

La post-pornographie comme instrument politique

ELÉONORE PARCHLINIAK

UNIVERSITÉ PARIS-NANTERRE / ÉTUDES ROMANES – CRIIA-
GRELPP

e.parchliniak@outlook.com

Introduction : De la pornographie

1. Le sujet contemporain vit, comme l'a si bien écrit Guy Debord, dans une société du spectacle (Debord, 1992). Il y est saturé de corps sur-érotisés : de la publicité pour un parfum, aux hôtesses des salons de l'automobile, en passant par les affiches de films ou les clips de reggaeton. Mais leur omniprésence s'inscrit dans une logique consumériste visant moins à évoquer ou montrer l'acte sexuel qu'à vendre du corps.
2. Lorsque tout est spectacle, le corps, et particulièrement celui des femmes, devient une matière première à exploiter. Fût de la subjectivité qui l'habite, il n'est qu'objet de jouissance. Or, ce corps réduit à la fonction de faire jouir est le même qu'on retrouve dépecé dans des valises. Son processus d'objectivation répond au besoin d'une grande machinerie, en l'occurrence celle du capitalisme, dont la première conséquence tient au fait que : « La vida ya no es importante en sí misma sino por su valor en el mercado como objeto de intercambio monetario » (Valencia, 2010 ; 21). Et ainsi : quand la logique du marché, appuyée par la toute-puissance de l'État, s'empare des discours touchant au corps, ce dernier devient doublement objet (objet de jouissance et objet mercantile). De sorte que la singularité et la complexité de nos sexualités et modes de jouissances se retrouvent aplaties par des normes.
3. C'est exactement cela que visent à déconstruire, au moins dans un premier temps, les nouvelles pornographies, généralement regroupées sous le terme de post-pornographie. Car la pornographie en tant que mise-en-scène de nos pratiques et désirs en dit moins sur la complexité de nos sexualités que sur la société dans laquelle celles-ci s'inventent et articulent. Et, parce qu'elle reflète la société et la raconte depuis ses marges, ses périphéries, ses frontières, elle donne à voir quelque chose de son pouvoir de

sujétion et d'aliénation. Son potentiel subversif est, en somme, immense. C'est justement ce potentiel que la post-pornographie exploite par ses productions, qu'elles soient pornographiques, intellectuelles ou artistiques. En résultent des projets tels que la Muestra Marrana, qui se donne pour objectif de « rescatar aquellas sexualidades consideradas subversivas, oscurecidas y olvidadas por el mainstream, y preguntarse por qué muchas de ellas son condenadas al estigma¹ », ou encore El Instituto de Estudios del Porno, lequel explique dans sa présentation « la necesidad de analizar y experimentar críticamente la representación explícita de la sexualidad, en la multiplicidad de posibilidades en las que ésta se presenta² ». Il s'agit donc de sortir des discours et représentations hégémoniques et de donner à voir l'infinité des manifestations du désir en faisant du corps un outil de construction critique.

I. Le corps est un territoire politique

I.1. S'AFFRANCHIR DU COMMENT JOUIR

4. Beatriz Preciado le dit dans l'introduction de son *Manifiesto contra-sexual* : « El sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural » (Preciado, 2002 ; 22). Il faut entendre par là que le sexe, et par extension les sexualités, sont des constructions d'ordre social et moral. Les codes et significations dont on investit l'acte sexuel dépendent de cet ordre qui régit tout ce qui touche au désir et en dicte le cadre normatif (différent selon les époques et les lieux). Autrement dit, leur nature est intrinsèquement politique puisqu'elle tient du vivre ensemble.
5. Or, la logique capitaliste qui fonde aujourd'hui cet ordre travestit notre rapport aux sexualités en s'appropriant la parole des corps, de façon à effacer leurs singularités pour imposer un mode de jouir essentiellement articulé autour de l'organe masculin. En témoignent l'essentiel des sites pornographiques : non seulement les orientations, préférences et pratiques

