

DES POUPÉES ET DES CHIENNES.

QUEER/CUIRISER LES HÉTÉROTOPIES

Michèle SORIANO
UNIVERSITE TOULOUSE JEAN JAURES, CEIIBA

Cuirizar una política escritural supone reconocer una posición enunciativa que no tiene un impacto masivo pero sí un fuerte cuestionamiento al orden político imperante.
val flores, *Interruqpciones*, 2013: 34.

Betty Boop, une généalogie pop

La jolie chienne anthropomorphe s'expose comme un condensé des tensions de son temps sur la scène démocratique du cartoon. Betty Boop circule dans l'animation des années 30 en performant une image populaire, à la fois caricaturale et pimpante, des femmes émancipées, et devient un symbole d'*empowerment* (DUGUET, 2019 ; MILLIGAN, 2020 ; ZIPES, 2014 : 97-99). Objet constant de regards fascinés – ceux des animaux masculins anthropomorphes qu'elle croise dans ses déambulations et ceux des spectateur.ices qu'elle divertit – elle regarde à son tour de ses grands yeux étonnés et agit, avec l'innocence intempestive de l'enfance, sur un monde nouveau qu'elle contribue à créer à travers ses parcours. La dynamique spatiale qu'elle inaugure à partir de l'animation trace une cartographie des normes qu'elle bouscule : Betty Boop nous montre *comment s'en sortir* en explorant les voies des dystopies/utopies plastiques¹ et leurs effets sensoriels.

Ni maman ni putain, chienne-poupée, elle semble euphémiser par son aspect à la fois hypersexuel et enfantin, l'irruption des femmes dans l'espace public. Une nouvelle grammaire sociale est à l'œuvre dans cette figure marginale au succès probablement assez imprévisible au départ, que sa texture hétérogène mais métonymique pouvait toutefois laisser anticiper. Métonymie de l'accès des masses populaires au spectacle du monde et au monde du spectacle, l'égalité en germe qu'elle condense est lourde d'émancipations multiples. D'abord celle d'une technologie artisanale qui devient le 7e art, mais aussi celle des femmes au travail dont l'autonomie économique n'est plus aussi infamante ; en fait, l'autonomie sociale et politique des classes populaires dans leur ensemble, femmes et groupes racisés inclus, dont les droits vont peser désormais sur le partage du monde (KERBER, 2012) ; enfin, celle de la culture afro-américaine car le blues et le jazz vont inonder les salles de spectacle, du music-hall au cinéma. Le cartoon *Minnie The Moocher* (1932) – entre autres – qui raconte la tentative de fugue d'une Betty boudeuse refusant la soupe de ses parents, est un bel exemple de cette interpénétration, avec la danse fantasmagorique de Cab Calloway (CHEVAL, 2014 : 102-104) et le récit burlesque de la « mauvaise vie » qui guette les jeunes femmes émancipées.

La silhouette de Betty Boop associe deux types de proportions contradictoires : aux formes fantasmées, de l'icône porno – poitrine, taille et hanches bien marquées – se superposent

¹ Son créateur, Max Fleischer, déclarait : « Si ça peut être fait dans la réalité, ce n'est pas de l'animation ». (CABARGA, 1980 : 30) ; et Mark Fleischer, son petit-fils, aujourd'hui insiste sur cette utopie plastique et la conçoit comme l'une des leçons que notre époque peut retenir du succès de Betty Boop : « Being surrealistic is often so much more satisfying, uplifting and fun than being graphically realistic » (MILLIGAN, 2020).

