lequel se déroule la scène se donne comme une chambre, avec ses plantes vertes, ses livres, son désordre. Assez tôt dans la scène, le téléphone posé à côté du lit sonne, et Dylan Ryan intime à sa partenaire de ne pas s'arrêter pour y répondre. Le plan suivant nous montre le visage de Jiz Lee au téléphone, devant une porte, assurant l'air réjoui à sa partenaire : « Nobody's home ».

La phrase en elle-même mérite que nous nous y arrêtions en raison de son ambiguïté : si le sens premier est « Il n'y a personne à la maison », elle peut aussi signifier, en raison de l'éllision du « s », « la maison de personne », inscrivant alors le lieu hors d'une simple propriété individuelle. Si le récit oriente la signification vers le premier sens, la scène de dialogue qui suivra cette première scène sexuelle rendra à la phrase sa polysémie possible. Autorisée par l'absence de réponse, Jiz Lee entre dans la chambre avec sa compagne, pour découvrir Dylan Ryan et Jo, en pleine action. Lee rejoint assez vite le couple initial pendant que sa compagne restera spectatrice du trio, jusqu'à l'orgasme de Ryan qui clôt la scène. Suit alors une séquence de dialogue dans une cage d'escalier sombre, entre deux personnages non identifiés, autour de la passation de la clé qui donne accès au crash pad. La personne détenant la clé explique alors à son interlocuteur les règles du lieu :

There are rules. First, if you go to the crashpad, you have to call first. If nobody picks up, then it's vacant. And it's first come, first served, you have to get there quick. Two, if you're in the crash pad, leave the phone off the hook or pick it up, to let people know you're in there, or, you can invite them over. Last, you can only use the key seven times. I don't know how they know, they just know. So after seven uses, you have to pass it on. So you want this key or not ?

Le film met donc en scène de façon fictionnelle, au sein de sa diégèse, le statut du lieu réel lui-même, puisque, si le lieu donne tous les signes d'une habitation, le dialogue ainsi que la scène sexuelle initiale l'établissent comme un lieu destiné à un usage sexuel ponctuel, limité dans le temps, dont l'accès via une clé se fait de proche en proche, dessinant alors une communauté dont le Crash Pad est l'agent fédérateur.

The Keymaster

Le film met encore en scène par la fiction et dans sa matérialité même, une autre caractéristique du lieu réel : le fait que les actes sexuels prenant place dans le Crash Pad sont filmés. Trois procédés sont à l'œuvre pour inscrire ce fait dans le corps même des textes pornographiques : le générique, le jeu sur la matérialité de la vidéo et les plans montrant Shine Louise Houston. Ces procédés se retrouvent tant dans le film que dans les épisodes de la série, constituant, hors des modes opératoires de Houston, le deuxième point commun diégétique à toutes les scènes sexuelles données à voir, en plus de leur décor.

Le générique de *The Crash Pad* fusionne par fondu-enchaîné trois images – l'objectif d'une caméra, l'œil de Shine Louise Houston et le gros plan de la pénétration avec gode-ceinture de Dylan Ryan –, tandis que le bruit d'un zoom accompagne l'image de l'œil de Houston, pour se terminer avec l'image de la clé passant d'une main à l'autre. Tous ces éléments associés ont une thématique commune, l'ouverture et la fermeture – du regard, de la capture filmique, de la chair ou du lieu.

La capture filmique s'incarne littéralement dans la texture des vidéos, par l'oscillation entre deux types de qualité d'image, une image en haute définition et une image au bruit affirmé¹⁶⁶. Le passage d'un type d'image à l'autre est également rythmé dans la bande-son, par des bruits de zoom et de dé-zoom, permettant, lors de changements de plan, de masquer le mouvement des camérawomen et pour l'affirmer dans le film comme un ajustement des machines.

Enfin, des plans d'œil ou de mains se déplaçant sur un clavier, parsèment les scènes sexuelles, établissant la présence d'une figure habituelle des films pornographiques, celle du voyeur. La scène finale du film, où Jo se masturbe seule en regardant la caméra – ce que ne font pas les autres protagonistes, tant du film que des épisodes de la série, ignorant l'existence même de celle-ci – finit par dévoiler l'identité de ce voyeur dans le dernier plan : il s'agit de Shine Louise Houston¹⁶⁷ elle-même, qui se retourne vers la caméra, regarde le spectateur et sourit. Si la présence de Houston à l'image reste fugace¹⁶⁸, elle ouvre, par l'image de son œil dans le générique, et ferme, par un dernier plan qui lui est

¹⁶⁶Le bruit en photo ou vidéo numérique est un défaut parasite dégradant la qualité de l'image, sorte d'équivalent numérique du grain en photographie argentique.

¹⁶⁷Houston se définit comme « voyeuse », car elle a été marquée par une session de peep-show, où, alors qu'elle s'adonnait à la contemplation d'un de ses fétiches, les chaussures à talons, elle a saisi par mégarde son image dans le miroir placé derrière la *performer*. C'est cet épisode qui, selon elle, a constitué le moment fondateur de sa mise en abyme du regard dans son travail : « Yes, I was taken to the Lusty Lady for first time. The Lusty was a peep show where you went into a dark and sometimes sticky booth and put your quarters into the machine and the window would open up to a room filled with half naked ladies dancing. When the screen came up in my booth naturally I asked to see her shoes. But as I was watching her, I happened to glance behind her and was shocked to see my own reflection. The back of the room was mirrored and I saw a look on my face that I'd never seen before. So from then I've been a bit obsessed with the watching of the watching of the watching. I've always liked to look but that experience put an extra spin on it that has permeated most of my projects in some way or another. » DOWLING, Dar, *Shine Louise Houston & Jiz Lee: Crowdfunding Queer Porn Their Way...*, Huffington Post, 18 juin 2015 (Updated Dec 06, 2017), disponible sur https://www.huffingtonpost.com/dar-dowling/shine-louise-houston-jiz-b_7595976.html?guccounter=1

¹⁶⁸Houston apparaîtra encore dans des épisodes de la série. Elle ouvre ainsi l'épisode 1, en entrant dans le Crash Pad pour y

consacré, tous les épisodes.

