



Porno/fictions : (re)significations des discours pornographiques à partir de deux œuvres de Paul B. Preciado

Morgan Lajoie

Pour citer cet article :

Lajoie, Morgan. 2025. « Porno/fictions : (re)significations des discours pornographiques à partir de deux œuvres de Paul B. Preciado », *Postures*, « Actes de la journée d'études AECSEL 2025 », hors série, en ligne, <<https://revuepostures.uqam.ca/?p=9826>>, consulté le xx/xx/xxxx.

Malgré que les études pornographiques aient, dans les dernières décennies, gagnées en légitimité et en importance, et malgré que ce champ de savoirs se fonde sur une approche interdisciplinaire, il demeure plutôt marginal d'aborder la pornographie sous le couvert de la littérature et de ses grilles de lecture propres. Ainsi, il est assez rare d'entendre parler de pornographie en tant que fiction. Une telle approche se révèle pourtant utile en tant qu'elle permet de jeter un regard différent sur les discours, les normes et les représentations qui règlent la pornographie de masse et son industrie. Comme s'il s'agissait d'observer un prisme sous un nouvel angle et d'en décrire les facettes et les coins par le biais d'un autre langage, l'objet demeure le même, mais notre compréhension s'en voit bonifiée.

Quelles fictions, quels discours, quelles normes et quelles représentations produit la pornographie de masse? Il s'agit-là d'une des questions que sous-tend l'essai *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* du philosophe Paul B. Preciado. Par l'importation du registre de la littérature dans son analyse, Preciado met de l'avant une nouvelle manière de décoder, de lire de la pornographie de masse. Il nous devient alors plus aisé de saisir par quels procédés et dispositifs celle-ci produit des fictions du sexe, ainsi que les effets de ces dernières.

Ce ne serait pas un *spoiler* de dire d'emblée que ces fictions sont misogynes, coloniales et hétéropatriarcales. L'idée selon laquelle la pornographie de masse¹ enferme les femmes dans une position passive d'objet du désir est admise². La valeur patriarcale et hétéronormative des représentations issues de la pornographie de masse m'apparaît, à ce stade de la conversation et au regard des multiples recherches produites à cet effet, indiscutable. Cependant, l'analyse de ces fictions, en approfondissant notre

¹ Tout au long de cet article, je différencie la pornographie de masse, considérée comme norme dans l'économie pornographique contemporaine, de ses alternatives (la post-pornographie et la *alt-porn*, par exemple, pour ne nommer que celles-là). Si l'expression « pornographie de masse » possède plusieurs synonymes – industrie pornographique, pornographie industrielle, industrie du X, pornographie *mainstream*, etc. – tous renvoient à un même phénomène, soit à l'industrie de masse fabriquant un produit standardisé, avec pour objectif de générer du profit (Jutras, 2021, p. 28). Ce que je souhaite désigner ici, c'est, pour le dire simplement, le type de contenu que l'on retrouve sur des sites tels que Pornhub ; la pornographie commerciale, souvent hétérosexuelle, qui est de nos jours généralement accessible en ligne, distribuée et consommée massivement.

² Pour une analyse détaillée de la dynamique homme sujet du désir actif/femme objet du désir passif réglant les scripts sexuels de la pornographie de masse et, plus largement, la culture hétérosexuelle contemporaine, voir l'essai *Le principe du cumshot* de Lili Boisvert (2017).

compréhension du contexte culturel autorisant leur existence, permet également d'identifier des stratégies de riposte efficaces, à savoir : comment résister à ces fictions, les déplacer, les resignifier ou en générer de nouvelles?

Une utopie sexuelle à oreilles de lapin

Avec *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Preciado fait entrer le domaine de la fiction dans celui de la pornographie. Cet ouvrage constitue une étude de cas de l'empire *Playboy*, au travers de laquelle l'auteur emprunte à l'œuvre de Michel Foucault divers outils d'analyses – dont l'hétérotopie, qui nous sera particulièrement éclairante – afin de les transposer aux espaces et architectures créés par l'entreprise à emblème de tête de lapin.

Pour rappel, *Playboy* tient d'abord lieu de magazine, que l'on qualifie de divertissement pour hommes. Or, cette revue capitalise fortement sur la dimension érotique de son contenu, de telle sorte qu'il convient de dire que *Playboy* correspond aussi à une définition conventionnelle de la pornographie³. Fondé en 1953 à Chicago par Hugh Hefner, le magazine et ses déclinaisons ont joui d'un impact colossal sur l'industrie pornographique : ils ont en effet participé à définir la pornographie elle-même, sa diffusion, sa consommation, ses codes, ses scripts sexuels, ses stéréotypes et, surtout, sa manière d'habiter l'espace médiatique. Outre le magazine en tant que tel, l'empire *Playboy* se constitue également de son fameux Manoir et de ses autres maisons, de ses clubs, de son avion privé ; une panoplie de lieux, donc, d'espaces et d'architectures qui, comme le montre Preciado par son enquête, participent à définir la pornographie et, plus spécifiquement, ce qu'elle fait et comment elle le fait.