les proportions des bébés – caractéristiques aussi des dessins animés et des jouets – dont la tête est plus développée que le corps. Du côté de l’hyper-sexualisation, sa robe bustier très courte exposant sa jarretelle – un accessoire typique recyclé dans le néo-burlesque punk (AUSSINA, 2014) – la situe dans la scène érotique du music-hall où elle débute² ; du côté enfantin, les grands yeux étonnés, sa *baby voice*³ et une sorte d’équanimité ingénue, la situent dans le hors-jeu de l’enfance et dans celui dont se prévaut la star, inaccessible. La performance sonore *boop oop a doop* articule les deux aspects contradictoires, le doux babil des *infans* et la sexualisation/racialisation des chanteuses de jazz, leur scat emblématique. Si Betty Boop peut être considérée comme l’objet d’une sexualisation stratégique, en accord avec la grammaire cinématographique de son temps, les excès qu’elle incarne, les déviations qu’elle opère et le métamorphisme où elle expose ses truculentes turbulences font d’elle une figure d’accès à l’autonomie, y compris sexuelle : « Autonomous, fearless, smart, and attractive, Betty Boop was more than just sexy, she expressed the force of the feminist movement », affirme Jack Zipes dans son étude de *Snow White* (1933), la version parodique de Blanche Neige des studios Fleischer, qu’il qualifie de « chef d’œuvre d’art mineur » et dont il célèbre la « résistance aux normes » (ZIPES, 2014 : 97-99).

Les questions formelles que posent les représentations de cet accès émancipateur à l’autonomie sexuelle seront examinées ici, en dialogue avec la notion d’hétérotopie qu’a proposée Michel Foucault et celle de pornotopie de Paul B. Preciado (FOUCAULT, 1984 ; PRECIADO, 2011). Nous allons interroger la mise en image et en sons des parcours et les lieux qui disciplinent et disposent les corps, les exposent et/ou les enferment, afin de mettre en évidence les résistances, mutations et métamorphoses libératrices. La formule hybride *dystopie/utopie* adoptée ici cherche à rendre compte des tensions mises en scène, qui engendrent le dynamisme et les décentrements qui nous intéressent. La densité hétérogène et contradictoire, graphique et sonore, qu’incarne le personnage de Betty Boop qui se joue des normes, emblématique d’une pop culture dont la circulation massive provoque d’incessants déplacements, éclaire la continuité sous-jacente de deux courts métrages post-porn très différents d’Albertina Carri : *Barbie también puede eStar triste* (2001) et *Pets* (2012). Le premier, plutôt joyeux et ludique, customise la poupée qui érotise le destin domestique pour la resignifier dans les errances d’un *empowerment queer* ; l’autre, beaucoup plus sombre, interroge les archives de la pornographie afin d’en extraire des puissances émancipatrices. Les deux – sombres et ludiques à la fois – exposent et creusent les ambivalences qu’incarnait Betty Boop pour construire une contre-archive *queer/cuir* latino-américaine⁴ qui démonte les normes de genre, leurs codes graphiques et sonores, et explore les effets sensoriels et émotionnels, les

² « Ce fut d’ailleurs en tant que symbole d’éveil à la sexualité que la célèbre *boop-oop-a-doop girl* s’imposa progressivement dans l’univers du dessin animé. Apparue pour la première fois au sein de la série Talkartoons (1929- 1932) en chanteuse de cabaret au décolleté plongeant dans *Dizzy Dishes* (1930), Betty Boop est rapidement devenue prétexte à des gags jouant avec les limites de la censure en faisant appel à l’érotisme ». (CHEVAL, 2014 : 258).