Cette équivalence entre la clé permettant l'accès au Crash Pad fictionnel et le regard de Houston permettant l'accès au Crash Pad représenté est encore soulignée au sein du site, où Houston est signalée comme *Keymaster*. Là encore, le film met en scène de façon fictionnelle, au sein de sa diégèse et de sa matérialité, le statut du lieu réel lui-même, en tant que lieu où les actes sexuels sont filmés.

Ce jeu de renvoi entre le lieu diégétique et le lieu réel est essentiel. Si le Crash Pad a fonction de lieu d'usage ponctuel par toute une série d'individus, la pièce ne se donne pourtant pas comme un non-lieu cher à Marc Augé¹⁶⁹, espace interchangeable au sein duquel ses usagers restent aussi indifférenciés qu'isolés. Au contraire, le Crash Pad se donne visuellement et dans le récit comme *un lieu habité* et c'est en tant que tel qu'il peut fonctionner comme agent fédérateur. Le Crash Pad est en effet le *dispositif articulant au moins deux subjectivités*, tant au niveau diégétique que réel ; celle d'un *regard* qui organise tant le dispositif que la capture filmique des actes sexuels qui y prennent place – regard de la figure du voyeur dans la diégèse, regard de la réalisatrice dans le réel –, tant celle d'une communauté singulière, qui se dessine par le biais du Crash Pad à mesure que s'y tissent les rencontres sexuelles et la *communauté queer*. Une *troisième subjectivité* est articulée aux précédentes, celle du *spectateur-trice*¹⁷⁰, qui s'il-elle est regard des scènes sexuelles, est aussi usager-gère du site.

3. Le Crash pad comme espace numérique

Comme nous l'avions déjà mentionné plus haut, le site *crashpadseries.com* propose à ses membres un accès payant aux vidéos de la série, mais aussi toute une série de discours qui accompagnent celles-ci. Quel est le statut des textes pornographiques ? Quel est le statut des discours les accompagnant ? Sont-ils réductibles à une appellation commune ? Et quelle(s) relation(s) entretiennent-ils avec les vidéos sexuelles ?

1° Textes pornographiques

Accès

La rubrique *Episodes* reprend tous les épisodes constituant la série. Les vidéos apparaissent sous forme de vignettes, avec une image et le nom du/es protagoniste/s, et sont données de façon aléatoires, toutes réunies au départ sans distinction. Plusieurs modes de réorganisation des vidéos sont proposés à

régler les caméras, tout comme elle ouvre de la même façon l'épisode 29, qui inaugure le changement de lieu.

169AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XX^e siècle, Seuil, 1992.

170Seuls les plans extérieurs au crash pad mettent en péril la confluence que le récit établi entre le spectateur et le voyeur de la diégèse. Ces plans en effet ne peuvent être issus des caméras du voyeur, et mettent le spectateur dans une position d'obtenir, par la scène de dialogue, des informations que le voyeur détient déjà, ou, par les plans en extérieur, des informations auxquelles ce dernier n'a pas accès. Houston abandonnera progressivement les plans en extérieur au long de la série d'épisodes, tout comme elle abandonnera l'emploi de musique ou de prétextes narratifs créant des arcs qui lient les personnages à travers les saisons.

l'utilisateur, sans qu'ils soient obligatoires. Le premier mode se fait à l'aune de la chronologie, les épisodes pouvant être présentés par ordre croissant ou décroissant. Le second mode est, lui, thématique : l'utilisateur dispose de six modes de classification des vidéos en fonction de leur contenu, à savoir *Ejaculation*, *Rough*, *Fisting*, *Anal*, *Strap-On*, *BDSM*. Autrement dit, ces modes de classification ne sont pas genrés, puisque, par exemple, le sigle pour les éjaculations concernent toutes les éjaculations, peu importe les organes génitaux qui éjaculent, ou encore que les pratiques anales concernent (au moins potentiellement) tous les corps. Ce sur quoi ces sigles insistent dans l'explication qui peut les accompagner est l'aspect consensuel des pratiques regroupées sous les icônes *Rough*, *Fisting* et *BDSM*.

Consentement

Cette importance du consentement se retrouve encore systématiquement dans les vidéos. Héritage du féminisme pro-sexe et du porno gouine, la verbalisation continue du consentement apparaît dans les échanges entre *performers*, peu importe les pratiques. Si, comme nous l'avons vu, la négociation des envies et des limites de chacun·e se fait en amont, avant le tournage de la scène, invisible à l'utilisateur·gère du site, elle perdure encore tout au long de la scène. Ainsi dans l'épisode 223, Sierra Cirque dicte l'intensité des coups qu'elle veut recevoir, avant de demander Endza Adair si elle peut enlever son soutien gorge. Dans la suite de l'échange, chacune continue de partager verbalement autant son désir et son plaisir, tout en négociant l'ensemble des pratiques sexuelles, de l'intensité et du rythme des coups à la vue, en passant par l'usage du gode et du préservatif. Les partenaires n'hésitent jamais à poser leurs limites (qui sont souvent négociées en amont), comme dans l'épisode 193, où Armana Miller demande à Nikki Silver d'arrêter les chatouilles, ce que fait immédiatement Nikki Silver. Cette emphase sur un consentement verbalisé et constant tient autant de la culture pro-sexe que des caractéristiques de la pornographie gouine, puisque, comme le souligne Heather Butler,