1 Il s'agit d'un des plus importants événements de post-pornographie hispanophone, créé en 2007 et essentiellement accès autour de la production cinématographique, qui se tient chaque année dans différents pays. La citation est extraite de la présentation de sa quatrième édition, datée de 2011 et s'étant tenue à Madrid : <https://www.arteinformado.com/agenda/f/muestra-marrana-46373>

2 <http://institutodelporno.net/>

sexuelles sont toutes mises au même niveau, mais les vidéos qu'on y trouve font de la pénétration l'action principale dès lors qu'il y a au moins deux acteurs, et de l'éjaculation masculine le point final si un homme est présent dans la scène. Scènes qui tendent par ailleurs à reproduire, de manière plus ou moins subtile, les schémas et codes de la domination d'un sexe ou d'un sujet sur l'autre. Ils réduisent ainsi les multiples modalités de la jouissance aux différentes manières d'apprécier un pénis, qu'il soit ou non organique, et les préférences ou pratiques sexuelles à des associations de *tags*³.

6. Dans *King Kong Théorie*, Virginie Despentes écrit :

Quand Valéry Giscard d'Estaing interdit le porno dans les années 70, il ne le fait pas suite à un tollé populaire [...]. Il le fait parce que les films ont trop de succès : le peuple remplit les salles et découvre la notion de plaisir. Le président protège le peuple d'aller au cinéma et d'aller voir un bon film de cul. Désormais, le X sera l'objet d'une censure économique assassine. Il n'y aura plus de possibilité de réaliser de films ambitieux, de filmer le sexe comme on s'appliquera à filmer la guerre, l'amour romantique ou les gangsters. Les frontières du ghetto sont dessinées, sans aucune justification politique (Despentes, 2006 ; 98).

7. Ce qu'elle écrit ici à propos de la France se retrouve évidemment ailleurs. La pornographie est partout marginalisée puisque destinée à la masturbation, c'est-à-dire à la jouissance solitaire, celle qui – justement parce qu'elle n'engage qu'une seule personne – ne peut être sublimée et tient à la satisfaction directe de la pulsion.

8. En conséquence de quoi la pornographie s'est longtemps caractérisée par des éclairages trop vifs, des acteurs dont on n'attendait que de savoir maintenir une érection pour les hommes et plus ou moins feindre l'orgasme pour les femmes, des dialogues dignes des pires films de série B, une surprenante capacité à reproduire les clichés les plus éculés, et des récits n'existant au mieux que pour justifier des situations ou des costumes, au pire pour compenser le fait qu'une heure et demi de copulation serait intenable. C'est sans doute ce qui permet à Umberto Eco d'écrire, dans un texte intitulé « Comment reconnaître un film porno » (Eco, 1997) que celui-ci se discerne finalement par le fait que les personnages nous semblent mettre bien longtemps pour aller d'un point A à un point B. Ce qu'il nuance dans une version postérieure en expliquant que « si dans un film, deux personnages, pour aller de A à B, mettent un temps égal à celui qu'il faut en réalité, nous avons la certitude de nous trouver face à un film porno » (Eco, 1998 ;

3 À savoir l'ensemble des liens hypertextes qu'on réunit dans une recherche internet pour la préciser.

67). Ce qu'il dit là, en axant la spécificité de la narration pornographique sur la question de la temporalité, c'est que nous sommes effectivement face à un récit où la sublimation n'a pas sa place.

9. Il faut pourtant mettre un bémol à ce que dit Virginie Despentes dans cet extrait : il y a bel et bien une justification politique, dont on retrouve la manifestation explicite dans cette impossible sublimation qui distingue la pornographie des autres types de narration. En effet, accepter de faire des relations sexuelles un possible sujet de réflexion et d'élaboration artistique ; c'est-à-dire les inscrire dans des récits construits avec des critères esthétiques ; c'est déjà leur permettre de véhiculer des idées et laisser libre court à leur potentiel critique, subversif et émancipateur. Autrement dit, permettre un espace de pensée qui ne peut que nuire à l'ordre et à la morale dont l'État se veut garant. On comprend mieux, soudain, cette tendance de la pornographie à l'aseptisation.