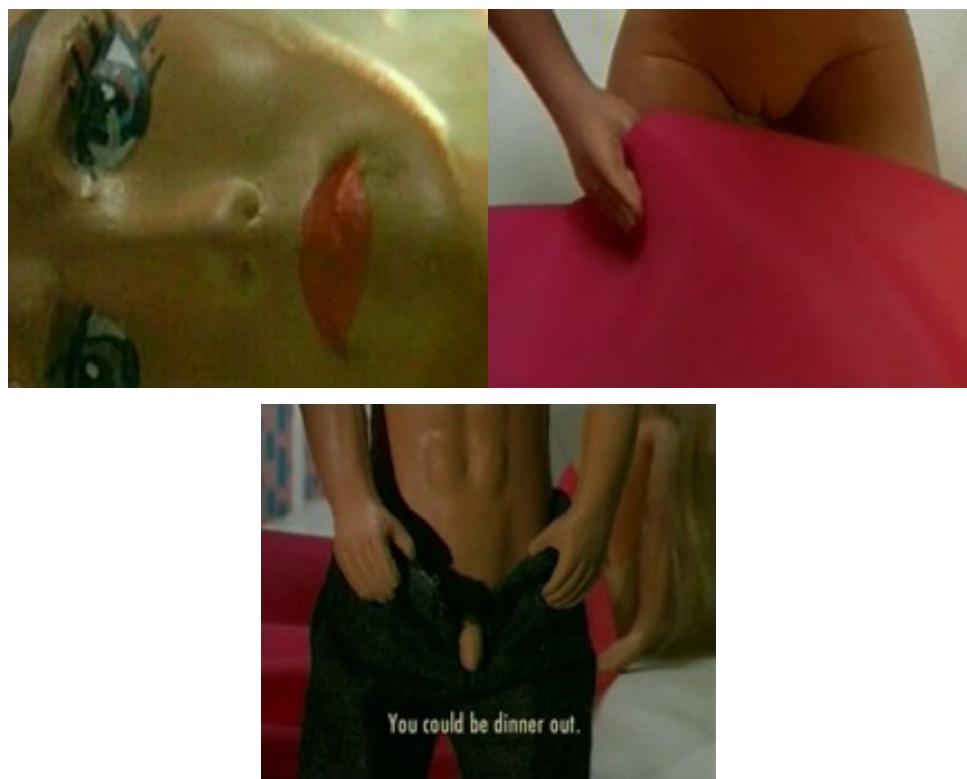
³ Sur le *baby-talk* de Betty Boop et sur la chanson *I wanna be loved by you*, on lira par exemple les articles publiés dans le Fandom Wiki en ligne qui lui est consacré : <https://bettyboop.fandom.com/wiki/Baby-talk> ; https://bettyboop.fandom.com/wiki/I_Wanna_Be_Loved_By_You

⁴ « Contra las lecturas cuir de las prácticas artísticas y políticas que lo sitúan en las cercadas geografías porteñas o del norte yanqui y europeo, estableciendo paradójicamente un nuevo canon del desvío y la subversión, efecto del circuito metropolitano que reinstitucionaliza – por conducto académico – nuevas formas de dominio internacional, aquí se disputa lo cuir como localización de la disconformidad con las hegemonías no sólo identitarias sino también geopolíticas. Descolonización del canon cuir, convertido en emblema del mercado ». val flores, «Escripturas cuir. El texto bastardo», (flores, 2013: 55). Pour une réflexion sur le queer en Amérique latine, les enjeux de la traduction culturelle et les tensions queer/cuir dans une perspective décoloniale et latino-américaine, voir aussi MARISTANY (2008), FALCONI (2014), FALCONI, CASTELLANOS, VITERI (2014) et GONZALEZ ORTUÑO (2016).

affects complexes et contre-normatifs – donc émancipateurs – de ces déconstructions (PAASONNEN, 2007). Nous nous proposons de mettre en lumière les torsions en anamorphose que subissent les hétérotopies pornographiques dans la pratique cinématographique d'Albertina Carri, qui *queer/cuirise* l'archive masculiniste. Nous examinerons d'abord les processus spatiaux de dé-domestication mis en scène dans *Barbie también puede eStar triste*, ensuite nous analyserons le retournement du stigmate qu'opère le court *Pets*.