La pornographie hétérosexuelle n'a jamais fait de ce type de confirmation verbale une priorité : le plaisir s'y situe de toute façon du côté de celui qui pénètre, et les preuves du plaisir « viennent » sous forme d'éjaculation du pénis.¹⁷¹

L'appropriation joyeuse du « mauvais sexe »

Si le consentement et l'usage de protections inscrivent les pratiques sexuelles dans le safe-sex revendiqué par la sex-positivity, issue du féminisme pro-sexe et déployée par les sex-shops, celle-ci se marque encore dans la diversité des pratiques, qu'elles fassent partie du « mauvais sexe » édifié par nos normes sexuelles, comme les dirty talks, l'emploi de sex-toys, le BDSM, le fist, les éjaculations, le fétichisme, le sexe en groupe, etc., ou qu'elles s'apparentent au « bon sexe », avec des gestes doux, des communions amoureuses ou des larmes d'émotions. En ne différenciant pas d'emblée les pratiques, les

171 BUTLER, Heather, *Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs ? Le développement de la pornographie lesbienne et gouine*, in VOROS, Florian, *Cultures pornographiques, Anthologie des Porn Studies*, p. 186.

Crash Pad le présente comme équivalentes, brisant les classifications traditionnelles qui distinguent un sexe ordinaire et acceptable d'un sexe plus extrême.

En cela, les vidéos s'inscrivent dans la continuité du porno gouine dont elles émergent. Elles le font encore dans les modes de représentation, en conservant, sans que ce soit systématique, le principe de visibilité maximale. Pour autant, cette absence de systématisation tient aux volontés et aux limites imposées par les performers, qui apparaissent ici comme agents souverains de la représentation de leurs corps. Ainsi, Jake ne dévoilera jamais ses organes génitaux à l'image et restera habillé dans chacun des trois épisodes auxquelles il participe (épisode 6, 13 et 23).

Cette diversité des pratiques, nous l'avions signalé, empêche toute sélection d'une scène qui pourrait être représentative de l'ensemble, ou toute recherche de dénominateurs communs permettant leur réorganisation analytique. Nous avons mentionné que les seules constantes des scènes étaient le mode opératoires de Houston et le décor. Pourtant, nous pouvons maintenant indiquer un nouveau point commun à l'ensemble des vidéos : leur dimension utopique. Celles-ci rappellent en effet la pornotopie de Marcus, dessinant alors un monde où les désirs et les plaisirs sont aussi fluides (la verbalisation du consentement fonctionnant ici comme garant d'une fluidité maximale, qui n'est plus simplement celle des corps, mais celle de sujets), évidents, constants, que systématiquement satisfaisants, quand les sujets se présentent comme maître de leur sexualité et conscients tant de leurs désirs que de leurs modes de jouissance.

Quel rapport cette vision utopique des sexualités *queer* entretient-elle avec le reste des discours présents sur le site ?

2° Paratexte

Patriarchy never taught us shit about how to come.
Lyric Seal¹⁷²

Pour penser le statut de ces discours, un terme se présente à nous, celui de paratexte. Si les vidéos sexuellement explicites semblent constituer le texte pornographique proprement dit, l'ensemble des discours qui les accompagne en constitue le paratexte, au sens élargi, c'est-à-dire non strictement genettien¹⁷³. Mais ce paratexte a un rapport bien plus complexe qu'il n'y paraît au texte, puisque comme le formule Jonathan Gray :

172LYRIC SEAL, *SLUMBER PARTY*, *Lyric Seal is Back*, 15 janvier 2016, <https://crashpadseries.com/queer-porn/slumber-party-lyric-seal-is-back/>

173Gérard Genette a en effet introduit cette notion dans *Palimpsestes* (1982), avant de la développer dans *Seuils* (1987). Chez lui, le paratexte apparaît est exploré sous son aspect strictement littéraire comme zone de transaction afin d'organiser le rapport du texte au public en accord avec les intentions de l'auteur, ayant ainsi une fonction interprétative mais aussi commerciale et navigatrice. Dans le cas du cinéma, nous renvoyons au travail de Jonathan Gray, dans son livre publié en 2010, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, où il met en évidence l'importance de plus en plus déterminante du paratexte, en analysant le matériel promotionnel ou l'appropriation par les fans d'oeuvres audiovisuelles.

Paratexts are not simply add-ons, spinoff, and also-rans : they create texts, they manage them and they fill them with many of the meanings that we associate with them.¹⁷⁴

Autrement dit, à suivre Gray, le paratexte informe la lecture du texte. L'importance du paratexte apparaît d'autant plus déterminante dans le cas de ce type de pornographie, puisqu'Ingrid Ryberg rappelle que « any understanding of queer, feminist, and lesbian porn as potentially empowering needs to take into account where, when, and how the experience of it takes place »¹⁷⁵, suivant en cela l'argument de Jane Juffer affirmant que la signification de la pornographie doit toujours être située dans des contextes spécifiques de production, de distribution et de consommation.

Ce contexte de production, sur lequel nous sommes longuement revenu, est explicité tout au long du site *crashpadserie.com*, adjoignant systématiquement pour chacune des scènes sexuelles une vidéo revenant sur l'élaboration de cette dernière, les *Behind the Scenes*, où, comme nous l'avions vu, se mêlent des images extraites du tournage et une interview des *performers* explicitant leur expérience et l'articulant à des enjeux et des problématiques qui l'excèdent. Si la consommation des scènes sexuelles prend place au sein d'un ensemble de discours plus larges, rien sur le site n'oblige le spectateur à parcourir d'autres discours que ceux des épisodes ou des films. Il n'en reste pas moins que ce paratexte *encadre*, parfois littéralement, la fenêtre vidéo.