10. Car les modalités de la jouissance ne connaissent pas de normes, c'est ça aussi que revendique la post-pornographie. Une femme peut aimer pénétrer et un homme être pénétré (ce qui ne déconstruit pas l'idée du phallus comme cœur de la jouissance, mais opère déjà un déplacement). Hommes et femmes peuvent jouir sans pénétration et sans contact génital. La jouissance peut par ailleurs se réaliser autrement que par l'organe sexuel : les mystiques nous l'écrivent depuis des siècles⁴. Et parce qu'elle donne à voir des corps autres dans la panoplie de leurs diversités, des sexualités complexes, des modes de jouir qui échappent à tout formatage, parce qu'elle

4 Dans sa *Vie écrite par elle-même*, Sainte Thérèse d'Avila parle ainsi de la différence fondamentale entre « l'union » et « le ravissement » : « On donne au ravissement divers noms exprimant tous la même chose : on l'appelle élévation ou vol de l'esprit, transport, extase. Il l'emporte de beaucoup sur l'union ; outre qu'il produit des effets beaucoup plus grands, il a plusieurs opérations qui lui sont propres. [...] si la terre ne se refusait à un tel bonheur nous pourrions croire à juste titre avoir au-dedans de nous, dans cet exil, la nue mystérieuse du sein de laquelle ce grand Dieu la verse par torrents dans notre âme. » (Sainte Thérèse d'Avila, 1981 ; 207-208) On se rend compte qu'il s'agit bien d'une jouissance qui saisit le corps, et le saisit tout entier puisque le ravissement « opère non seulement dans l'intérieur, mais aussi à l'extérieur » (Sainte Thérèse d'Avila, 1981 ; 207), tout en se passant de l'organe génital. Dans son séminaire XX, intitulé *Encore*, Lacan commente cette jouissance : « Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien. [...] Cette jouissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'existence ? Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face Dieu, comme supportée par la jouissance féminine ? » (Lacan, 1975 ; 71). Selon lui, la spécificité de la jouissance mystique se situe donc plutôt du côté féminin, puisque c'est cette jouissance-là qui passe outre le phallus.

nous prouve que la pornographie peut être féministe, libertaire, écologiste, profondément politisée ; la post-pornographie montre que les constructions symboliques qui semblaient jadis inébranlables n'ont finalement besoin que de quelques déplacements pour être renversées. Et, surtout, elle nous permet de comprendre que les corps racontent quelque chose.

I.2. TRANSGRESSION DU CORPS QUI PARLE

11. Le pouvoir de s'appropriier son désir, sans modèle imposé, c'est aussi celui de s'insoumettre à cet autre pouvoir, oppressif, que représente l'État. Régent d'un ordre, il est la structure par laquelle se construisent notre rapport au monde et à l'autre, et son récit, à savoir celui de la nation, conditionne nos subjectivités. C'est encore Virginie Despentes qui le dit :

Les corps des femmes n'appartiennent aux hommes qu'en contrepartie de ce que les corps des hommes appartiennent à la production, en temps de paix, à l'État, en temps de guerre. La confiscation du corps des femmes se produit en même temps que la confiscation du corps des hommes (Despentes, 2006 ; 27).

12. Ainsi, la subalternité des femmes ne fait que reproduire, à l'échelle des individus, celle qui origine le concept d'État. Elle est constitutive d'un système qui se fonde et s'établit sur des rapports de dominations. Dorotea Gómez Grijalva en donne un exemple dans son essai-témoignage *Mi cuerpo es un territorio político* (Grijalva, 2012). Cherchant à expliquer la difficulté à se construire subjectivement lorsqu'on revendique une identité multiple – celles de femme, de maya q'eqchi', lesbienne et féministe, ainsi que se décrivait son amie Adela Delgado – elle explique comment la communauté homosexuelle guatémaltèque reproduit ces rapports de domination et comment, alors que formant partie de la même minorité réprimée, les femmes souffrent davantage que les hommes de leur homosexualité.
13. Ce sont ces mêmes rapports de domination que déconstruit la post-pornographie. Car créer des narrations dont l'objectif ne se limite pas à planter un décor ou à occuper les inexorables scènes de non-copulation, dire le sexe comme on dit l'amour, la mort ou la guerre, ne plus penser les corps depuis leur genre, leur sexe, ou les comportements qu'on prête à chacun, accepter la singularité du désir ; c'est déjà remettre en question les fondements de notre modèle social. Voir que celui-ci tient à peu de choses. Que le système auquel il s'articule est chancelant, que les idéaux dont il se revendique s'effondrent, les normes dont il prétend faire système nous aliènent.