Poupées Barbie/Teresa – *queer/cuiriser* l'érotisation de la domesticité

La fiction pornographique que composent les poupées Barbie et Ken customisées du court métrage en stop motion est située dans le double espace de l'hétéronormativité urbaine : le foyer bourgeois blanc où Barbie, délaissée mais sexy, s'ennuie au bord de sa piscine, et la pornotopie (PRECIADO, 2011) du bureau-garçonne, où Ken baise quotidiennement sa jeune secrétaire Arbie. La scène conjugale d'ouverture reproduit les normes de la rencontre sexuelle cinématographique classique – position du missionnaire et rythme du corps masculin au travail – mais utilise une bande son électronique où dominent le synthé et les boucles sonores postsynchronisées de la pornographie. Celles-ci sont exclusivement composées de râles masculins rythmés et amplifiés par un effet d'écho, et terminent par le typique grognement du soulagement mâle. Trois inserts post-coïtaux mettent en série les sexes au repos des poupées bricolées, après les larmes que verse Barbie, en très gros plan. Celles-ci font écho au titre et inaugurent le premier degré de déconstruction du mythe que la poupée incarne : son visage devient le signe d'un malheur domestique que la chronologie narrative présente comme conséquence d'une sexualité déniée par l'instrumentalisation masculine du corps de l'épouse.



Albertina Carri, *Barbie también puede eStar triste* (2001)

Cette série expose deux pôles des genres cinématographiques corporels (CLOVER, 1989 ; WILLIAMS, 1991). Le gros plan sur les larmes du mélodrame est un trope récurrent sur nos écrans, il inscrit souvent l'imminence d'une action salvatrice assumée par un héros providentiel. À l'opposé du spectre conventionnel, les gros plans sur les parties génitales sont des métonymies du porno. L'un est prisé, primé, l'autre est banni, honteux. L'un répand le seul fluide corporel noble circulant sur grands et petits écrans, plutôt réservé à une femme en détresse, et la vulnérabilité ainsi connotée est l'une des performances du « féminin » qui suscite l'empathie ; l'autre est réputé sale et dégoûtant, on le suppose réservé à un public masculin grossier, adolescent ou pervers. La contiguïté choquante de registres génériques conventionnellement opposés est également à l'œuvre dans le contraste que produit l'animation en stop motion de poupées Barbie se livrant à des ébats sexuels (SORIANO, 2014). D'une part, le cinéma d'animation et les jouets sont en général associés à un public jeune, voire très jeune, alors que la sexualité infantile est un sujet tabou ; d'autre part, le porno repose sur l'illusion d'ébats en prise de vues réelles, basiques et non scénarisés.

La commotion qui saisit les spectateur·ices (KIPNIS, 2015) est donc susceptible de se produire à plusieurs niveaux et fait coïncider ce que les normes excluent, aux affects produits de façon conventionnelle s'ajoutent ceux qu'engendrent les contradictions. L'effet de surprise laisse les spectateur·ices *inter-loqué·es*, autrement dit instaure une faille, une fracture dans les consensus qui construisent la communication consensuelle. Ces tensions ouvrent, dans les déplacements qu'elles opèrent, un nouvel espace d'interlocution où un nouveau discours peut être énoncé, à la fois critique et créatif. Ces choix provoquants déploient alors un large éventail qui rompt avec les schémas de lecture convenus et restitue son ambiguïté et sa complexité au genre pornographique (WILLIAMS, 2015). Le court-métrage d'animation se compose ensuite d'une succession de séquences imitant les représentations de sexe explicite conventionnelles : gros plans de pénétration, fellation et cunnilingus, accompagnés des *loops* de gémissements féminins, râles masculins et propos obscènes de part et d'autre. Ces plans parodient les stéréotypes qui circulent sur la pornographie *mainstream* (VÖRÖS, 2015) à partir de la mise à distance que produit le *stop motion*. Cette série alterne avec les séquences où Barbie, enfermée chez elle – les surcadrages insistent sur cette clôture – converse avec Teresa, sa bonne. La Barbie « ethnique » *latino* (DEBOUZY, 1996 ; HANQUEZ-MAINCENT, 2000) est ainsi située dans les rapports sociaux qui révèlent une domesticité racisée⁵, indiquant que les rapports de classe, de genre et de « race » sont imbriqués et se co-construisent (HILL COLLINS et BILGE, 2016, BILGE, 2019, FALQUET, 2020).