Le site permet donc à son usager·gère une lecture double en dissociant les scènes sexuelles des discours les entourant. En effet, les scènes sexuelles peuvent être données comme des *moments isolés* ou bien peuvent *s'inscrire dans un récit plus large*, constitué par l'ensemble du paratexte. Les scènes sexuelles donnent le sexe comme *immédiat* (parfois les *performers* entrent dans la pièce et commencent tout de suite le rapport sexuel, parfois la scène s'ouvre directement sur le rapport sexuel), alors que le reste du site ne cesse de *médier* le sexuel, des *Behind the Scenes* déjà mentionnées aux différentes rubriques du Blog, où des *sex educators* commentent les scènes ou encore où différents *performers* tiennent des rubriques plus spécifiques, comme celle de Lyric Seal, dans laquelle cette dernière répond aux interrogations des usager·gère·s du site par exemple, et sur lequel nous reviendrons ci-après.

Si ce paratexte peut *a priori* sembler facultatif, il fait pourtant écho au postulat de Linda Williams concernant le rapport entre le récit et les numéros sexuels dans le cas des *features* : « Narrative informs number, and number, in turn, informs narrative. »¹⁷⁶ Ainsi, l'épisode 248 semble donner à voir une scène gay, où deux hommes afro-américains, musclés et poilus, parés de nombreux bijoux, se font jouir sans pénétration, en caressant l'ensemble de leurs corps avec lenteur, se masturbant individuellement,

174GRAY, Jonathan, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, p. 6.

175RYBERG, Ingrid, "Every time we fuck, we win" : *The Public Sphere of Queer, Feminist, and Lesbian Porn as a (Safe) Space for Sexual Empowerment*, in *The Feminist Porn Book*, p. 146.

176WILLIAMS, op. cit., p. 130.

mutuellement ou sexe contre sexe, avec ou sans l'aide d'un vibromasseur (l'incontournable « Magic Wand ») et se suçant doucement en restant sur le gland, en pratiquant le rimming avec des fessées légères, exprimant leur plaisir de façon sonore jusqu'à l'orgasme. Pour autant, la fiche de présentation des performers nous apprend que Venus Selenite se définit comme « Black queer genderfluid trans woman »¹⁷⁷, tandis que Caleb Daniels s'identifie comme « QTPOC, Femme Nonbinary Top »¹⁷⁸, contestant la lecture hétéronormative de la scène qui postule une cohérence entre apparence physique et genre pour en déduire une orientation sexuelle. Dans le *Behind the Scenes*, les performers reviennent sur leurs identifications et sur l'opportunité que leur offre le Crash Pad d'exprimer une sexualité plus proche de leur être, contestant une vision qui réduit le sexe à la pénétration (qu'elle soit orale, vaginale ou anale)¹⁷⁹, et l'exécution d'actes prédéfinis qu'ils ont pu rencontrer lors d'autres tournages, ce que Caleb résume de la sorte :

I think the part about the shoot I really enjoyed was just the openness. And being able to kind of take it as it goes. Cause usually, it's a little more like pointed, "this is what you do." But I thought that it was really good to have the freedom to just kind of be sexual in a space and have that taken in.¹⁸⁰

Plus encore, leur participation au Crash pad s'inscrit dans une histoire où le Crash Pad lui-même apparaît comme un agent de guérison et d'*empowerment*, de renégociation des normes sexuelles, d'affirmation d'une identité et de pratiques non hétéronormatives, aussi individuelles que collectives.

Venus explique ainsi :

I guess like I said earlier, [...], watching Crash Pad videos really helped to get over my assault, and see varying different degrees of sexuality, and how people present, and how people exhibit, and how people play. And [...], it's been like a very holistic sexual education for me. Umm, and I really wanted to put that on screen.¹⁸¹

Autrement dit, les performers envisagent le Crash Pad comme l'espace où se construit et se négocie un récit bien plus vaste à laquelle il.elle.s participent tant via les scènes sexuelles que via leur parole.

177<https://crashpadseries.com/queer-porn/character/venus-selenite/>

178<https://crashpadseries.com/queer-porn/character/caleb-daniels/>

179Venus explique en effet : [...] I know we had talked earlier about what were 'no no's' and like a big no no, but is also a part of my sexual practice is like, I have, I got, like it's a no no for anal penetration. And that comes from a place of like, of having like, a traumatic sexual experience. And we're conditioned, you know, to, to be like, "oh you have to" like this is how you have sex. You either do it orally, you do it anally, or you do it vaginally. And it's like, "ok, well that's kind of, like, like ugg." (laughs) I mean, not saying that those are bad ways, but like if you say that those are the only three ways you can have sex, then that's kind of violent, and you're kind of adhering to a sexual binary there. Um, so like, and and and, I know that that's my boundary. And um, whenever I'm willing to open that up, that's um, of my choosing.