L'entreprise *Playboy* voit le jour lors d'une importante période d'expansion capitaliste suivant la seconde guerre mondiale, qui engendrera à son tour l'économie de surconsommation que l'on connaît encore aujourd'hui (Preciado 2010, 109). Preciado soutient que c'est dans ce contexte économique qu'apparaît le modèle de vie sécurisée basée

³ La linguiste Marie-Anne Paveau propose, selon moi, la définition la plus juste et complète de la pornographie en la désignant comme un produit fabriqué dans l'intention de produire une excitation érotique, par la mise en scène du plaisir sexuel, et dont les représentations, quelles que soient leur forme, sont publiques (2014, p. 47).

sur le couple reproducteur et sur la propriété privée (109) – comprendre : deux parents monogames et hétérosexuels, une maison de banlieue, une voiture bien garée dans son stationnement d'asphalte, le gazon bien entretenu, les enfants également entretenus, etc. Or, toujours selon l'auteur, le Manoir *Playboy* des années cinquante tranche radicalement avec le modèle de famille nucléaire dominant cette même période : le Manoir en tant que maison, en tant que lieu où l'on vit, ne représente pas un espace reproductif hétérosexuel standard, mais bien une « fiction érotique pouvant en même temps fonctionner comme domicile et comme centre de production » (110). Le Manoir se poserait ainsi comme une alternative à l'habitation unifamiliale de cette époque (110).

Parce que le but du Manoir et, plus largement, de tous les espaces *Playboy*, c'est en effet d'y vivre, mais aussi d'y être vu. Il faut se rappeler les « *Playmates* » et les « *Bunnies* » qui y domiciliaient avec Hugh Hefner, ainsi qu'avec un certains nombres de visiteurs occasionnels, amis ou vedettes. Le Manoir, ainsi que les autres espaces *Playboy* à l'image de ce dernier, se voulaient des lieux extravagants dans leur architecture, dans les fêtes et les orgies qui s'y déroulaient. Après tout, leur objectif était bien de vendre du rêve, soit le rêve de l'utopie hétérosexuelle telle qu'imaginée par Hefner. *Playboy* était aussi et surtout une entreprise multimédia visant à importer le public à l'intérieur de ses espaces physiques. Ceux-ci se révèlent donc être à la fois privés et publics, tout à la fois surexposés, pornographiques, spectaculaires, et mimant en parallèle le fonctionnement d'une maison ; d'où cette expression de « fiction érotique » opérant à la fois comme domicile et comme industrie mentionnée plus tôt (110).

En effet, Preciado montre bien comment le Manoir était doté d'une série de technologies permettant de « l'ouvrir » au monde et donc d'être consommée par le public. Apparaît ici la métaphore de la « fenêtre multimédia » permettant d'accéder à la vie faussement privée des espaces *Playboy* (113). Preciado emploie également l'expression « rhétorique du *strip-tease* » (69) pour imager ce processus par lequel aussi bien le Manoir que Hefner – puisqu'il s'y mettait lui-même en scène – déshabillaient la sphère privée dans une sorte « d'auto-exhibition domestique » (79) afin de la révéler aux yeux du public. Parmi les technologies à l'œuvre dans ce processus, on comptait des dispositifs d'enregistrement et de projection à l'intérieur même du Manoir. Il y avait

évidemment le magazine *Playboy* en tant que tel qui, par sa publication assidue, entretenait la fiction érotique. On peut aussi nommer les émissions télévisées produites par l'entreprise elle-même, ainsi que les médias indépendants qui s'intéressaient au phénomène *Playboy*, et dont les différents reportages ou documentaires, à leur tour, participaient à entretenir la fiction érotique. Cette couverture médiatique monstre – et inédite pour l'époque – constituait la base de l'accès continu à l'intérieur des architectures *Playboy* et à son imaginaire. Le Manoir était ainsi hyperconnecté, anticipant dès lors sur le genre de la télé-réalité. Également, la création et l'entretien d'une telle fiction domestique n'est pas sans rappeler la logique des réseaux sociaux contemporains et la mise en scène du soi qu'ils sous-tendent.