La circulation centripète implicite de Ken – de la maison bourgeoise avec piscine au bureau du centre-ville – que le montage rend elliptique, met en évidence la contiguïté entre le régime matrimonial de la sexualité légitime et le régime pornographique des pratiques sexuelles liées aux fantasmes masculins, alors que les clichés des normes socio-spatiales naturalisent la continuité mais non la contiguïté de ces régimes, distinguant le privé du public, les *mamans* des *putains*. Les services sexuels qu'obtient Ken-homme d'affaire de son épouse et de sa jeune secrétaire Arbie sont inclus dans une longue série (évoquée par Barbie) de rapports sexuels extorqués par abus de pouvoir, véritables démonstrations performatives des priviléges de classe-genre-race de Ken. Selon son épouse, depuis 10 ans il « couche » avec elle, avec sa secrétaire et avec toutes les domestiques. Ces séquences démontrent le continuum classiste,

⁵ Selon Pablo Plotkin : « Teresa, la mucama de la mansión, es una morocha desatada que se propuso consolar a la patrona a como dé lugar. La frágil y melancólica Barbie –con las cuerdas vocales de Juana Molina– sucumbirá a los encantos de la paraguaya bisexual, cosa que acabará con los nervios del impiadoso Ken (vocalizado por el español Eusebio Poncela) » (PLOTKIN, 2001). L'origine ethnique racisée de Teresa est ici indiquée dans le cliché qui attribue une nationalité paraguayenne à la poupée *mucama* dans le contexte argentin, dans l'adjectif « morocha » et à travers la supposée hypersexualité du personnage.

sexiste et raciste qui structure les scripts sexuels dans le système sexe/genre (RUBIN, 2010) hétéronormatif actuel, reconfigurant les limites entre sexualité légitime et sexualité de loisir. Dans les deux cas il s'agit pour Ken de performer sa masculinité, mettant en scène le pouvoir que lui confère son capital économique, social et symbolique, ainsi que les solidarités spontanées dont il peut bénéficier – l'analyse du motif du « troussage de domestique » (DELPHY, 2011) éclaire un aspect de ces solidarités de classe et de race que la fable d'Albertina Carri tend à briser, pour construire une sororité *queer* féministe. Le jazz sensuel qui accompagne ces scènes, où dominent saxophone et contrebasse, joue sur les stéréotypes des ambiances de décadence bourgeoise et leurs ambivalences⁶ – une fascination qu'illustre assez bien la nouvelle de Cortázar *El perseguidor* (1959) ou que mettaient en scène les parodies des cartoons de Betty Boop, et que confirme la fétichisation de la *Latina* que semble incarner Teresa (VALDIVIA, 2013).

