



Galis, P. (2017). 'Bon sexe, mauvais sexe': La représentation «porno-érotique» dans *Infrarouge* de Nancy Huston. In *Colloque de l'IREF au congrès de l'ACFAS 2016: FÉMINISMES, SEXUALITÉ, LIBERTÉ* (Vol. 8, pp. 39-47). (Les Cahiers de l'IREF; Vol. 8). Institut de recherches et d'études féministes.  
<https://iref.uqam.ca/agora/feminismes-sexualites-libertes/>

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication record in Explore Bristol Research](#)  
PDF-document

This is the final published version of the article (version of record). It first appeared online via UQAM at <https://iref.uqam.ca/agora/feminismes-sexualites-libertes/>. Please refer to any applicable terms of use of the publisher.

## University of Bristol - Explore Bristol Research

### General rights

This document is made available in accordance with publisher policies. Please cite only the published version using the reference above. Full terms of use are available:  
<http://www.bristol.ac.uk/red/research-policy/pure/user-guides/ebr-terms/>

**« Bon sexe, mauvais sexe »**  
**La représentation porno-érotique dans *Infrarouge***  
**de Nancy Huston**

*Polly Galis*

Puisque la pornographie et l'érotisme sont généralement considérés comme étant des termes relatifs et contextuellement déterminés (Williams, 1993 : 51 ; O'Toole, 1998 : 6), une étiquette du genre « porno-érotique » est essentielle afin d'établir non seulement un lien, mais également une différence de nature entre la pornographie et l'érotisme. Des termes semblables ont déjà été proposés, notamment l'adjectif « éroto-pornographique », utilisé par Anne-Marie Dardigna. En effet, Dardigna remet en cause la relation dichotomique entre la pornographie et l'érotisme dans *Les châteaux d'Éros*, selon une relecture féministe de la valeur culturelle et esthétique de l'érotisme (Dardigna, 1980 : 14-15). Cependant, en comparant l'érotisme à la pornographie, Dardigna ne réussit qu'à brouiller la frontière entre les deux, sans tirer profit de leurs différences réciproques. De même, Jeanne Lapointe vise un objectif similaire par sa définition de l'éroto-pornographie trois ans plus tard, traitant du récit pornographique dans la littérature érotique (Lapointe, 1983 : 49). Il est donc encore nécessaire d'employer une terminologie binaire de ce genre qui, en plus de déstabiliser la frontière éroto-pornographique, comme le font Dardigna et Lapointe, pourra également témoigner du caractère propre de l'érotisme et de la pornographie, afin d'en tirer profit. D'ailleurs, Frédérique Chevillot a récemment proposé le terme « éro-pornographie » comme adjectif permettant de rendre compte de la catégorie de textes pornographiques qui font appel aux appâts propres à Éros : l'amour et le rire (Chevillot, 2016). Il reste donc à voir s'il est possible de faire l'inverse : de parler d'une représentation porno-érotique, intégrant des éléments pornographiques dans un texte soi-disant érotique.

C'est ce que le présent article propose de faire en prenant la suite de la position adoptée par Julie Lavigne dans son ouvrage *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Selon Lavigne, la pornographie et l'érotisme relèvent tous deux d'un discours érotique, puisque par l'érotisme, nous comprenons tout ce qui relève de « la spécificité de la sexualité humaine » (selon la logique de Roland Barthes) (Lavigne, 2014 : 88). La pornographie et l'érotisme constituent donc deux points sur un spectre érotique, et non pas deux termes étanches. Dans ce cas-là, l'érotisme possède deux définitions. Premièrement, l'érotisme peut être conçu comme représentation sexuelle tout court. Selon cette définition, il est possible de concevoir la pornographie en tant que représentation érotique, étant donné que la pornographie constitue une représentation sexuelle. Deuxièmement, et paradoxalement, l'érotisme peut être défini comme *le contraire* de la pornographie, en accord avec l'avis de Dardigna (Dardigna, 1980 : 5, 14-15). Pour Lavigne, ce

qui distingue la pornographie de l'érotisme dans ce dernier contexte relève de l'accent mis sur la corporalité. La pornographie est centré sur le corps – en accord avec des définitions traditionnelles –, alors que l'érotisme porte l'attention au-delà de la sensation corporelle, et intègre un projet esthétique à la représentation sexuelle (Lavigne, 2014 : 89 ; Goldenson et Anderson, 1994 : 75 et 194). Dans les pages qui suivent, en m'inspirant de ces définitions, j'étudie la représentation sexuelle développée par Nancy Huston pour montrer que celle-ci oscille entre un contenu pornographique et érotique et qu'il parcourt donc le spectre érotique.