C'est ainsi que Preciado en vient à identifier la stratégie de représentation par défaut de l'entreprise *Playboy* : la production « d'une autofiction théâtralisée et publique de l'intérieur domestique et privé », fonctionnant selon un « processus de production théâtrale et de construction narrative où chaque détail a été techniquement orchestré » (81). Ici encore, difficile de ne pas y reconnaître les réseaux sociaux tels qu'on les connaît aujourd'hui. Or, plus encore que le caractère fictif de ce véritable théâtre sexuel, c'est aussi la dimension utopique des espaces *Playboy* que l'auteur souligne. En empruntant le terme à l'écrivain Steven Marcus, Preciado va ainsi désigner l'empire *Playboy* comme une *pornotopie*.

Le concept de pornotopie tel qu'élaboré par Marcus correspondait initialement à la dimension utopique, mais pour l'heure strictement imaginaire, des représentations sexuelles ; selon cette première définition, il s'agirait d'espaces plastiques, de fantasmes « familier[s] et invouable[s] » situés dans la tête de la personne les pensant (2010, 116). Suivant Marcus, la pornotopie ne peut donc pas être localisée, puisqu'elle demeure un espace mental et personnel. Toutefois, Preciado – en bon foucauldien – souligne que quatre ans après la pornotopie de Marcus, Foucault élabore à son tour le concept d'hétérotopie.

Les hétérotopies de Foucault s'apparentent aux utopies en tant qu'elles sont elles aussi des « espaces-autres », mais s'en démarquent du fait qu'elles sont localisables. Ce sont

des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault 1967).

Les hétérotopies ont cette capacité particulière de juxtaposer « en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (1967). Le théâtre en demeure l'exemple le plus éclairant, puisque sa scène est à la fois le lieu réel du théâtre, à la fois l'endroit où se juxtapose différents lieux imaginés et n'ayant aucun lien entre eux (1967). Si Foucault identifie six principes à l'hétérotopie, il suffit pour l'instant de retenir le sixième et dernier principe, celui selon lequel les hétérotopies sont nécessairement dotées d'une fonction (1967).

En joignant les deux concepts d'utopie et d'hétérotopie, Preciado conclut que le complexe médiatique Playboy « fonctionnait [...] comme une pornotopie localisée, une hétérotopie sexuelle propre au capitalisme tardif des sociétés de superconsommation de la guerre froide » (2010, 118). Ainsi, la pornotopie de Preciado rend d'abord compte de la dimension utopique de la pornographie et de ses représentations – utopique ou dystopique, pourrait-on argumenter, selon la représentation et qui la reçoit. Toutefois, en tant qu'elle est proche de l'hétérotopie élaborée par Foucault, la pornotopie de Preciado est surtout *dotée d'une fonction précise*. Il faut insister sur cette « fonction opératoire » de la pornotopie, puisqu'« elle ne renvoie pas à une essence, mais s'inscrit dans une série historique » (120). En effet, si l'on reprend l'exemple emblématique du Manoir Playboy et de « ses dérivés », on constate que ce dernier n'était pas « seulement le fruit de l'imagination de Hefner », mais aussi du contexte historique qui les a vus naître (120).

Le concept de pornotopie tel que développé par Preciado nous révèle que les espaces et les représentations pornographiques sont le produit de leur contexte historique, culturel, économique et technologique. Conséquemment, elles formulent des fictions du sexe, et ces fictions témoignent de quelque chose sur le réel. Or, ce quelque chose-là, ce n'est pas forcément le sexe lui-même ; pour le dire en des termes foucauldien, il ne s'agit pas de la « vérité du sexe » en tant que celle-ci constituerait une vérité objective à

découvrir, mais d'un discours construit agissant comme dispositif de pouvoir et de contrôle des corps (Foucault 1976, 205).

Preciado dévoile ainsi comment *Playboy*, par son magazine, son manoir, ses clubs et son avion, a généré une nouvelle définition de la masculinité et de l'hétérosexualité ; en d'autres mots, comment *Playboy* a produit de nouvelles normes sexuelles et de genre. Ce faisant, il donne à voir comment la pornotopie peut être un lieu de normalisation : il y a un effet performatif à la pornotopie, au sens où elle agit sur le réel. Les représentations qui en émanent – en particulier pour le cas de l'empire *Playboy*, étant donné son pouvoir et l'importance de sa diffusion – construisent des normes qui sont culturellement reproduites et qui influencent, voire déterminent les comportements sexuels.

C'est ce qu'on appelle un script sexuel, selon la définition qu'en propose le sociologue John Gagnon dans *Les scripts de la sexualité : Essai sur les origines culturelles du désir*. En préface de l'ouvrage, Alain Giami résume ainsi cette notion de script : « [l]es conduites sexuelles sont similaires à toute autre conduite sociale et considérées comme produites par un ensemble de scripts qui se déclinent à différents niveaux et qui sont en interaction les uns avec les autres » (Giami 2008, 32). Les conduites sexuelles, autrement dit, ne sont pas spontanées, mais « appris[es] au fil du temps » (Gagnon 2008 [1991], 61) selon l'époque et la culture dans laquelle l'individu évolue. Comme toute conduite sociale, genre, sexe et sexualité sont donc déterminés historiquement et culturellement (77) ; faire du sexe, explique Gagnon, « requiert un apprentissage élaboré et séquentiel qui est largement emprunté à d'autres domaines de la vie ainsi qu'à une forme de convention qui permet d'établir des liens entre les corps et les significations » (46).