Que l'objectivation du corps des femmes et leur séculaire position de subalterne n'est que le versant d'une pièce de monnaie, et que ce n'est pas par hasard que Janus a deux têtes. Loin d'être réductible à un épiphénomène, la post-pornographie ouvre le champ des possibles et donne à voir des horizons en questionnant ce qui, de nos rapports au corps, au monde, à l'autre ou à la sexualité, relève de modèles imposés qui conditionnent notre capacité à percevoir.

14. Parce que le corps qui jouit s'affranchit de tout : l'État, la temporalité et même la subjectivité qui l'anime – et dans cet absolu du corps, la jouissance féminine reste la plus insaisissable. De fait, elle n'en finit pas de questionner les hommes. Parce qu'elle se passe volontiers de l'organe masculin, qu'elle saisit autrement le corps, l'éloigne quelque part de l'autre, elle demeure obscure et mystérieuse. Ce n'est certainement pas sans lien au besoin impérieux qu'ont toujours ressenti certains hommes de soumettre le corps des femmes : il faut faire sien ce corps qui saigne sans qu'on le blesse, s'absente du monde dans ses orgasmes et semble cacher dans le creux de ses cuisses la mémoire de l'humanité toute entière. Le faire sien pour saisir l'énigme de ce sexe qui est une matrice, à la fois origine et futur de l'espèce, lieu de la première nuit, celle qui nous conçoit, et par là-même évocation de la dernière. Le faire sien parce qu'il faut sinon se résigner à n'y comprendre et n'y pouvoir rien.
15. On devine ici l'origine de ce fameux récit qui fait de l'organe masculin le cœur de la rencontre sexuelle, conçu pour combler un espace vide. Par son biais, l'utérus n'est plus qu'une absence de pénis, son manque, assouvi dans le rapport sexuel par l'acte de pénétration. Il fait du phallus le signe et le symbole de tout ce qui touche au sexuel, l'objet primordial (ce sont rarement des vulves qu'on retrouve dessinées sur les murs). Et ce faisant, il annihile tout autre discours.
16. Au début de sa performance *Con el diablo adentro*, intitulée *El monólogo del culo*, Nadia Granados (performeuse colombienne aussi connue sous le nom de La Fulminante Roja) se tient presque nue en centre-scène, dos au public, le haut du corps abaissé vers ses jambes de façon à dévoiler les lèvres de son sexe. À ces lèvres se superposent par projection vidéo celles d'une bouche filmée en gros plan. Une bouche à laquelle elle prête sa voix, qui s'exprime dans un langage inintelligible mais articulé, et dont elle reproduit les mouvements avec son corps en utilisant ses mains pour écar-

ter et refermer ses fesses. Dans sa fameuse *Lettre aux acteurs*, Novarina met ainsi tous les trous du corps sur le même plan, il dit : « Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole » (Novarina, 2007 ; 9-10).

17. Ce que montre Nadia Granados à cet instant de la performance, c'est un sexe dénaturé et dés-érotisé, relevé de sa fonction d'organe génital pour devenir, au même titre que la bouche, un de ces trous du corps qui crée de la parole, avec son souffle et son langage propre. Elle fait de son corps un *territoire politique* – pour reprendre à nouveau l'expression de Dorotea Gómez Grijalva :

Porque en sintonía con la feminista dominicana Yuderkys Espinosa (2010) y la feminista chilena Margarita Pisano (2010) asumo a mi cuerpo como territorio político debido a que lo comprendo como histórico y no biológico. Y en consecuencia asumo que ha sido nombrado y construido a partir de ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación (Grijalva, 2012 ; 6).