Extraits du *Behind the Scenes*, <https://crashpadseries.com/queer-porn/?episode=episode-248-caleb-daniels-venus-selenite#PhotoSwipe1533918309249>

180Extraits du *Behind the Scenes*, <https://crashpadseries.com/queer-porn/?episode=episode-248-caleb-daniels-venus-selenite#PhotoSwipe1533918309249>

181Extraits du *Behind the Scenes*, <https://crashpadseries.com/queer-porn/?episode=episode-248-caleb-daniels-venus-selenite#PhotoSwipe1533918309249>

Récits du paratexte

Les discours présents sur le site reprennent les caractéristiques des modes d'organisation du féminisme pro-sexe, instituant le Crash Pad comme un espace *safe* où partager des expériences par une prise de parole entre membres d'une communauté contre-hégémonique (ce que font les *performers* dans les *Behind the Scenes*, mais aussi les différents *bloggers*), tout en pouvant accéder – ou participer – à des représentations non fétichisantes d'actes sexuels non-hétéronormés. Ces différentes prises de parole, ainsi que les scènes sexuelles, élaborent alors une expertise collective basée sur un partage d'expériences, qui rejoue la triple fonction des sex-shops féministes, assurant une légitimation des désirs, une autorisation de leur expression et une éducation pratique. Ce rôle à trois branches se retrouve par exemple dans la rubrique tenue par Lyric Seal. Cette dernière, qui se définit comme « disabled » et « mixed race Black, also queer, also femme »¹⁸², tient une colonne de conseils concernant la sexualité. Les questions sont adressées via mail, et Lyric Seal répond dans une même colonne à plusieurs questions, les unes à la suite des autres. Lyric Seal ne revendique pas une position d'expertise mais un canal où se reformule l'intuition de l'interrogateur·trice et s'élabore un savoir collectif¹⁸³. Les réponses impliquent soutien¹⁸⁴, encouragement, absence de jugement¹⁸⁵, et implication subjective, Lyric Seal parlant de ses propres expériences¹⁸⁶ ; et commerce, via des liens vers les pages de certains vibromasseurs sur le site de Good Vibrations¹⁸⁷. Si les questions mentionnent des problèmes concrets, ceux·celles qui les adressent lient leurs interrogations à des passés chargés d'abus sexuels ou des traumatismes divers ou de préjugés tenaces issus d'un monde qui leur rappelle son hostilité. Autrement dit, ce que ces discours retracent ici, c'est l'expérience individuelle et collective de la violence et des blessures qu'inflige l'hétéronormativité.

182 <https://crashpadseries.com/queer-porn/slumber-party-demi-sexual-staying-moment-sex/>

183 « I always want to make it clear that I do not position myself as an expert, but rather as a conduit for your own intuitive wisdom, and as a conduit for our lived/shared/grown wisdom as a community! », LYRIC SEAL, SLUMBER PARTY, Lyric Seal is Back, 15 janvier 2016, <https://crashpadseries.com/queer-porn/slumber-party-lyric-seal-is-back/>

184A quelqu'un·e qui lui demande comment reconstruire sa sexualité alors qu'il·elle commence à sentir un début de dissociation, Lyric Seal commence sa réponse de la sorte : « Brave Rebuilder! You are already doing the work. Even a whisper of desire is the first step. » LYRIC SEAL, Ask Lyric : Clit Sensitivity, and Rebuilding Sexuality, 22 novembre 2014, <https://crashpadseries.com/queer-porn/ask-lyric-clit-sensitivity-and-rebuilding-sexuality/>

185Ainsi, face à quelqu'un qui s'inquiète de ne jouir avec un·e partenaire qu'en pensant à un fantasme, Lyric Seal recodifie ce qui était présenté comme un problème ou un blocage comme un processus positif : « But you know what? I don't think it's a problem. I think it's a growing process. And it might just be the way your brain works. It's okay to be an extra visual/internally cinematic sexual person! I am! And it's really normal. We are erogenous all over our bodies. And what you might think is you having an orgasm “less related to what is happening physically” might actually be your somatic mind being like, “Ooooooh! You know what this sensation reminds me of? This other thing that turns me on!” Maybe body/mind is tryna help you out! », LYRIC SEAL, SLUMBER PARTY, Demi-Sexual Intimacy, Staying « In the moment » During Sex, and more!, 10 mai 2016, <https://crashpadseries.com/queer-porn/slumber-party-demi-sexual-staying-moment-sex/>

186Lyric Seal mentionne sa dépression, les agressions sexuelles dont elle a été victime, son usage de vibromasseur pour découvrir l'orgasme lorsqu'elle était adolescente, sa relation à distance avec son ami trans*

187 <https://crashpadseries.com/queer-porn/slumber-party-with-lyric-seal-facebook-break-ups-and-other-challenges/>