Qui se cache derrière la porte de la *girl next door* ?

Si les représentations pornographiques participent à normaliser certains scripts ou stéréotypes sexuels, le cas *Playboy* se démarque par sa popularisation du trope de la *girl next door*. La *girl next door*, ou fille d'à côté, c'est la fille comme les autres, la voisine, la femme croisée à l'épicerie, dans le bloc appartement ou dans le quartier. C'est une femme dépeinte comme discrète et sans prétention, accessible ; un canevas vide sur lequel il est

facile de projeter ses fantasmes et ses désirs. On peut certainement affirmer qu'il s'agit d'un fantasme sexuel précédant l'empire *Playboy*. Cependant, c'est véritablement le magazine qui l'a popularisé en tant que trope pornographique et stéréotype culturel et sexuel (Preciado 2010, 59). En ce sens, la *girl next door* est la création de l'imaginaire *Playboy* ; elle n'existait pas avant que le magazine ne la mette sur le marché, puisque Hugh Hefner l'a inventée pour une raison bien précise.

Je rappelle que l'imaginaire *Playboy* s'inscrit en opposition directe avec le modèle de la famille nucléaire. Le consommateur idéal du magazine *Playboy* correspond donc à un homme célibataire, urbain, sur-consommateur, autonome et maximaliste dans sa sexualité (61). Ce consommateur idéal, conséquemment, ne peut souscrire au régime domestique dominant les années cinquante. Or, la vie de famille et, de surcroît, le rôle de la femme en tant qu'épouse et que mère, ne concorde pas avec cet imaginaire sexuel et son consommateur-type (59). *Playboy* a donc ressenti le besoin créer un stéréotype sexuel qui permettrait au consommateur idéal de sa revue de fantasmer et d'érotiser son quotidien. La fille d'à côté occupe cette fonction – elle est également incarnée par la *Playmate*, ou partenaire de jeu, dans l'économie générale de l'imaginaire *Playboy*. Selon les termes de Preciado, la *girl next door* constitue un « agent anonyme de re-sexualisation de la vie quotidienne » (62). Ce faisant, ce trope témoigne du désir, mais surtout du besoin économique, de *Playboy* d'érotiser la sphère domestique et le quotidien de ses consommateurs afin que ces derniers puissent s'identifier aux représentations sexuelles dépeintes par le magazine et, de suite, que celui-ci soit consommé. Cet exemple confirme comment la société de consommation commande les représentations sexuelles. Ceci revient à dire que le contexte impose les représentations sexuelles, impose les pornotopies⁴. De cette analyse se dégage le caractère fictif de la *girl next door*, ainsi que l'objectif réel derrière son idéation et sa distribution massive en tant que marchandise.

⁴ À cet égard, Preciado évoque également l'exemple du projet urbain pensé par l'auteur français Restif de La Bretonne dans son pamphlet *Le Pornographe ou la prostitution réformée*. Publié en 1769, ce dernier développe une « proposition architecturale de réforme des pratiques du travail sexuel en Europe » prenant la forme d'un bordel administré par l'État, c'est-à-dire un quartier où devaient être assimilées les prostituées et leurs services afin de prévenir la propagation de la syphilis dans le reste des villes (Preciado, 2010, 121). Cette pornotopie, qui est donc le produit des besoins sanitaires de son époque, Preciado la décrit également comme étant située à la croisée de l'hétérotopie sexuelle et de l'architecture de discipline et de surveillance (2010, 121).

Il faut insister sur le fait que le trope de la fille d'à côté a immensément impacté l'imaginaire pornographique, à un point tel où il s'agit encore d'une catégorie sur les sites populaires contemporains tel que Pornhub. Il va de soi que la *girl next door* n'a plus exactement l'importance qu'elle avait lors de l'âge d'or de *Playboy*, probablement parce que le modèle domestique en place a lui aussi changé. La *girl next door* a donc laissé sa place à d'autres tropes sexuels commandés par le contexte historique présent. Mes recherches sur la pornographie m'ont amenée à constater que ce seraient désormais les stéréotypes sexuels de la *step-daughter* et de la *step-mom* qui dominent aujourd'hui les palmarès des sites pornographiques les plus couramment visités. Ainsi, il y a lieu de se demander ce que les tropes de la *step-daughter/mom* dit de notre culture sexuelle contemporaine.