18. Or, penser le corps comme un territoire suppose en premier lieu de placer la notion de frontières au cœur de toute élaboration théorique, mais aussi d'accepter quelque chose d'une désappropriation puisque ce corps devient alors un espace de conflit et de revendication mis au service d'un discours. Lorsque la performeuse mexicaine Rocío Boliver, plus connue sous son nom d'artiste La Congelada de Uva, se coud les lèvres vaginales ou se fait enterrer vivante, elle impose à son corps une souffrance physique qui requière, pour être supportée et contrôlée, une véritable capacité de distanciation. Il s'agit selon elle de :

Llevar [su] cuerpo a un extremo, tanto de dolor, como de angustia, de ansiedad, para iniciar este proceso de recuperación de [si] misma dónde estás o te mueras, te asfixias o rompes tu mente; o te detienes, apechugas lo que tienes que apechugar, y entonces todos estos monstruos que están dentro de ti los enfren-
tas y dices: "Ni madre cabrón"⁵.

19. Ce corps dont on choisit de quoi il peut ou doit être l'objet, dont on cherche à éprouver et repousser les limites⁶, ce corps-marchine qu'on met

5 Le 9 juin 2010 dans l'émission mexicaine Nocturnios :

<https://www.youtube.com/watch?v=DMZqNyUh5pQ>

Le philosophe Fabián Gíménez Gatto en fait une analyse tout à fait intéressante dans deux articles intitulés *Obscenidad a la mexicana: los juegos transestéticos de Rocío Boliver*, dont les liens sont disponibles sur sa page internet :

<https://fabiangimenezgatto.blogspot.com/p/pospornografia-textos-online.html>

6 Et par lequel on confronte depuis sa propre chair des angoisses parfois séculaires telle

en scène ou qu'on met à mal de manière à en faire un outil d'élaboration critique, le vecteur d'un langage qui s'articule autrement que par le mot ; c'est le corps performatif de l'artiste. Intéressons-nous maintenant à un exemple précis de corps en action au service d'un discours.

II. Le corps performatif : *Fuck the fascism*, de María Basura

II.1. PRÉSENTATION

20. Initiée en 2016, la performance *Fuck the fascism*, de María Basura, artiste et performeuse chilienne contemporaine, se veut évolutive et ouverte à la participation de tous. Elle aspire, selon ses propres mots, à « créer un grand réseau collectif d'actions urbaines, directes et radicales ». Sa performance cherche donc moins des spectateurs que des acteurs avec lesquels construire un récit commun. Chaque action fait d'ailleurs l'objet d'un appel à participation. L'idée est simple : il s'agit, littéralement, de *baiser* le fascisme (et pour ce faire tout est bon : vibromasseurs, godes-ceintures, fouets, etc., qu'elle utilise seule ou avec d'autres acteurs bénévoles). Baiser le fascisme, ou plus exactement les monuments qui le glorifient de par le monde⁷ et sont souvent si bien intégrés au décors des villes qu'on peine à les voir. La plupart du temps on ne se demande même pas de qui ils font l'hommage, on passe devant sans savoir. C'est une des singularités de l'espace de la cité : ses monuments, les traces de son passé, et, à travers eux, toutes les preuves de ce que ce dernier contient d'inventions ou de réécritures, s'effacent dans son paysage. On remarque un collage ou un commentaire sur un mur – ce lieu d'expression dissident par excellence puisqu'on se l'approprie –, mais on ignore l'histoire que ce même mur raconte. Les monuments sont semblables aux murs, une sorte d'inconnu familier. En témoigne quelque part cette citation d'Harold Pinter au début du trailer de *Fuck the fascism Español* : « Un monumento es la mejor prueba de que nos hemos olvidado de alguien ».

que peut l'être l'asphyxie, puisque respirer est une nécessité organique à laquelle on prête une grande valeur symbolique : lorsqu'on dit qu'on ne peut plus respirer, qu'on étouffe, c'est généralement en référence à un état de l'être.

7. Étant donnée la nature ouvertement décoloniale de la performance, ce sont d'abord les capitales européennes qui ont été choisies.