Plutôt que de définir le style de Huston comme purement érotique, comme le fait Lavigne, il me semble plus approprié d'employer le terme « porno-érotique ». Je mets ainsi l'accent sur le déplacement stylistique caractéristique de ce roman : la représentation pornographique permet à Huston d'emprunter les codes de la pornographie normative, celle qu'elle dénonce dans *Mosaïque de la pornographie*, afin de les critiquer ensuite par une révision érotique (Huston, 2004). Par pornographie normative, je fais référence à la pornographie cinématographique dominante où le plaisir et le regard phallique dominant, en accord avec la perspective sur le cinéma hollywoodien de Laura Mulvey (Mulvey, 1975 : 33). J'examinerai les manières dont le style porno-érotique d'*Infrarouge* fait référence à la pornographie et à l'érotisme normatifs, non pas pour les cautionner, mais afin de les critiquer et de les réinventer selon une perspective féministe. En d'autres termes, je poserai son style porno-érotique comme une réappropriation de l'érotisme et de la pornographie *pour et par* les femmes. Je commencerai par présenter le roman étudié et la technique porno-érotique de Huston, avant d'aborder d'autres dialectiques présentes dans le roman ainsi que leurs implications pour la liberté des femmes et pour le féminisme.

## 1. *Infrarouge*

Ce que je nomme la technique porno-érotique de Huston n'est nulle part mieux représentée que dans son roman *Infrarouge*. L'action se déroule à Florence, où Rena Greenblatt emmène son père et sa belle-mère en vacances, abandonnant provisoirement son partenaire Aziz, resté à Paris, et ses contraintes professionnelles. Bien qu'ils soient là pour faire du tourisme, les histoires et les angoisses personnelles des personnages principaux (notamment de Rena et de sa famille) viennent les interpeller et colorent leur expérience de l'Italie. Ce brouillage est créé notamment par le recours au discours indirect libre, qui permet une oscillation entre la narration à la troisième et à la première personnes, pour que plusieurs espaces temporels et points de focalisation se présentent à travers l'histoire. Le récit se termine par la mort du père de Rena, sa rupture avec Aziz et sa perte d'emploi ; il fait advenir une trêve de solidarité inattendue entre Rena et sa belle-mère, permettant une inversion ironique du motif traditionnel des belles-vacances-en-famille. Plusieurs intrigues supplémentaires, notamment liées à des questions esthétiques, viennent coloniser l'histoire principale. Le roman est en effet émaillé de références aux œuvres d'art florentines, tout en étant marqué par le motif récurrent de l'appareil-photo infrarouge de Rena (d'où le titre) ainsi que par l'héritage transnational et multiculturel des personnages principaux. De plus, il faut souligner l'importance du récit secondaire porno-érotique émergent dans la réflexion de Rena. Ce récit renferme plusieurs scènes pornographiques et érotiques qui se montrent soit sexuellement chargées, soit étonnamment dépourvues de contenu explicite, donc porno-érotiques.

La réception critique de ce roman le rend encore plus pertinent pour cette discussion : il a en effet valu à Huston le « *Literary Review's* Bad Sex in Fiction Award » en 2012. L'ironie de ce prix provient du fait que, contrairement à nos attentes, il ne peut être remis à une œuvre déclarée comme pornographique ou érotique, puisque le prix fut créé afin de décourager l'inclusion de mauvaises scènes de sexe dans des œuvres autrement jugées « bonnes » (Beckman, 2012). La nécessité de définir le style « porno-érotique » de Huston n'en apparaît que plus grande. De surcroît, je soutiendrai que, loin de porter atteinte à la qualité de son roman, l'incorporation de « mauvais sexe » lui donne une valeur cognitive et esthétique supplémentaire, contrairement à ce que ce prix suggère. En effet, je tenterai d'expliquer comment l'importance attribuée à la

représentation sexuelle dans l'œuvre, bien qu'il s'agisse d'un récit sous-jacent, reflète avec à-propos le besoin de repenser la représentation sexuelle en conjonction avec la sexualité féminine; en d'autres mots, le besoin de réintégrer le plaisir féminin dans la représentation sexuelle. J'explorerai les manières dont Huston exploite des images de ce genre afin de marquer un territoire créatif qui chevauche le pornographique et l'érotique, technique créative qui réévalue et sabote les structures patriarcales privilégiées dans la pornographie dominante.