En outre, il apparaît primordial d'interroger ces tropes et leur popularité à un moment donné de l'histoire et de la culture. Une analyse approfondie de ces représentations pornographiques et du contexte dans lequel elles émergent permet de révéler la labilité des imaginaires sexuelles. Il s'agit d'interroger davantage que les effets de ces représentations – qui, je le rappelle, présentent un caractère hétéropatriarcal non négligeable – en remontant à la source de leur création. Ce faisant, ce que montre l'analyse de l'empire médiatique *Playboy* telle que menée par Preciado, c'est surtout qu'on peut agir sur les normes sexuelles et ses représentations. On peut les créer de toutes pièces à la manière de Hugh Hefner avec sa *girl next door*, et on peut les entretenir comme on entretient une fiction du sexe par sa mise en scène assidue dans l'espace médiatique.

Pornotopies de résistance : la proposition radicale de la post-pornographie

L'analyse de Preciado nous a permis de saisir comment le contexte historique commande les pornotopies et les représentations sexuelles. À son tour, une grille de lecture féministe ne manquera pas de révéler comment ces représentations sont *ipso facto* hétéropatriarcales, le contexte de leur création et de leur diffusion l'étant lui-même. Les

féministes abolitionnistes⁵ ont largement démontré la violence des représentations issues de la pornographie de masse en tant qu'elles entretiennent une image passive et dominée des femmes, ainsi que d'autres personnes marginalisées.

À partir d'une conception du sexe comme pratique culturellement apprise (Gagnon 2008 [1991]), on peut arguer que le problème réside dans le fait que ces représentations colonisent l'imaginaire sexuel ; les scripts qu'elles produisent et popularisent participent à déterminer les pratiques sexuelles, et donc notre imaginaire sexuel et culturel. Or, le travail sur l'imaginaire n'appartient pas qu'aux industries de masse comme *Playboy*. Il existe bel et bien des instances marginales qui s'efforcent de formuler des représentations alternatives à celles de la pornographie de masse, en résistance à ces dernières. Il est donc possible de créer d'autres fictions sexuelles consacrées à d'autres fonctions que celles de la consommation de masse ; ce que Preciado nomme des « pornotopies de résistance » (Preciado 2010, 118).

C'est là précisément le projet de la post-pornographie. Ce mouvement artistique et politique aux médiums hétéroclites s'inspire des théories queers et féministes afin de formuler une critique, voire un dépassement des représentations issues de la pornographie de masse. On y retrouve une grande variété d'initiatives réunies par un objectif commun, soit la création de représentations sexuelles alternatives transcendant l'hégémonie hétéropatriarcale de la pornographie industrielle telle que *Playboy* a pu l'incarner.

Le tout s'inscrit sous l'égide d'une vision positive du sexe (*sex positive*) et inclusive. Pour cette raison, les initiatives post-pornographiques représentent une variété d'identités, de corps et de pratiques : on peut penser, entre autres, aux identités queers, au plaisir sexuel des femmes, au sexe avec handicap physique, aux pratiques écosexuelles, aux rituels BDSM, à la pratique explicite du consentement, etc. Inutile de préciser que, pour beaucoup, ces identités, corps et pratiques se voient totalement exclus de la pornographie de masse. Ou encore, lorsque ceux-ci y apparaissent, ils se voient avalés

⁵ Le féminisme abolitionnisme, ou courant abolitionniste, combat, en majorité, le proxénétisme et certaines manifestations du travail du sexe. Cette position se fonde sur la condamnation de l'industrie du sexe en tant que système exploitant les femmes, et s'appuie généralement sur une grille de lecture matérialiste (Boulebsol, 2018, en ligne). Parmi les figures militantes et intellectuelles importantes de ce courant, on peut penser à Catharine A. MacKinnon et son approche linguistique, ainsi qu'Andrea Dworkin et ses témoignages en tant qu'ancienne travailleuse du sexe.

par la logique hétéropatriarcale qui règle la pornographie de masse ; un cas de figure, pour ne nommer que celui-là, serait les identités lesbiennes représentées de telle manière qu'elles servent le *male gaze* (Mulvey 1975, en ligne) et non le plaisir lesbien.

Les œuvres post-pornographiques s'articulent au travers d'une variété de formes d'art et d'intervention : *happenings*, performances dans la rue, manifestes littéraires, romans, collages, films, etc. Puisque ce mouvement a aussi de profondes racines punk, ses initiatives ont souvent une allure *do it yourself*, *homemade* ou hybride, ainsi qu'une dimension proprement militante.