La *Baby Doll* ou *Lolita* de service – figures littéraires et cinématographiques devenues mythiques, contemporaines⁷ de la sexualisation des adolescentes commercialisée par la poupée – est ici la blonde Arbie, jeune secrétaire que le générique présente à partir du topique de la « débutante » : « El debut cinematográfico de Arbie ». L'animation lui associe la *baby voice* de Betty Boop, en fait celle de l'actrice et chanteuse underground très populaire, Divina Gloria, surnommée « La Madonna argentina » (LADRON DE GUEVARA, 2020). Arbie incarne la féminité à peine pubère de la nymphette fatale, la séduction de l'ingénue perverse, avec les excès *queer* que cultive Madonna. Son *teen talk* genre ne déplore pas cette fois la difficulté des cours de maths (« Math class is tough », HANQUEZ-MAINCENT, 2000 ; DEBOUZY, 1996) mais soutient un discours pornographique stéréotypé (oooh ;échame todo Ken! ;todo y más! [...] ;dámela toda papito !»). Elle attend son patron nue et leurs ébats sont enthousiastes, jusqu'à la séance nocturne, violente, où Ken utilise un énorme godemiché vert fluo, métonymie cyborg de son phallus hypertrophié, et la blesse. À la fin du court, Arbie rompt, refusant de se soumettre aux fantasmes violents de Ken, malgré les promesses d'ascension sociale par semi-officialisation de leur union que ce dernier réitère. Encore une fois, c'est le continuum de la logique masculiniste qui est exposé dans l'indistinction – supposée – du jeu sexuel *consenti*, qui érotise la soumission (DELEUZE, 1967), et le jeu sadique de la souffrance *imposée*. La représentation de leur conversation téléphonique finale en *split screen* figure à la fois la séparation des espaces occupés et le refus qu'Arbie oppose à Ken – réintroduisant ainsi une distinction entre masochisme et sadisme – la rebuffade provoque l'effondrement de l'univers pornotopique du mâle bourgeois blanc : la fragmentation de la partie gauche de l'écran, dont la mosaïque dégringole avec fracas, laisse Ken solitaire, enfermé dans ses fantasmes monologiques. Le conte de fée version *Fifty Shades of Grey* (HAVRILESKY, 2015) est désamorcé, et les *débuts* d'Arbie dans le monde restent ouverts lorsqu'elle ferme sa porte à la soumission. Elle (re)devient une Betty Boop qui nous montre *comment s'en sortir*.

⁶ Sur ces ambivalences, la nécessité de les replacer dans leur contexte d'énonciation et la complexité du « fétichisme racial », on peut rappeler la conclusion de Kobena Mercer : « la lutte pour la puissance d'agir démocratique s'accompagne toujours d'une certaine négociation subjective de l'ambivalence » (MERCER, 2015 : 158).

⁷ La poupée Barbie a été créé et mise sur le marché en 1959 (DEBOUZY, 1996), Le roman de Vladimir Nabokov, *Lolita*, est publié en 1955 et la première adaptation cinématographique *Lolita* de Stanley Kubrick est de 1962 ; le film *Baby Doll* d'Elia Kazan, avec un scénario de Tennessee Williams est de 1956.



Albertina Carri, *Barbie también puede eStar triste* (2001)

La dimension ludique qu'incarnent les poupées est mise en perspective à partir de leur fonction de modèle dans la construction des identités genrées. Le couple moderne idéal Barbie-Ken est décliné dans une diversité qui expose les rapports de classe, de « race » et de sexualité, mais aussi les identités non binaires et les sexualités dissidentes. Les déclinaisons Barbie, Arbie, Teresa, Trabie / Ken, Keno, Kenu, indiquent les dérivations paradigmatiques et les « déviances », le parti pris ludique et l'ironie typologique, contre-normative. La norme blanche bourgeoise cis-hétéro est dénoncée, elle apparaît dans toute sa violence et va également subir un décentrement. Le nom du personnage de Teresa – qui est celui que Mattel a donné à la poupée *hispanique* mise sur le marché en 1988 (HANQUEZ-MAINCENT, 2000) – fait exception à ces dérivations paradigmatiques et devient le pivot du décentrement spatial, optique, affectif, contre-normatif et décolonial. Teresa est le vecteur qui permet à Carri de *cuirizar* (flores, 2013) le porno.

L'autre circulation spatiale implicite, en symétrie inverse et centrifuge, est ainsi assumée par la domestique Teresa, qui quitte son lieu de travail pour regagner la périphérie où elle partage un lieu de vie avec Keno, le boucher, et Trabie, la coiffeuse trans. Les plans d'ensemble intermédiaires qui servent de métonymie des trajets contrastent la verticalité opaque et polluée du centre urbain, pour le bureau-garçonnière de Ken, et l'horizontalité limpide des faubourgs populaires, pour la zone périphérique où réside Teresa. L'effet de perspective pour la rue aux maisons basses et bigarrées ouvre le champ visuel vers un utopique lointain illimité qui s'oppose à l'enfermement oppressif, standardisé et dystopique du centre.