## 2. La technique porno-érotique de Huston

L'histoire racontée par Rena au tout début du roman présente une forte analogie avec la technique porno-érotique de Huston :

Dans certaines boîtes de nuit à Tokyo photographiées par Araki, on voit des planches verticales en contreplaqué sur lesquelles a été esquissée une silhouette féminine grandeur nature. À l'endroit de la tête, la photo d'une vedette de cinéma; à l'endroit du sexe, un trou. Le client peut y glisser la verge et, tout en se racontant qu'il possède la starlette, se faire manipuler par une employée assise de l'autre côté de la planche. La préposée à cet emploi, dit-on, est toujours une vieille femme, à l'apparence particulièrement repoussante mais à la technique sans pareille. «Ah! s'est exclamée Kerstin [...] Imagine qu'il y ait un tremblement de terre à Tokyo, que la boîte s'effondre, et qu'un de ces clients découvre qu'il vient de jouir dans la main de sa maman!» (Huston, 2012: 39-40)

Ici, le sous-récit débute de manière pornographique – mettant l'accent sur la corporalité, spécifiquement la génitalité brute et anonyme<sup>32</sup> –, avant de devenir érotique par la suite, puisqu'il s'agit dès lors d'une révision des enjeux esthétiques et dramatiques dans ce «tour joué». L'humour de ce passage provient de la juxtaposition entre l'objet désiré par le client, une vedette jeune et belle, et l'agent de son plaisir physique, une vieille femme qui pourrait bien être sa mère. Cet extrait critique donc l'imagerie privilégiée de la pornographie normative et la remplace par une alternative subversive. Alors que l'effigie en bois et la photographie du visage d'une jeune femme accentuent de manière figurative l'objectivation des femmes dans la pornographie courante, comme l'ont montré des féministes anti-pornographiques des États-Unis (Dworkin, 1981: 49; Bauer, 2015: 4), la scène érotique ici permet à une femme d'adopter un rôle subjectif alors que l'homme devient l'objet du regard du lecteur et de la manipulation des femmes. En outre, la révélation dramatique de la vraie femme potentiellement responsable de l'éjaculation de l'homme nous oblige à repenser la figure âgée et maternelle comme sujet possible dans un contexte sexuel, renversement qui abolit du même coup la dichotomie Mère-Putain. Le contraste entre l'objet désiré par le client masculin (la photographie) et la vraie source de son plaisir (la vieille femme) constitue une révision ludique de la distance entre l'expérience sexuelle réelle et sa figuration dans la pornographie. La juxtaposition complique également la relation entre ce que nous percevons comme les objets de désir et les machinations de notre inconscient, qui intervient dans notre plaisir à notre insu. Elle nous invite à réévaluer nos préconceptions par rapport au désir sexuel et à ses sujets respectifs, ainsi que celles qui nous sont présentées dans la pornographie dominante. Grâce à la juxtaposition des normes pornographiques et de leur inversion, ce qui n'est donc ni pornographique ni complètement érotique, les tropes oppressifs de la pornographie font surface d'autant plus clairement.

Cette même technique est souvent employée par Huston, dans *Danse noire* par exemple, où lors d'une scène torride entre Milo et une femme inconnue, on apprend que Milo fut engagé dans une activité sexuelle avec une femme quatre fois plus âgée que lui (Huston, 2013: 289), ou encore dans *Cantique des Plaines*, où Miranda est une mère au passé traumatique compliqué, tout le contraire de l'image initiale que l'on a d'elle en tant que conquête simple et accessible (Huston, 1993: 68-69). Ces deux cas nous obligent tant à questionner nos préconceptions quant aux sujets privilégiés par la pornographie normative, qu'à accorder de la valeur à la sexualité de la femme âgée.

32. Ce qui distingue la pornographie de l'érotisme, en accord avec les écrits de Lavigne mentionnés plus haut.

### 3. Le porno-érotisme comme contre-discours

#### 3.1 Photographie infrarouge et création littéraire

Ce mode de représentation sexuelle chez Huston est narré de façon métonymique par le motif de la photographie infrarouge de Rena, qui parcourt tout le roman. Ce motif garde le lecteur à distance du sujet représenté, puisque l'appareil de Rena sert de filtre entre l'histoire narrée et le sujet représenté, ce qui nous invite à réfléchir sur les méthodes alternatives de représenter l'expérience sexuelle – visuellement et textuellement – dans la mesure où les parallèles entre la perspective de Rena et celle de Huston incitent à une réflexion à propos du processus d'écriture sur le sexe. Le projet photographique de Rena, par exemple, notamment nommé « *N(o)us* », englobe tous les types de corps sans égard aux normes de beauté usuelles :

[...] des gens nus endormis, corps de tous âges, couleurs et sexes, obèses ou faméliques, lisses ou ravagés, glabres ou hirsutes, marqués de tatouages, de taches de naissance ou de cicatrices, rêvant et respirant, lovés sur eux-mêmes dans le bel abandon du sommeil, sans défense, si vulnérables et si mortels...Tous, tous sont beaux. (Huston, 2012 : 155)