La post-pornographie pourrait se résumer par cette désormais célèbre phrase de l'artiste et travailleuse du sexe Annie Sprinkle, qui soutient que « [l]a réponse à de la mauvaise porno ce n'est pas plus de porno, mais de la meilleure porno » (Sprinkle 2021, en ligne). Elle s'inscrit donc en opposition aux approches abolitionnistes de la pornographie qui, devant les problèmes que soulèvent celle-ci, revendiquent son abolition. Ici encore transparaît la dimension militante de la post-pornographie.

Si ses initiatives présentent un projet politique partagé, elles sont toutefois, je le rappelle, très variées dans leur forme. Il faut donc insister sur le fait que la post-pornographie ne se veut ni un mouvement homogène ni une définition théorique rigide, puisqu'une telle approche irait à l'encontre de la fluidité inhérente au projet. Pour cette raison, Preciado en parle comme d'un « concept-carte, qui permet de connecter une multiplicité de stratégies d'interventions et de représentations sexuelles dissidentes » (Preciado 2013, en ligne). Cette idée de stratégies d'interventions, d'ailleurs, n'est pas sans appuyer sur la dimension critique et politique des œuvres post-pornographiques. C'est donc en ces termes, d'abord en tant que concept-carte, puis en tant que discours critique de la pornographie de masse, qu'il faut envisager la post-pornographie.

Le livre *Manifeste contra-sexuel* de Preciado constitue un exemple emblématique d'œuvre littéraire s'inscrivant dans une perspective post-pornographique. Cet ouvrage à la forme éclatée agit d'abord en tant que démonstration de ce à quoi peut s'apparenter un projet littéraire post-pornographique. Il s'agit surtout d'un lieu où imaginer un projet de société « contra-sexuelle » – c'est-à-dire se plaçant en opposition à la sexualité dominante, mais aussi dans « l'après » de cette dernière – et ce, au travers d'une variété

d'approches et de concepts théoriques. Située au croisement du manifeste, de la réflexion philosophique et des études queers, cette œuvre propose une sorte d'enquête pratique et théorique par laquelle atteindre ou incarner ce projet de contra-sexualité. Le premier chapitre présente une proposition de contrat sexuel prenant la forme d'une critique du discours sexuel dominant et de son contrat social. Cette partie se termine avec un réel contrat que le·la lecteur·trice peut signer et envoyer par la poste à l'auteur, ainsi qu'une série d'articles constitutifs de la société contra-sexuelle parodiant ceux d'une véritable constitution. On reconnaît ici l'esthétique *do it yourself* identifiée précédemment. Mais il y a également, dans ce contrat auquel il est possible (ou pas) d'adhérer, une dimension participative qui inclut le lectorat en tant que sujet actif et capable d'agentivité⁶ : un autre élément caractéristique de la post-pornographie.

Cette première partie de *Manifeste contra-sexuel* est suivie d'un mode d'emploi ironique où Preciado propose une série de pratiques sexuelles pour le moins hors-normes. Le titre de ce chapitre les annonce comme des « pratiques d'inversions contra-sexuelles » (Preciado 2020, 41), témoignant de l'importance du détournement dans l'œuvre post-pornographique. Ces pratiques apparaissent relativement irréalisables : elles demandent des contorsions impossibles du corps ayant peu d'intérêt sexuel, puisque la démarche qu'elles sous-tendent s'inscrit plutôt dans le domaine du littéraire. En effet, les pratiques d'inversions contra-sexuelles opèrent à la manière de procédés textuels ; par exemple, la « citation » d'un gode sur l'avant-bras du sujet sexuel en masturbant ce dernier (48). Leur objectif n'est donc pas l'excitation génitale comme c'est le cas dans la pornographie de masse, mais bien d'imaginer, d'inventer des pratiques sexuelles complètement inédites, donnant un résultat loufoque et ironique. L'exercice se veut rhétorique bien plus que pornographique.

Un troisième chapitre offre ensuite un cadre théorique avec, entre autres, les textes de Judith Butler, Jacques Derrida et Michel Foucault, posant les bases de la

⁶ Sur la question de l'agentivité dans les œuvres post-pornographiques, on peut se référer à l'essai *Le pouvoir des mots* de Judith Butler (2004 [1997]). Si la post-pornographie n'y apparaît pas explicitement, cet essai démontre toutefois en quoi il est possible d'opérer un discours en retour de la pornographie de masse en considérant la capacité d'agir du sujet, ce qui, en outre, correspond exactement à la logique de la post-pornographie. J'approfondis cette idée de discours en retour de la pornographie de masse dans le volet essai de mon mémoire de maîtrise, *(Re)significations des discours pornographiques*.

philosophie contra-sexuelle. Le dernier chapitre applique cette grille de lecture à un texte de Gilles Deleuze afin d'offrir un exemple de lecture contra-sexuelle. *Manifeste contra-sexuel* constitue, à mes yeux, un exemple post-pornographique emblématique ainsi qu'une référence importante en terme de tropes qui s'y déploient. En étant à la fois une démonstration des codes post-pornographiques à l'intérieur d'un objet littéraire et une grille de lecture théorique, cette œuvre recoupe parfaitement l'intention derrière le projet de la post-pornographie.