Albertina Carri, *Barbie también puede eStar triste* (2001)

Le générique présente Teresa comme la véritable star du court : « *Y la presencia estelar de Teresa* ». Le motif de la star est récurrent dans les étoiles du générique, accompagné de

boucles sonores orgasmiques exclusivement féminines, celles-ci « encadrent » le court, l'ouvrent et le referment. L'étoile est aussi la forme que prennent les ouvertures et fermetures à l'iris. L'espace poly-amoureux que la star *eccentric* (LAURETIS, 1990) partage avec ses partenaires fait communiquer l'intime et les activités professionnelles (boucherie, salon de coiffure, séjour et chambre) revendiquant la dissolution de la frontière entre public et privé. La sexualité débridée du trio est euphorique et ouverte à d'autres partenaires, elle donne lieu à des scènes pornographiques *cuirisées*, accompagnées, suivant le contexte, d'une musique romantique ou d'une musique *latina*, rythmée et ludique. La première scène porno qui a lieu dans la boucherie est une fellation de Keno par Trabie, accompagnée par la célèbre chanson du compositeur portoricain Rafael Hernández, *Capullito de alelí*.

Le jour suivant, la pornographie *queer* romantique fait irruption dans le foyer *straight* de Barbie grâce à Teresa, séduite par sa maîtresse désespérée et en larmes : « ¡Teresa, no puedo más ! abrazame Teresa por favor... ». Le montage en parallèle montre Keno consolant à son tour Trabie, inquiète de voir Teresa, amoureuse, se séparer de leur trio. Les deux scènes de rencontre « à temps ! » et « maintenant ! » (WILLIAMS, 1991) sont réunies par une même envolée de violons, harpe, hautbois, dont l'intensité émotionnelle est digne des meilleures scènes *émouvantes* – mais non de sexe – des films mélodramatiques. Une nouvelle fois les genres sont mêlés. En outre, l'horreur et le suspens hitchcockien s'ajoutent à ce mélange de genres cinématographiques corporels, dans les séquences où la vieille voisine voyeuse surveille les lesbiennes en action, assise sur son fauteuil roulant, des jumelles à la main. Le cliché musical des tintements stridents qui connotent le suspens accompagne les intertextes parodiques de *Fenêtre sur cour* (1954) et *Psychose* (1960), dans une poétique de l'excès parodique.

Teresa, la star *queer/cuir*, est le noyau d'une contagion centrifuge, non seulement spatiale mais aussi et surtout culturelle, anti-normative. Le décentrement qu'elle opère affecte les scripts hégémoniques ainsi que les codes émotionnels et cognitifs qui leur sont associés. L'union de Barbie et Teresa représente le point de basculement de l'ordre patriarcal-colonial, blanc, bourgeois. Le scandale dénoncé par la vieille voisine voyeuse va déclencher la crise de Ken, qui, de retour au foyer, frappe Barbie en la traitant de « chienne » : « ¡Perra ! ¡Perra ! con la mucama, ¡qué deshonra ! mi mujer se acuesta con la mucama ». Cette scène entraîne l'exil de Barbie loin de la violence et de la solitude de son faux paradis bourgeois domestique, vers le doux et solidaire éden de la banlieue populaire. La fable *queer/cuir* ainsi construite contraste une sexualité hétéronormée, violente et malheureuse, où s'expose le monopole du pouvoir détenu par Ken, et une sexualité multiple et heureuse, où s'expriment les diverses formes de la spontanéité du désir, de l'affection solidaire et de la rencontre.