D'une part, la *mise en abyme* (le projet photographique de Rena imitant la technique romanesque de Huston) nous fait réfléchir sur le médium privilégié dans l'érotisme et la pornographie. D'autre part, cette citation fait porter notre attention sur de multiples individus, indiquant à quel point ils sont sous-représentés dans les représentations pornographiques et érotiques existantes. Cette citation est non seulement esthétiquement, mais aussi socio-politiquement engagée, puisqu'elle remet en question la représentation sexuelle, plus largement érotique et pornographique, comme les portraits phalliques de Mapplethorpe critiqués à la page précédente (Huston : 2012, 154). Les portraits de Mapplethorpe sont décrits par Huston comme étant monolithiques et inertes, avec « une symétrie maniaque » (Huston : 2012, 154)<sup>33</sup>. Ceux de Rena décrits ci-dessus, par contre, incluent des formes corporelles diverses, asymétriques et « beaux » selon Huston. L'alternative de Rena constitue donc une représentation hétérogène et progressiste du corps, contrairement au modèle de Mapplethorpe.

#### 3.2 Porno-érotisme et autres dialectiques

Je souhaite en venir maintenant, non sans ironie, à la scène jugée mauvaise par le comité du *Literary Review*. Il s'agit d'une scène où Rena décrit une scène sexuelle fictionnelle entre elle et Kamal – un étranger qu'elle rencontre dans un ascenseur –, où elle décide de photographier leurs activités sexuelles avec un appareil infrarouge. Cette scène, qui est issue de l'imagination de Rena, détail dont je traiterai plus tard, vaut la peine d'être explorée, car elle modifie notre compréhension de la représentation sexuelle. La citation commence avec une description de Kamal : « je comprends que Kamal connaît aussi la passivité, qu'il est capable de se tenir immobile et de s'offrir à moi » (Huston, 2012 : 46). Ceci constitue un renversement de la dialectique passive-active répandue dans la pornographie phallogocentrique, puisque la figure féminine adopte ici une position dominante. D'ailleurs, Rena est vue (en tant que personnage visé du roman), mais elle est aussi *celle qui voit*, en tant qu'auteure de cette scène photographique. Puis survient la subjection volontaire de la part de Rena aux désirs de Kamal : « se rasseyant il s'empare de moi et je le laisse s'affairer à son tour de sa langue et de ses lèvres sur mes seins, ma nuque, mes orteils et mon ventre » (Huston, 2012 : 46). Ce refus de dépeindre Rena et Kamal comme entièrement objets ou sujets, actifs ou passifs, est concrètement opposé aux techniques narratives en jeu dans les écrits contemporains des femmes en France (mais pas au Québec ; voir par exemple Marie-Sissi Labrèche [2003, 2003a] ou Nelly Arcan [2004, 2007]). Dans des œuvres érotiques contemporaines de femmes en France, l'homme est souvent chosifié de manière à instaurer la femme

33. Il est à noter que Kevin Kopelson analyse les œuvres de Mapplethorpe d'une perspective antithétique. Huston critique la symétrie des œuvres de Mapplethorpe, alors que Kopelson trouve que cette symétrie les rend belles et même sublimes (Kopelson, 2016 : 34-35).

comme sujet (voir par exemple Virginie Despentes [1999]), ou la femme est entièrement objectivée (à la Catherine Millet [2002]), afin de remettre en cause le concept de la femme idéale correspondant à la Madone. Il s'agit au contraire dans cette scène de chercher une réciprocité dans le plaisir et une parité dans la subjectivité. La femme n'est ni Putain ni Madone, ni oppressante ni opprimée. Ici, il y a une subversion des dynamiques de pouvoir en jeu dans la pornographie normative et la littérature érotique dite féministe, puisque la perspective subjective permet une révision des structures typiques de l'érotisme et de la pornographie.

### 3.3 Régime esthétique féminin

La voix narrative refuse de faire abstraction des sujets individuels sous prétexte de revaloriser la sexualité féminine ou masculine, comme le montre la citation suivante :

Et la jouissance – ce que fait la jouissance au visage d'un homme –, oh, ce n'est pas vrai que c'est toujours pareil [...] au contraire, chaque orgasme est absolument unique et c'est pourquoi j'aime tant photographier cet instant, non la première fois mais la deuxième – ou, mieux encore, la troisième, quand l'homme a lâché toutes ses amarres, quand il s'est perdu et me sait gré de cette perte. (Huston, 2012 : 47)