L'exemple de *Manifeste contrat-sexuel* permet également de constater que si la pornographie de masse a pour objectif de susciter l'excitation sexuelle, ce n'est pas l'effet premier des œuvres post-pornographiques. Dans bien des cas, elles ne présentent même pas d'activité sexuelle à proprement parler. On pourrait argumenter que la post-pornographie ne correspond pas non plus à un après-porno, à une sorte de suite logique et située dans l'après, comme l'induit son préfixe « post ». En effet, les initiatives post-pornographiques se créent parallèlement à la pornographie de masse, toujours dans un jeu de miroir, de reprise, de perversion de l'objet, de dépassement. Car la post-pornographie, c'est plutôt ce que pourrait être la porno, ce que pourrait être le sexe : ce que l'exercice d'imagination amène à produire de possibles. Il s'agit d'une métaphore en ce sens où la post-pornographie constitue un « et si? », une coordination nouvelle de sens produite par l'imaginaire. Par son travail sur le langage et les représentations, la post-pornographie cherche, avant toute chose, non pas l'excitation sexuelle comme la pornographie de masse, mais bien l'excitation de l'imaginaire et, de suite, l'excitation politique ; l'insurrection contre les codes de la sexualité dominante et la prise d'actions vers d'autres possibles.

L'œuvre post-pornographique donc, consiste en une (re)formulation subversive, une resignification (Butler 2017 [2004], 137) des mots, des images et des scripts autrement violents de la pornographie de masse qui, dans ce nouveau contexte d'énonciation politique, esthétique et publique, suscite la réflexion et, peut-être même, l'insurrection. C'est une manière de jouer sur « la frontière de l'indicible » et de l'irreprésentable, afin de « révéler les limites du discours légitime » (70) ou, en l'occurrence, du discours sexuel de masse.

L'imaginaire au cœur de la pornotopie de résistance

La perspective de Paul Ricoeur sur l'imaginaire nous est utile pour saisir comment la post-pornographie constitue un exercice d'imagination radical. Les fictions du sexe qui en émergent témoignent de ce que Ricoeur désigne, dans ses différentes études sur l'imaginaire, comme étant la « force heuristique de la fiction » (Ricoeur 2007 [1976], 246), c'est-à-dire sa « capacité d'ouvrir et de déployer de nouvelles dimensions de la réalité, à la faveur de la suspension de notre créance en une description antérieure » (246). Cette fonction productrice de l'imaginaire, que l'on pourrait aussi qualifier de fabulatrice, permet à la fiction de viser un réel autre, qui n'est pas celui du discours courant ni celui de l'idéologie dominante ; un réel autre, donc, qui n'est pas celui de la pornographie de masse ni celui de la sexualité hétéropatriarcale. Ce réel du sexe qui est visé, en outre, apparaît jusqu'ici irréprésentable ou irréprésenté par le discours sexuel dominant, puisque la post-pornographie tente d'exprimer une idée du sexe que le langage ordinaire, que les représentations de masse n'ont pas su dire – ou n'avaient pas intérêt à dire. Ainsi, là où le langage pornographique de masse faillit, là où le langage patriarcal nous violente, la post-pornographie devient le seul langage possible. L'intérêt est éminemment politique puisque, comme l'écrit Michaël Fœssel dans sa préface à l'anthologie des textes de Ricoeur, « si l'imagination contribue à neutraliser le réel, elle permet aussi de forger de nouvelles références et de percevoir le monde sous un jour inédit » (14). La post-pornographie, ce faisant, mobilise ce que Ricoeur nomme la « fonction utopique de l'imagination » (15) ; « elle est la faculté qui permet au sujet de s'exiler du réel tel qu'il est habituellement perçu. L'imagination suspend notre créance en une description antérieure, elle constitue donc le meilleur antidote aux idées reçues et naïvement acceptées » (15). L'imaginaire, comme la post-pornographie, permettent de décroiser les possibles : les possibles du sexe, de ses représentations, de ses discours.