21. Les différentes actions qui créent et composent progressivement cette performance sont filmées de façon à créer des courts-métrages (appelés *épisodes*) qui portent le nom de la ville où elles ont lieu et sont annoncés par un allègre « we're cuming for you ». Le but explicite étant de « dar a conocer a más gente, a través de diversas maneras, con variadas estrategias, lenguajes y miradas, la brutal historia que encierra la misma historia ». Il convient d'en citer le manifeste :

Salimos a la calle, monstruas, mutantes, queers, sudakas, migrantes. Derumbando los muros que impone el (des)conocimiento, follamos de vuelta los vanagloriados culos próceres del fascismo, héroes del colonialismo. Les follamos y en el lugar de los hechos eyaculamos los cuerpos de piedra con verdadera historia. Combatimos con nuestras entrepiernas subversivas lo pornográfico de este sistema, de esta historia, de estos legados que aún continúan; herencias económicas, poderes políticos, latifundios del ayer, conglomerados de hoy, dueños para siempre del mañana... Anímate, el mundo está lleno de monumentos esperando que te los folles. NO TENEMOS, NI TENDREMOS, NINGÚN RESPETO!

22. De ce manifeste, retenons d'abord que nous sommes des monstres. Étymologiquement, le monstre est cela qui, parce qu'anormal, hors-normes, vient avertir – autrement dit désigner, signaler, exposer au regard. Il est, littéralement, celui qui montre. Il y a là l'idée d'un dévoilement. Et si les caractéristiques qu'on lui prête sont de l'ordre de l'effrayant, de l'effroyable, c'est parce qu'il montre cela même qu'on se garde de voir. Nous sommes des monstres dès lors que nous refusons le confort des discours patriotiques, moraux ou religieux qui justifient toutes les exactions, tous les massacres par lesquels s'écrit l'histoire des hommes (qui n'est que la leur puisqu'ils en ont toujours été les scribes). Et parce que nous sommes des monstres, nous nous comportons comme tels : en dévoilant et en obligeant à voir ce qui est dissimulé aux regards, à commencer par notre sexe, source de tant de craintes. Puis, par ce premier dévoilement nous touchons des doigts, ou plutôt nous pénétrons de nos doigts l'orifice béant créé par le grand mensonge qui fonde tout récit national et historique. En extrayons les jus aigres. Et en maculons le visage des États, des culs-bénis, du pouvoir d'achat et de la bien-pensance.

II.2. PISTES DE RÉFLEXION : ÉJACULER L'HISTOIRE

23. Le discours politique soutenu par cette performance qui se revendique du porno-terrorisme, ou plus précisément du « porno-vandalisme rééducatif », ne saurait être plus explicite et considère comme relevant d'un

ensemble cohérent colonialisme, capitalisme, racisme et fascisme. Son manifeste en donne le cadre théorique, la ligne directrice, ainsi que le mode d'action. Ce dernier consiste, c'est dit dans la présentation de la performance, à « utilizar nuestro cuerpo, nuestro sexo y su potencia como arma ejecutora ». La formulation n'est pas sans intérêt : non seulement elle assimile le corps, et plus exactement le sexe, à une arme, donc à un instrument de combat, mais elle le qualifie qui plus est d'arme *exécutrice*. Ce faisant, elle l'investit du pouvoir, propre à la Loi, de juger ou sentencier. Et parce que ce pouvoir est doublé de celui d'exécuter la peine, il devient tout puissant, et prend un caractère presque divin.

24. Cette performance a, certes, une dimension tout à fait ludique (il est, somme toute, question de s'amuser à profaner ; aidés de divers jouets sexuels et de jeunes individus tout aussi sympathiques que volontaires ; des effigies à la gloire d'une idéologie abjecte qui, loin d'appartenir au passé, n'en finit pas de nous menacer). Elle n'en reste pas moins la réélaboration d'une des horreurs propre aux conflits armés ; à savoir l'usage du viol comme arme de guerre ; en opérant malgré tout un renversement signifiant. Ici, ce sont des sujets anonymes, représentant le peuple, et qui plus est majoritairement des femmes, qui violent symboliquement ces « héros du colonialisme » érigés au rang de fondateurs par les récits nationaux, figures des armées et des pouvoirs oppressifs. Des femmes qui s'embrassent, s'enlacent, se prennent, et, dans un éclat de rire partagé, jouissent toute leur irrévérence sur ces corps de pierre (nous évoquons ici une scène s'étant déroulée sur une statue du pape Jean-Paul II à Paris). Elles répondent ainsi depuis l'organique – ses fluides, ses frémissements, ses extases, tout ce qui saisit le corps dans l'absolu d'un instant – à l'éternelle recherche d'immuable pour laquelle s'est toujours passionné le genre humain, et que les monuments matérialisent.