L'idée que chaque moment d'éjaculation est unique en soi est tout le contraire du « money-shot » remobilisé dans la pornographie dominante puisque dans *Infrarouge*, cette scène représente non pas le pénis au moment de la jouissance, mais bien le visage de l'homme. Huston refuse donc de désobjectiver l'homme et de le réduire à son pénis. Ironiquement, cette scène attribue plus d'importance au moment de la jouissance que la pornographie visuelle dominante. Cette inclusion dans un cadre érotique de motifs tirés de la pornographie dominante permet non seulement une reformulation des modèles pornographiques, mais également une réflexion sur ceux-ci. Cette citation est à la fois intra et contre-discursive, et place ainsi l'expérience personnelle au centre de la représentation sexuelle, contrairement à la pornographie dominante, qui fait abstraction de l'identité individuelle au nom du néo-libéralisme et du consumérisme (Dines, 2010 : 112). En outre, Rena tient désormais le pouvoir en tant que photographe absente de la scène visée. Cette alternative à la pornographie normative est donc fondée sur l'inclusion d'un regard féminin.

Cette approche poïoumérique (prenant conscience de la création artistique) est tout aussi évidente au moment où Rena prend des photos alors qu'elle et Kamal font l'amour. Elle décrit le moment ainsi : « C'est là que je prends ma photo. Je suis dedans. Le Canon fait partie de mon corps. C'est moi, la pellicule ultrasensible. Captant l'invisible, captant la chaleur » (Huston, 2012 : 48). Notre attention est d'abord concentrée sur Rena, soutenue par le rythme constant qui nous attire vers l'action. Par ailleurs, le langage anthropomorphique, et le lien métaphysique entre la femme et l'appareil, sont caractéristiques de la forme réflexive du roman, renvoyant le lecteur encore une fois vers les politiques de la représentation en jeu dans ce roman et dans la photographie. Il est intéressant aussi de noter que Rena est encore à la fois objet-vu (en tant que figure féminine sexualisée), et sujet-voyant (en tant qu'appareil). Il en va de même pour la citation où Rena explique à Kamal comment elle souhaite le photographe, et les raisons pour lesquelles la technique infrarouge lui permettra un certain degré d'anonymat :

je dis à Kamal que pour faire cette photo je vais me servir d'une pellicule infrarouge, qui capte non la lumière visible mais la chaleur, ajoutant – ce qui n'est pas tout à fait vrai – que son visage sera du coup méconnaissable, même pour ses proches. Il consent, comme tous les autres ou presque ont consenti. (Huston, 2012 : 47)

Le besoin de chaleur en plus de la lumière opère un décalage du plaisir visuel vers le plaisir sensoriel, rappelant la vision d'Irigaray et de Cixous, qui préconisent une écriture féminine vouée à la matérialité corporelle (et féminine dans le cas de Irigaray) (Irigaray, 1977 : 57-58 ; Cixous, 2011 : 313). Il s'agit alors d'échanger une perspective scopophilique, que Mulvey désigne comme masculine (Mulvey, 1992 : 33), contre un régime esthétique féminin. Le processus même d'enregistrer l'activité sexuelle par la photographie évoque la pornographie visuelle, alors que la sensualité et l'instauration de la femme comme sujet divergent des structures de genre privilégiées dans la pornographie populaire, celle qui vise un regard masculin.

Réaliste ou non, cette dynamique est remise en question plus loin. Cette scène a intégralement lieu dans l'imagination de Rena, comme nous l'apprenons après (Huston, 2012 : 49). Le caractère fantasmatique de cette scène force le lecteur à revenir sur la scène précédente et à évaluer les inconsistances de celle-ci. En d'autres termes, le lecteur doit renoncer à l'illusion d'un médium transparent. Une fois de plus, cette scène révélatrice ne peut être seulement considérée comme érotique : puisque la problématique provient de la scène pornographique précédente, où Rena vise Kamal, on doit se demander si un tel scénario sexuel pourrait vraiment avoir lieu. Cette ambiguïté témoigne de l'oscillation entre la pornographie et l'érotisme dans *Infrarouge* et nous fait repenser la représentation sexuelle dans le contexte extra-littéraire aussi. Pour cette raison, je ne partage pas la critique négative portée sur cette scène par le comité du « Bad Sex Prize », et je propose de conclure à la place que cette scène offre une nouvelle approche de la pornographie et de l'érotisme. Du coup, elle indique aux femmes de nouvelles manières de se tracer des routes émancipatoires au cœur de ces mêmes champs de représentation (notamment la pornographie dominante).