Il ne s'agit donc plus d'une consommation de la pornographie, mais d'une création : celle d'un « avenir sexuel excitant et informé » (Plă 2019, 9) et d'une culture du sexe et du plaisir qui soit éclairée et durable. Ce que chacun des ouvrages évoqués

précédemment montrent, au-delà du problème éthique et féministe des représentations pornographiques, c'est le caractère culturellement appris du sexe. On revient ainsi à Preciado et Foucault, mais également à Gagnon, pour qui il existe une flexibilité des scripts sexuels et une marge de manœuvre à l'intérieur de ceux-ci. En effet, Gagnon montre que, au niveau individuel, le sujet interprète les scripts, et qu'il peut donc se les (ré)approprier. Il écrit : « l'individu agit aussi comme un fabuliste, un mémorialiste et un utopiste [...] qui travaille les matériaux de l'interaction et de la culture pour créer des alternatives innovantes par rapport aux scénarios culturels disponibles et aux modèles d'interaction existants » (Gagnon 2008 [1991], 85). Au niveau collectif, Gagnon réaffirme que les scripts sont « immédiatement réactifs aux contextes sociaux et historiques » (107). C'est en ce sens que sujets et collectivités sont capables de « rescripser » (127). Si le sexe est appris, il peut alors être désappris, et aussi appris autrement.

L'exemple de *Manifeste contra-sexuel* apparaît à nouveau significatif, dans la mesure où il illustre bien comment la création post-pornographique est avant tout un lieu désigné pour jouer : jouer et se jouer des codes, du sens et des conventions sexuelles admises. Les pratiques d'inversions sexuelles citées plus haut, par leur caractère comique, témoignent de cette dimension ludique du sexe et de ses représentations, non plus au sens de « récréatif », mais bien en tant que possibilité de création. C'est, là encore, la fonction qu'attribue Ricœur à l'imaginaire : la recherche d'une brèche par laquelle jaillira une étincelle de sens, une innovation incongrue et ambiguë, comme seule peut l'être une brèche. Un pont vacillant, imparfait, par lequel entreprendre d'atteindre un savoir jusqu'ici infigurable ou gardé secret.

Cette recherche, je crois, n'est plus souhaitable, mais obligatoire : à l'heure où la montée de l'extrême-droite menace d'implanter des scripts sexuels d'autant plus rigides et oppressants, il ne s'agit plus seulement de parer mollement les effets de la pornographie de masse et de ses pornotopies industrielles. S'il apparaît urgent de se rappeler le pouvoir du sexe et les conséquences de ses représentations, il l'est aussi d'en saisir le potentiel créateur – « saisir », c'est-à-dire, oui, comprendre, mais également agripper, prendre pour soi. Nous n'avons pas à nous contenter des imaginaires produits

par les géants médiatiques tels que *Playboy* et Pornhub : d'autres fictions répondant d'autres fonctions – comme l'inclusivité, la diversité et le plaisir radical – sont possibles.

Bibliographie

Aulombard-Arnaud, Noémie (2021), « A Public Cervix Announcement. Une performance pro-sexe et post-porn d'Annie Sprinkle (New York, 1990) », *Clio*, no 54, p. 185-195, en ligne, <<https://journals.openedition.org/clio/20733> />, consulté le 5 septembre 2024.

Boivert, Lili (2017), *Le principe du cumshot. Le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*, Montréal, VLB éditeur, 250 p.

Boulebsol, Carole (2018), « L'intervention féministe abolitionniste, entre actions et recherches : l'expérience québécoise de la Concertation des luttes contre l'exploitation sexuelle », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 37, no. 2, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2018-2-page-30.htm>>, consulté le 18 avril 2024.

Borghi, Rachele (2013), « Post-porn », *Rue Descartes*, vol. 3, no 79, p. 29-41, en ligne, <<https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29?lang=fr>>, consulté le 7 septembre 2024.

Butler, Judith (2004 [1997]), *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. C. Nordman, Paris, Éditions Amsterdam, 256 p.

Foucault, Michel (1984 [1967]), « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, p. 46-49, en ligne, <<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr>>, consulté le 10 août 2025.

_____ (1976), *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 211 p.

Gagnon, John (2008 [1991]), *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, trad. M.-H. Bourcier et A. Giami, Paris, Éditions Payot & Rivages, 202 p.

Jutras, Johanne (2021), *Pornographies...*, Montréal, BouquinBec, 250 p.

Mulvey, Laura (1975), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, volume 16, no 3, automne, p. 6-18, en ligne, <<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296>>, consulté le 20 août 2025

Paveau, Marie-Anne (2014), *Le discours pornographique*, Jouve, La Musardine, 394 p.

Plã, Jüne (2019), *Jouissance club. Une cartographie du plaisir*, Vanves, Éditions Marabout, 251 p.

Preciado, Paul B. (2000), *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Éditions Galland, 158 p.

_____, Paul B. (2010), *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Éditions Flammarion, coll. Climats, 229 p.

Ricœur, Paul (2007), *Anthologie : textes choisis et présentés par Michaël Fæssel et Fabien Lamouche*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points-Essais, 431 p.

_____, Paul (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutiques II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points-Essais, 452 p.