Identifications et présentation

La question individuelle se marque dans la rubrique *Stars*, qui reprend l'ensemble des fiches personnelles des performers, où ceux-ci se présentent sous leur nom de scène et répondent au canevas de présentation imposé : leur signe astrologique, une identification selon leur rapport actif, passif ou switch à la sexualité, leur statut civil, un court texte où il·elle se décrit (*About Me*), un texte où il·elle décrit ce qui les excite (*Turn Ons*), qui il·elle aimerait rencontrer et leur(s) identité et/ou intérêts sexuels (*My Identity and/or Sexual Interests*). Autrement dit, si cette présentation se focalise sur le sexuel, elle en démultiplie les angles d'approches, et rompt avec les identités aussi attendues que posées comme stables. Et c'est ici que cette pluralisation nous pose un problème d'écriture : comment décrire la diversité des individus participant au Crash Pad, sans rabattre les termes de cette description sur le langage de l'hétéronormativité, ou sur les catégories pornographiques habituelles ? Comment ne pas réassigner les individus à des catégories descriptives qu'il·elle·s ont refusées ? Et comment célébrer cette diversité sans aligner les descriptions en essayant d'obtenir une agrégation d'identités vues comme atypiques ? Parler de la grosseur ou de la maigreur de l'un·e ou l'autre ? Des corps atypiques des personnes trans* non opérées, sous hormones ou non, ou partiellement opérées ? Du handicap d'une autre ? Accumuler une liste de noms associés chacun à une caractéristique qui les éloigne du canon en vigueur reviendrait à faire exactement l'inverse que ce que met en place le Crash Pad. En effet, la rubrique *Stars* regroupe tous les performers sans distinction de genre, d'âge, d'ethnicité, de corpulence, d'(in)validité, etc., contrairement aux classifications en vigueur dans la pornographie dite mainstream. Et les images, dont les performers ont décidé des modalités, affichent des visages ou des bustes, généralement habillés avec les vêtements qu'il·elle·s ont sélectionnés pour la scène, regardant l'appareil, s'affichant en sujet désirant plutôt qu'en objet de désir, même si tou·te·s revendiquent de se sentir désirables. Cette désirabilité, ce sont les performers qui en déterminent les termes, là encore à rebours des normes en vigueur dans la pornographie dite mainstream. Aussi, en accord avec ce qui se joue dans le Crash pad, nous ne pouvons que reprendre les termes qu'utilisent les performers pour se définir, et affirmer que le Crash pad donne à voir des personnes se définissant non en un mot mais par série d'identifications : Genderfluid, guttergoth, beauty queen ; Pig, masochist, submissive, gender queer POC ; Trans girl, trans admirer, skater punk, futch dyke, sadistic switch, D/s submissive, babygirl, kinky, poly, as queer as it get ; queerfemme, feral femme, femme4femme queer girls in love ; Queer, genderqueer, kinky, non-binary, hairy, genderfluid ; Trans Dyke ; Hard butch tender-heart can switch from Uncle Daddy to your dirty Southern boy ; Queer FTM ; ...

Tous ces termes font écho au plaidoyer d'Eve Kosofsky Sedgwick pour une construction de

significations *queer*, qu'elle décrit comme « [d]es aventures et [d]es expériences politiques, linguistiques, épistémologiques, figuratives », permettant de qualifier tant ceux qui font le choix de ces identifications *queer*, que ceux qui « sont capables de les aimer, d'apprendre d'eux et de s'identifier à eux »¹⁸⁸. Sedgwick revient sur l'étymologie du mot *queer*, signifiant « à travers », pour indiquer combien ces identifications nouvelles passent à travers la classification pathologisante issue de la sexologie, ainsi que de ses critères classificatoires, mettant ainsi à mal les appuis sur lesquels celle-ci opèrent, et venant alors faire vaciller les catégories qui nous semblaient si tangibles de sexe, de genre, de sexualité saine ou perverses.¹⁸⁹

Ce trouble, sur le mode de la prolifération, dans les fondations mêmes de nos modes d'organisation du sexuel rend toute tentative de totalisation et de classification caduque, attestant alors de la force de cette résistance aux identités assignées par une multiplications d'identités choisies individuellement et négociées collectivement.

Le Crash Pad apparaît donc ici comme un site d'agrégation non seulement de textes pornographiques et de discours, mais aussi comme le point d'articulation d'une communauté spécifique. Mais dans le rapport établi entre texte et paratexte nous entendons l'écho du rapport que Williams a analysé dans les *features* pornographiques entre numéros et récit. Se pourrait-il que le Crash Pad rejoue par le biais de sa configuration comme site internet l'une des utopies analysées par Williams ? A l'heure de terminer notre portrait du Crash Pad, sa porte reste ouverte avec insistance, et invite cette fois à un examen plus détaillé non pas de ce qui le rend possible ou lui permet de s'articuler, mais de ce qu'il produit.

Conclusion

Pour tenter de rendre compte du Crash Pad en tant que lieu triple – réel, diégétique et numérique – nous avons abordé celui-ci non comme une île de laquelle nous pourrions tranquillement extraire des spécimens mais comme un point situé dans un réseau dense, traversé de circulations incessantes. Aussi notre travail n'a pas commencé avec notre premier pas sur une terre nouvelle, mais dans le bruit des *Sex Wars* et le fourmillement des reprises militantes de la pornographie, afin de repérer, dans cette cacophonie, et de rendre saillantes, les conditions de possibilités historiques qui ont permis l'émergence du Crash Pad. Autrement dit, nous avons, pour revenir à la *Chambre à soi* qui ouvrait notre réflexion, essayé de mettre en lumière les conditions discursives, qui permettent à celle-ci de se formuler comme projet et comme nécessité, et les conditions matérielles qui lui permettent de s'édifier. C'est que le Crash Pad hérite d'une tradition aussi courte que mouvementée, née dans la critique féministe de la

188 SEDGWICK, Eve, *Construire des significations queer*, op. cit. p. 115.

189 Pour Sedgwick, ces identifications se placent résolument « à travers les sexes, à travers les genres, à travers les « perversions » » SEDGWICK, op. cit., p. 116.

pornographie, critique qui a permis l'émergence d'une reprise féministe des représentations sexuellement explicites, et en regard de laquelle elle continue de se formuler, tout comme cette pornographie nouvelle ne cesse de s'appuyer sur sa lecture théorique pour se formaliser. Mais si le Crash Pad ré-articule celles-ci, il les noue à une critique plus spécifique, le *queer*, qui décentre la lecture genrée qu'a fourni le féminisme pour la croiser avec une pensée et une praxis issues des minorités sexuelles, sans que celles-ci ne s'inscrivent dans le binarisme hétéronormé qui constitue des identités sexuelles stables, étanches l'une à l'autre, opposant de façon hiérarchisée en hétérosexualité et homosexualité.