### 3.4 Le vagin comme sujet central du discours sexuel

Le trait le plus marquant de cette représentation porno-érotique est qu'elle peut permettre aux femmes de se réapproprier et la pornographie et l'érotisme *pour* elles-mêmes. On le voit de manière plus claire dans deux passages du roman qui, lorsqu'on les compare, signalent un déplacement de la pornographie normative vers un modèle porno-érotique pour les femmes. La première scène est tirée des souvenirs d'enfance de Rena, un jour où son frère l'a persuadée de se déshabiller devant un groupe d'amis. Rena obéit et dévoile sa vulve aux garçons, donnant un exemple d'objectivation indéniable : « j'ai repoussé du bout des orteils la petite culotte sur le sol en ciment, jeté mes menus reins en avant et écarté de mes petits doigts les plis de chair tendre » (Huston, 2012 : 149). Cependant, Rena se rend compte du regard traumatisé des garçons et tire profit de leur peur, les pourchassant avec sa vulve exposée : « Euphorie de sentir ma puissance et leur terreur, j'ai avancé vers eux en exhibant mon sexe [...] » (Huston, 2012 : 150). Les positions sujets-objets, dominants-dominés, sont dès lors inversées. De plus, il est intéressant de préciser que tous les garçons voient de près un vagin pour la première fois, comme Rena le confirme : « j'ai compris que Rowan avait choisi parmi ces camarades ceux qui ignoraient comment était faite une fille » (Huston, 2012 : 150). Le vagin comme source du complexe de castration est mis en avant de façon brutale. Cette scène constitue une inversion dramatique des structures privilégiées dans la pornographie normative, qui, selon Linda Williams, manipule la scène sexuelle pour permettre aux hommes de se faire à la castration en fétichisant le vagin, en punissant l'image de la femme (qui prend ainsi la place de la mère), ou en dirigeant le regard vers le pénis (Mulvey, 1992 : 33). Ici, au contraire, le vagin est privilégié non comme fétiche ou objet visé par le regard mâle, mais comme un sujet voyant. Le porno-érotisme sert ici à déconstruire et à critiquer d'autres scènes pornographiques dans le cinéma érotique, et donne aux femmes une manière de s'approprier leur corps.

Une autre scène évoque les œuvres d'art de Nobuyoshi Araki, dans lesquelles le vagin figure de manière prédominante. La voix narrative loue la décision artistique de représenter la beauté du vagin et de l'utérus ; elle réfute aussi la théorie freudienne de la castration, soutenant que le vagin (ce qu'elle nomme un « vortex ») représente à la place « le néant d'avant et d'après l'être » (Huston, 2012 : 151). Loin de signifier l'absence du pénis, le vagin est le symbole ultime de la *présence* puisqu'il est intimement lié à la production de la vie à travers l'enfantement. Huston déplace donc les connotations attribuées au sexe féminin par les hommes, connotations qui en font un objet secondaire – identifiable seulement comme terme relatif au pénis – et le réinstalle comme sujet primaire de la maternité. Le sexe féminin est ainsi soustrait au champ discursif phallogénique et freudien. La voix narrative continue en disant que, contrairement à Araki, « Si peu de femmes [...] ont peint ou photographié le sexe viril, pourtant réputé tellement visible ! » (Huston, 2012 : 151) Cette citation est à la fois une référence indirecte et moqueuse à la théorie de Freud, avec le pénis visible mis en avant, et une manière de soutenir l'ironie qui provient du fait que si peu de femmes ont dépeint le pénis alors que tant d'hommes ont dépeint le sexe féminin. Comme Rena le souligne à la page suivante, elle-même

a échoué à photographier le membre masculin. Ce passage appelle une réflexion sur l'absence de la représentation du sexe masculin et féminin dans les productions artistiques de femmes, surtout si on le juxtapose au passage précédent, où Huston soulignait l'autorité avec laquelle une petite fille se sert de sa vulve comme arme contre les garçons. Cet épisode peut être lu comme une invitation faite aux femmes à se servir de leurs stylos ou leurs pinceaux – comme la petite fille de sa vulve – afin de représenter les organes génitaux et l'activité sexuelle des deux sexes, et de trouver une manière qui leur convient, contrairement aux critiques courantes qui traitent de l'écriture comme processus phallique, comme Terry Lovell le souligne (Lovell, 2011 : 90-93).