25. De ces monuments, nous avons déjà mentionné la capacité à se fondre dans les éléments qui composent la cité, mais proposons un paysage précis : l'Espagne. Que raconte cette performance dans un pays débordant de fosses communes, localisées mais jamais ouvertes, au point que le corps d'un des plus grands poètes du XX^e siècle n'a toujours pas été retrouvé ? Que raconte donc cette performance dans un pays qui ne s'est jamais défait du franquisme (faute à la royauté, faute à la transition démocratique ou à l'histoire en général : chacun y va du sien pour justifier cette ombre qui plane) ? Quels fantômes, quelle histoire ensevelie nous est dévoilée là ? Éjaculer

l'histoire, la « vraie » histoire comme l'appelle María Basura, revient à créer des espaces de transparence, à rendre visible la part d'invention nécessaire qui fonde le récit historique. Et parce que l'éjaculation est un surgir, elle est l'antithèse exacte de ce récit qui requière d'être façonné et structuré.

26. En choisissant le mode de discours singulier de la performance pour développer une réflexion théorique (portée par le manifeste), lui donner, littéralement, corps ; l'inscrire par le corps dans le réel ; María Basura rend visible la quantité hallucinante de monuments à la gloire des fascistes et de la colonisation encore présents de par le monde. À l'heure où nous reconnaissons dans nombre de sociétés contemporaines des caractéristiques de l'Ur-fascisme⁸, décrit par Umberto Eco dans son *Reconnaître le fascisme* et tandis que nous comprenons que l'horreur n'est jamais loin, et que si la nouvelle grande fosse commune de l'Europe – joliment nommée mer Méditerranée – est suffisamment vaste pour cacher durablement ses martyrs, la question se pose : quelles statues, quelles effigies de héros pourrions-nous profaner, recouvrir de nos fluides, souiller comme on se sent, nous, souillés

- 8 Umberto Eco fait une liste de quatorze caractéristiques de l'Ur-fascisme, en spécifiant qu'il est « impossible d'incorporer ces caractéristiques dans un système [...]. Mais il suffit qu'une seule d'entre-elles soit présente pour faire coaguler une nébuleuse fasciste » (Eco, 2010 ; 34). Le troisième point explique par exemple que dans la société Ur-fasciste : « La culture est suspecte, puisqu'on l'identifie à une position critique [...]. La suspicion envers le monde intellectuel a toujours été un symptôme de l'Ur-fascisme » (Eco, 2010 ; 38). Dans le septième point, il est dit que : « [...] les seuls à pouvoir fournir une identité à la nation, ce sont les ennemis. C'est pourquoi à la racine de la psychologie Ur-fasciste on trouve l'obsession du complot, si possible international. Les disciples doivent se sentir assiégés. Le moyen le plus simple de faire émerger un complot consiste à en appeler à la xénophobie. Toutefois, le complot doit aussi venir de l'intérieur » (Eco, 2010 ; 41). Le douzième point explique : « Puisque la guerre permanente et l'héroïsme sont des jeux difficiles à jouer, l'Ur-fasciste transfère sa volonté de puissance sur des question sexuelles. Là est l'origine du machisme (impliquant le mépris pour les femmes et la condamnation intolérante de mœurs sexuelles non conformistes [...]) » (Eco, 2010 ; 45). Il est ensuite dit au treizième point : « L'Ur-fascisme se fonde sur un *populisme qualitatif*. Dans une démocratie, les citoyens jouissent de droits individuels, mais l'ensemble des citoyens n'est doté d'un poids politique que d'un point de vue quantitatif (on suit les décisions de la majorité). Pour l'Ur-fascisme, les individus en tant que tels n'ont pas de droits, et le « peuple » est conçu comme une qualité, une entité monolithique exprimant la « volonté commune ». Puisqu'aucune quantité d'êtres humains ne peut posséder une volonté commune, le Leader se veut leur interprète. [...] Ainsi, le peuple n'est plus qu'une fiction théâtrale » (Eco, 2010 ; 45-46). Et enfin, le quatorzième et dernier point : « 14. L'Ur-fascisme parle la « novlangue ». [...] Tous les textes scolaires nazis ou fascistes se fondaient sur un lexique pauvre et une syntaxe élémentaire, afin de limiter les instruments de raisonnement complexe et critique. Cela dit, nous devons être prêts à identifier d'autres formes de novlangue, même lorsqu'elles prennent l'aspect innocent d'un populaire talk-show » (Eco, 2010 ; 48).