Nous avons ensuite tenté d'indiquer les conditions d'existence du Crash Pad. Là encore nous avons dû plonger dans le tourbillon des réseaux et cela pour deux raisons. Dans un premier temps, il nous a fallu nous rendre au Crash Pad, parce que cette *Chambre à soi* bien concrète a une adresse, des voisins, se situe dans une ville, un quartier, une culture sexuelle déterminée. Nous avons donc rappelé en quelques traits ce qui fait la singularité de San Francisco, et salué les voisins qui ont oeuvré et oeuvrent encore à l'édification d'une pornographie non plus seulement féministe, mais gouine. Dans un second temps, nous avons dû nous arrêter dans un lieu singulier, le sex-shop féministe. C'est que formuler le projet d'une *Chambre à soi*, la construire et en donner l'adresse ne sont pas suffisants, tant sont encore lourdes et prégnantes les normes qui corsètent le rapport des femmes et des personnes marginalisées à leur corps et musèlent les possibles de leur sexualité. La *Chambre* reste désespérément vide. Il faut donc un dispositif qui y invite, y légitime l'entrée, en accompagne la première visite, conditions auxquelles cet espace peut enfin devenir *à soi*. Ce rôle d'antichambre, c'est le sex-shop féministe qui l'a historiquement joué aux Etats-Unis, pour peu à peu se transformer en chambre d'échos des productions pornographiques féministes.

C'est seulement alors, les mollets épuisés de tant de marche, que nous avons enfin pu nous assoir dans la *Chambre à soi*, et en observer les mécanismes, qui ramassent et ré-articulent les fils que nous avons dégagés. En héritier rieur des mouvements féministes et lesbiens concernant la pornographie, le Crash Pad travaille à briser non seulement la monopole masculin sur celle-ci, mais également l'hégémonie hétéronormative qui règne sur cette dernière, en s'appropriant sans vergogne le « mauvais sexe » décrié tant par les normes en vigueur que par certaines franges du féminisme. Pour ce faire le Crash Pad reprend à son compte les ambitions cinématographiques du porno féministe - sans renier pour autant des figures typiques de la pornographie traditionnelle comme le gros-plan génital - ainsi que ses modes opératoires, qu'il édifie en principe éthique. Cette éthique, le Crash Pad la doit à la *sex-positivity* édifée par la frange pro-sexe du féminisme nord-américain, et mise en oeuvre dans les différentes mailles du

réseau commercial dans lequel le Crash Pad s'inscrit. Deux éléments vont s'avérer déterminants. Le premier est l'agentivité inédite laissée aux *performers* qui restent les sujets souverains tant de la façon dont iels exposent leurs corps que des actes sexuels qu'ils donnent à voir. Le second est l'aplatissement quasi total des hiérarchies sexuelles qui discriminent habituellement les pratiques, affirmant celles-ci comme légitimes représentantes de « la » sexualité et avilissant celles-là comme actes pervers.

Si le Crash Pad est rieur, ce n'est pas seulement parce que les rires parsèment les vidéos qui s'y tournent, mais aussi parce qu'il se sait image et se saisit comme tel dans un jeu de renvoi entre ancrage réel et lieu diégétique. C'est tout le brio de Shine Louise Houston que d'avoir établi avec le Crash Pad un dispositif permettant l'actualisation de son principe diégétique : le lieu de tournage rend effectif le principe narratif du lieu diégétique d'espace où converge, partenaires par partenaires une communauté marginalisée pour y avoir des relations sexuelles filmées. Houston consolide cette confusion entre récit et lieu réel en apparaissant elle-même à l'image comme voyeuse initiale et organisatrice de la visibilité de ces actes sexuels. Dans son versant numérique, le Crash Pad propose à la fois textes pornographiques et paratexte, entourant ces derniers et dévoilant à la fois un pan plus sombre de la réalité des personnes *queer* – la violence de l'hétéronormativité – et le pan créateur que cette communauté lui oppose – la prolifération d'identités qui mettent à mal les structures même d'exclusion. Si le Crash Pad est un lieu de consommation marchande, il n'en est pas moins un substrat matériel de constitution d'une communauté spécifique, aux contours mouvants, lui offrant à la fois un espace privé où développer un désir, un monde social où former, et s'informer d'une communauté, et une série d'images qui en esquissent, de manière toujours provisoire, la totalité mouvante.

Au moment de refermer ce mémoire, de me dépouiller de ce « nous » majestueux des contraintes académiques, je lève les yeux de mon ordinateur – fenêtre précieuse d'accès à un univers aussi lointain que charnel – pour regarder le paysage bruxellois qui fait face à mon bureau, les lèvres encore enivrées d'avoir embrassé l'actualisation spéculative d'une « réorganisation de la société » et d'avoir goûté « une nouvelle disposition à la joie », pour reprendre les mots d'Hazan et Kamo qui ouvraient ce travail. C'est que, comme la citation de Linda Williams le suggérait, le Crash Pad s'est présenté à moi comme espace où pouvait s'exciter un désir nouveau, porteur de monde inédit.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XX^e siècle, Seuil, 1992.
- BIASIN, Enrico, MAINA, Giovanna, ZECCA, Federico (edited by), *Porn after porn, Contemporary Alternative Pornographies*, Milan, Mimesis International, 2014.
- CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, Editions La Découverte, 2003, 2005.
- DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- DUGGAN, Lisa, *The Twilight of Equality. Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Beacon Press, 2004.
- DWORKIN, Andrea, *Pornography : Men Possessing Women*, Plume, 1979.
- DYER, Richard, *Entertainment and utopia*, in *Only Entertainment*, London, Routledge, 2002.
- ERIBON, Didier (éd.), *Les Etudes gay et lesbiennes*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1998.
- FAUSTO-STERLING, Anne, *Corps en tous genres : La dualité des sexes à l'épreuve de la science*, Paris, La Découverte, coll. « SH / Genre & Sexualité », octobre 2012.
- LOYD, Kevin, *La Réification du désir. Vers un marxisme queer*, Paris, Editions Amsterdam, 2013.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, t.I, La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- GAGNON, John, *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, Paris, Editions Payot, 2008.
- GRAY, Jonathan, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York University Press, 2010.
- HALBERSTAM, Judith/Jack, *Female Masculinity*, Durham and London, Duke University Press, 1998.
- HARAWAY, Donna Haraway, *Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle*, in Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Exils, 2007
- JUFFER, Jane (1998) *At Home With Pornography: Women, Sex and Everyday Life*, New York & London: New York University Press, 1998.
- KENDRICK, Walter, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1987.