### 3.5 Le « théâtre PP »<sup>34</sup> et son contraire

Cette invitation faite aux femmes à adopter un mode d'écriture porno-érotique *pour et par* les femmes n'engendre pas seulement une manière de rendre le pouvoir aux femmes comme sujets dominants ; elle suggère aussi une manière de corriger les portraits ou traitements négatifs des hommes et des femmes dans la pornographie phallogcentrique et patriarcale. Rena décrit un entretien entre elle et un homme nommé Gérard, producteur de pornographie dont la spécialité consiste à filmer le moment précis où une femme change d'avis et résiste à l'activité sexuelle future avec la/les acteur(s), ou au fait d'être filmée. Gérard choisit de continuer à filmer et défend son choix en affirmant que son comportement est légal – qu'il ne s'agit pas de viol – puisque les filles signent un contrat permettant à Gérard et ses collègues de les pénétrer physiquement et de les filmer lors de l'acte sexuel. Rena, pour sa part, décrit cet acte comme un viol (Huston, 2012 : 266). La voix narrative explique que ce fut le seul homme que Rena fut incapable de photographier, car elle était obligée d'aimer un homme avant de le faire (Huston, 2012 : 264). La voix narrative omnisciente fait donc allusion aux modèles phallogcentriques de pornographie qui ont cours en dehors du texte ; des modèles de pornographie qui manquent de dimension éthique. Huston prône à la place une vision morale qui nécessite un engagement émotionnel et un consentement éclairé de la part des deux parties, producteur et acteur, femme et homme – comme c'est le cas avec la pratique porno-érotique de Rena. Cette vision est en accord avec celle de Patricia Marino, pour qui l'objectivation peut avoir une dimension positive et saine à partir du moment où il y a « consentement continu » afin d'assurer une pratique éthique de l'objectivation (Marino, 2008 : 349). Répondre à la pornographie n'implique donc pas de s'en débarrasser totalement, mais d'intégrer des valeurs émotionnelles aux valeurs corporelles.

Huston propose une manière paradoxale de représenter les femmes qui s'oppose à celle employée par Gérard dans ces films. On le voit lorsque Rena traite d'un projet photographique où elle représente des prostituées et des enfants. La voix narrative explique que les photographies des femmes furent prises près d'une version agrandie de photographies de leurs enfants (Huston, 2012 : 110). Cette œuvre est pornographique par définition, en accord avec ses racines étymologiques faisant référence à la figuration des prostituées (Almadovar, 2006 : 158). En outre, elle réussit à rendre une agentivité supplémentaire à ces femmes d'une manière opposée à la déshumanisation infligée par Gérard aux stars de la porno, tout en défiant la dichotomie de la Madone et de la Putain que Huston critique si souvent dans ses œuvres tant littéraires que théoriques. L'opposition entre ce discours et celui de Gérard attire l'attention sur les sujets figurés dans ces photographies. Elles font davantage allusion aux individus en dehors du texte, putes et mères comprises, qui se trouvent opprimées. Ces méthodes alternatives de représentation de l'expérience sexuelle servent ainsi de dispositif de guérison pour des femmes qui ont souffert à cause des hommes dans le cadre de l'industrie sexuelle. De cette façon, Huston nous invite à nous tourner vers la représentation porno-érotique comme manière de déconstruire les représentations existantes des femmes dans la pornographie (qui les objective

34. Ce terme est employé par Huston dans une préface qu'elle écrit pour *Burqa de chair* de Nelly Arcan. Elle utilise ce terme pour faire référence à la pornographie et la prostitution de façon collective (pour faire allusion au fait que tous deux obéissent à la même logique patriarcale). Il est aussi à noter que Huston traite de ce « théâtre PP » de manière négative (Huston, 2011 : 18).



et les maltraite) et l'érotisme (qui échoue souvent à prendre en compte la corporalité de l'homme et de la femme, les organes génitaux et la maternité, contrairement aux œuvres d'Araki citées plus haut).

#### 4. Conclusion

Dans *Infrarouge*, Huston révèle donc une fascination pour les sujets privilégiés par la pornographie et l'érotisme dominants, et réinvente la façon dont ces sujets sont représentés. Elle rétablit ainsi la figure de la femme âgée et maternelle comme sujet du discours sexuel, et privilégie le vagin plutôt que le phallus dans le domaine de la représentation et du développement sexuel, inversant ainsi la perspective lacanienne (Lacan, 1966: 693). Du même coup, elle répond à Irigaray qui critiquait les propos phallogocentriques de Lacan et prônait la mise en valeur du sexe féminin dans les discours sexuels (Irigaray, 1977: 57-58). De surcroît, les scènes pornographiques et érotiques de Huston (ré)intègrent dans la représentation des récits de femmes, le plaisir sensuel, l'émotion et des traces d'humanité, allant ainsi à l'inverse du processus de déshumanisation qu'elle déclare être en jeu dans l'imagerie de la pornographie normative. De plus, Huston se sert de son modèle porno-érotique pour mettre en lumière d'autres dialectiques en jeu dans les représentations sexuelles dominantes tout autant que dans celles qu'elle produit elle-même, comme les dialectiques du sujet-objet, actif-passif, vu-voyant. Toutefois, loin de nous ramener à une synthèse, Huston joue avec ces différentes manières de faire l'expérience de la sexualité afin de déstabiliser une conception monolithique de celle des femmes. Ainsi, Huston incorpore plusieurs tropes et stéréotypes propres à la pornographie et à l'érotisme normatifs, non pas pour les cautionner, mais afin de se les réapproprier au nom des femmes et de nous inviter à en faire autant. Le porno-érotisme de Huston se présente donc comme une solution de rechange à la pornographie et à l'érotisme normatifs dans la mesure où il libère et met en valeur le plaisir et le regard des femmes.