par la honte et le dégoût, afin de dévoiler les cimetières invisibles dans lesquels s'écrit l'histoire de demain ?

Conclusion

27. C'est parce qu'elle s'invente dans un système obscène que la post-pornographie ne peut être réduite à une réécriture contemporaine de la pornographie classique, à un simple « recadrage » avec les codes en vigueur. Là où le fascisme se veut être le règne du « tout pour un seul », la post-pornographie revendique la singularité des sujets et propose de répondre autrement à la supposée différence des sexes : si cette différence existe bel-et-bien, elle ne tient aucunement à notre sexe ou à notre genre mais à notre désir singulier et notre façon de nous en débrouiller, forcément faillible. Ce faisant, elle fait éclater le mythe néo-libéral de la volonté qui peut tout, incarnée par la figure du self-made man. Elle érige le hors-norme au rang de principe fondateur et fabrique un espace de transgression à la fois politique, philosophique, social et artistique, dans lequel la rencontre sexuelle s'articule hors du phallus. C'est-à-dire qu'elle se construit par, dans et comme une revendication ; celle du droit de jouir selon ses propres modalités, de faire ce qu'on veut de son corps avec qui et comme on le veut, de permettre à la sexualité de devenir un outil de réflexion et d'élaboration critique au même titre que tout autre type de représentation.
28. Alors que la jouissance de l'objet est une des caractéristiques principales de notre époque, elle trouve, sinon à s'en défaire, au moins à effectuer des déplacements symboliques qui investissent les rapports au corps et aux sexualités d'une signification autre et créé un ailleurs, un au-delà, et ce aussi bien pour les hommes que pour les femmes. Autrement dit, elle réinvestit ou réinvente le principe anarchique en s'appropriant certaines de ses revendications, notamment l'abolition des rapports de domination et donc d'exploitation. En résulte un anarchisme joyeux, irrévérencieux, débauché, qui clame haut et fort que, puisque l'utopie nous est niée, et pour ne pas accepter de se taire, nous nous réinventerons dans des *pornotopies*.

Bibliographie

D'AVILA Sainte-Thérèse, *Vie écrite par elle-même*, France, Stock+Plus, 1981.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DESPENTES Virginie, *King Kong théorie*, France, Grasset & Fasquelle, 2006.

ECO Umberto, « Comment reconnaître un film porno », in *Comment voyager avec un saumon*, France, Grasset & Fasquelle, 1997.

_____, *Reconnaître le fascisme*, France, Grasset & Fasquelle, 2010.

_____, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, « Comment reconnaître un film X », Edition de poche, 1998. [<http://vehesse.free.fr/dotclear/index.php?2003%2F03%2F21%2F621-comment-reconnaitre-un-film-x>]

GRIJALVA Dorotea Gómez, *Mi cuerpo es un territorio político*, España, Brecha Lesbica, 2012.

LACAN Jacques, *Le séminaire livre XX, Encore*, Texte établi par Jacques-Allain Millir, Seuil, 1975.

NOVARINA Valère, « Lettre aux acteurs », in *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007.

VALENCIA Sayak, *Capitalismo Gore*, España, Melusina, 2010.