KOSOFKY SEDGWICK, Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

LAPOVSKY KENNEDY, Elizabeth et DAVIS, Madeline D., *Boots of Leathers, Slippers of Gold. The History of a Lesbian Community*, Routledge, Chapman and Hall, 1993, Penguin Books, 1994.

LATOUR, Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2005.

LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997.

LAURETIS, Teresa de, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.

LEHMAN-FRISCH, Sonia, *Sociologie de San Francisco*, Paris, Editions La Découverte, 2018.

MCNEIL, Legs, OSBORNE, Jennifer, *The Other Hollywood, L'Histoire du porno américain par ceux qui l'ont fait*, Editions Allia, Paris, 2011.

MACKINNON, Catharine, *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*, Organizing Against Pornography, 1988.

MARCUS, Steven, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth century England*, New York, Bantam Books, 1967.

MORGAN, Robin, *The Word of a Woman : Selected pose 1968-1992*, Virago Press, London, 1993.

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2003.

RUBIN , Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Editions E.P.E.L., 2010.

SERVOIS, Julien, *Le cinéma pornographique, Un genre dans tous ses états*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.

SULLIVAN, Rebecca Sullivan & McKEE, Alan, *Pornography. Structures, Agency and Performance*, Polity Press, 2015.

TAORMINO, Tristan, PARRENAS SHIMIZU, Celine, PENLEY, Constance, MILLER-YOUNG, Mireille (ed. by), *The Feminist Porn Book, The politics of producing pleasure*, New York, The Feminist Press, 2013.

TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013.

VOROS, Florian, *Cultures pornographiques, Anthologie des Porn Studies*,

WARNER, Michael (ed) *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the « Frenzy of the visible »*, Berkeley and Los

Angeles, University of California Press, 1999.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Penguin Books, 1945.

Articles :

ARDENNE, Paul, *L'image pornographique, une image de l'être réconcilié*, in *L'Image* n°3, décembre 1996.

ATTWOOD, Feona, « Reading Porn: the paradigm shift in pornography research », publié dans *Sexualities*, Vol. 5 (2002), p. 91-105.

BERG, Heather, PENLEY, Constance, *Creative Precarity in the Adult Film Industry* in CURTIN, Michael, SANSON, Kevin, *Precarious Creativity. Global Media, Local Labor*, University of California Press, 2016.

LANDAIS, Emilie, Porn studies et études de la pornographie en sciences humaines et sociales, *Questions de communication* 26 (2014), p. 17-38.

SMITH, Clarissa, ATTWOOD, Feona, BARKER, Benjamin, *Queering Porn Audiences*.

Sources multimédia :

<https://www.girlonthenet.com/2015/06/12/guest-blog-interview-with-shine-louise-houston/>

Crashpad - Behind The Scenes With Shine Louise Houston, SheVibe, 1er mai 2014, disponible sur <https://shevibe.com/blog/interview-crashpad-behind-the-scenes-with-shine-louise-houston/>

DOWLING, Dar, *Shine Louise Houston & Jiz Lee: Crowdfunding Queer Porn Their Way....*, Huffington Post, 18 juin 2015 (Updated Dec 06, 2017), disponible sur https://www.huffingtonpost.com/dar-dowling/shine-louise-houston-jiz-_b_7595976.html?guccounter=1

FANCY FEAST, BuzzFeed le 25 juillet 2018, *Sex Toys Will Never Be Able To Do The Hardest Work For You*, disponible sur : <https://www.buzzfeednews.com/article/fancyfeast/sex-toys-education-consent-positivity-gender>

KUVADIA, Aimee, « Feminist Porn Director Reveals Why We Shouldn't Compare 'Feminist Porn' With 'Mainstream Porn' », *ATTN*, 29 juillet 2016, disponible sur <https://www.attn.com/stories/10155/female-porn-director-shine-louise-houston-changes-the-industry>.

LYRIC SEAL, *SLUMBER PARTY*, *Lyric Seal is Back*, 15 janvier 2016, <https://crashpadseries.com/queer-porn/slumber-party-lyric-seal-is-back/>

MARKS, Andrea, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/fresh-flowers-plenty-of-lube-inside-the-world-of-feminist-porn-124571/>

QUICK, Myriam, *The data that reveals the film industry's « woman problem »*, BBC, disponible sur

<http://www.bbc.com/culture/story/20180508-the-data-that-reveals-the-film-industrys-woman-problem>

STITES, Jessica, “Dyke porn's new mastermind”, *The Advocate*, 13 Juillet 2007, disponible sur <https://www.advocate.com/politics/commentary/2007/07/13/dyke-porns-new-mastermind>

WISCHHOVER, Cheryl, *What It's Really Like to Own a Porn Company*, Cosmopolitan, 7 août 2015, disponible sur <https://www.cosmopolitan.com/sex-love/news/a44421/what-its-like-to-own-a-porn-company/>.

https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/3a6gol/im_shine_louise_houston_an_awardwinning_porn/

Toutes les références issues du site du Crash Pad sont disponibles sur <http://crashpadseries.com/>