#### Références

- ALMADOVAR, Norma Jean. 2006. « Porn Stars, Radical Feminists, Cops and Outlaw Whores: The Battle Between Feminist Theory and Reality, Free Speech, and Free Spirits », in *Prostitution and Pornography: Philosophical Debate about the Sex Industry*, sous la dir. de Jessica SPECTOR, Stanford: Stanford University Press, p. 149-174.
- ARCAN, Nelly. 2007. *À ciel ouvert*, Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Folle*, Paris: Seuil.
- BAUER, Nancy. 2015. *How to Do Things with Pornography*, Cambridge: Harvard University Press.
- BECKMAN, Jonathan. 2012. « Helpless Dollops of Custard », *Literary Review*. En ligne: <<https://literaryreview.co.uk/bad-sex-in-fiction-award>>. Consulté le 5 mars 2016.
- CHEVILLOT, Frédérique. 2016. « Françoise Rey ou la lecture transgressive », *Overstepping the Boundaries/ Transgresser les limites: 21st-Century Women's Writing in French*, University of London, communication présentée le 28 octobre 2016.
- DARDIGNA, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris: Maspero.
- DESPENTES, Virginie. 1999. *Baise-moi*, Paris: Grasset.
- DINES, Gail. 2010. *Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality*, Boston: Beacon Press.
- DWORKIN, Andrea. 1981. *Pornography: Men Possessing Women*, London: The Women's Press.
- EAGLETON, Mary (dir.). 2011. *Feminist Literary Theory: A Reader*, 3<sup>e</sup> ed., Oxford: Blackwell.

- GOLDENSON, Robert et Kenneth, ANDERSON. 1994. *The Wordsworth Dictionary of Sex*, Ware: Wordsworth Editions.
- HUSTON, Nancy. 2013. *Danse noire*, Arles: Actes sud.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Infrarouge*, Arles: Actes sud.
- \_\_\_\_\_. 2011. «Préface» in Nelly ARCAN. *Burqa de chair*, Paris: S Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Mosaïque de la pornographie*, Paris: Payot et Rivage.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Cantique des plaines*, Arles: Actes sud.
- IRIGARAY, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Minuit.
- KOPELSON, Kevin. 2016. «Beauty & Terror», *London Review of Books*, vol. 38, n° 13, p. 34-35.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi. 2003. *Amour et autres violences*, Montréal: Boréal.
- \_\_\_\_\_. 2003a. *Borderline*, Montréal: Boréal.
- LACAN, Jacques. 1966. *Écrits*, Paris: Seuil.
- LAPOINTE, Jeanne. 1983. «Le meurtre des femmes chez le théologien et chez le pornographe», *Les Cahiers du GRIF*, vol. 26, n° 1, p. 43-53.
- LAVIGNE, Julie. 2014. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal: Remue-ménage.
- LOVELL, Terry. 2011. «Writing Like a Woman: A Question of Politics», in *Feminist Literary Theory: A Reader*, sous la dir. de Mary EAGLETON, 3<sup>e</sup> éd., Oxford: Blackwell, p. 90-93.
- MARINO, Patricia. 2008. «The Ethics of Sexual Objectification: Autonomy and Consent», *Inquiry*, 51, p. 345-364, cité dans SUPERSON, Anita M. 2014 «Honky-Tonk Women: Prostitution and the Right to Bodily Autonomy», in *Personal Autonomy and Social Oppression: Philosophical Perspectives*, sous la dir. de Marina A. L. OSHANA, London: Routledge, p. 181-201.
- MILLET, Catherine. 2002. *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris: Seuil.
- MULVEY, Laura. 1992. «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, sous la dir. de Mandy MERCK, London: Routledge, p. 22-34.
- O'TOOLE, Laurence. 1998. *Pornocopia: Porn, Sex, Technology and Desire*, London: Serpent's Tail.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1984. «Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme: Godbout, Aquin, Beaulieu», *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, p. 107-117.
- WILLIAMS, Linda. 1993. «Second Thoughts on Hard Core: American Obscenity Law and the Scapegoating of Evidence», in *Dirty Looks: Women, Pornography, Power*, sous la dir. de Pamela CHURCH GIBSON et Roma GIBSON, intro. par Carol J. Clover, London: British Film Institute, p. 46-61.