Au-delà de la fable et de sa critique de la culture *straight*, l'enjeu de cette contre-archive pornographique est de modeler une nouvelle cartographie des émotions et des désirs. À travers les scripts sexuels hégémoniques – qu'ils soient romantiques ou pornographiques – c'est le contrôle des corps et des affects qui s'opère. Le dispositif en anamorphose qui superpose l'archive pornographique *mainstream* et la pornographie *queer* en contrepoint, fait dériver toute une grammaire normative des émotions. Les scripts de la monogamie romantique et de la pornographie masculiniste qui définissent nos comportements, nos émotions et nos fantasmes *fonctionnent*. Leur productivité est étonnante car elle engendre des émotions ambivalentes : à la fois excitation et malaise, attraction et répulsion, euphorie et dégoût. Or ce que montre le court d'animation de Carri est que ces scripts sont complémentaires et organisés au service et au bénéfice du pouvoir d'une minorité de mâles blancs bourgeois. La sexualité des personnages féminins qui gravitent dans l'orbite de ce pouvoir érotisé est contrôlée et domestiquée en fonction d'une typologie réduite : l'épouse légitime blanche et blonde, trahie ; la série chronologique de ses substituts : les jeunes filles blanches et blondes, de classe inférieure,

interchangeables ; et enfin la série de domestiques racisées contraintes au service sexuel, celui-ci n'étant que l'un des volets du service domestique. Aucune réelle rupture dans le continuum du sexage (GUILLAUMIN, 1992) et des échanges économico-sexuels (TABET, 2004).

Le court expose ainsi ce qui *fonctionne* – jusqu'à un certain point – *malgré nous*, c'est-à-dire le pouvoir du pouvoir – ou « la vie psychique du pouvoir » (BUTLER, 2002) – et l'érotisation de rapports incorporés que la culture nous a dressé·es à désirer, à fantasmer, à rechercher (ILLOUZ, 2012 ; LÖWY, 2006). Quelles que soient les nuances de nos ressentis, ces images nous émeuvent. Le montage en tension, le contraste entre les espaces, les couleurs (ambiances sombres-froides *vs* claires-chaudes) et les musiques, qui engendrent les effets d'anamorphose, autrement dit le dédoublement de perspective et la mise en évidence de perspectives en conflit – l'une centrale, hégémonique, straight, l'autre décentrée, minoritaire, *queer/cuir* – provoquent une mise à distance critique des codes et des scripts naturalisés et une mise à disposition ludique de nouvelles expériences émotionnelles. Le point de vue de la subculture *queer/cuir* dans le court associe, par exemple, l'idéalisation romantique, à travers les envolées musicales, l'empathie qu'explicitent les dialogues des personnages, et la pornographie *hard core* montrant des partenaires multiples aux corps dissidents. Autrement dit, ce que la norme oppose, disjoint et hiérarchise (RUBIN, 2010) est resignifié, réassemblé, combiné. De même, le point de vue *queer/cuir* customise le corps des poupées, révélant leur potentiel pornographique⁸ – sans doute attesté par les pratiques réelles mais inavouées des enfants – alors que la norme interdit et dénie toute sexualité aux mineur·es en les positionnant exclusivement en tant que victimes de pratiques prédatrices déniées – ce qui revient sans doute à les condamner à subir ces pratiques (DUSSY, 2013). Les dichotomies amour/sexe, que la culture straight diffuse et entretient, sont ici déstabilisées et dénaturalisées, pour nous laisser inventer de nouveaux paysages sensoriels, de nouvelles palettes émotionnelles et affectives.

La perra : dé-domestiquer la sexualité

¿Cómo construir un discurso del placer en una realidad mediatizada por el peligro sistemático espectacularizado: la inseguridad, los robos, las violaciones? ¿No le seguimos dejando acaso la producción visual del placer a la maquinaria heteropatriarcal a través de la pornografía convencional? ¿Por qué no invertir tanta energía en la contra-producción de imágenes sexuales en vez de censurar las disponibles en el mercado tecnomediático? (val flores, *Interrupciones*, 2013: 167)

Para mí Pets se pregunta quién es la mascota.
(Albertina Carri dans AGUILA, 2019)

val flores soutient que la pornographie, comme l'éducation sexuelle, sont des technologies de genre (LAURETIS, 1987-2007) qui produisent les corps. Ces deux discours ont en commun des objectifs didactiques, disciplinent les corps, les genres et les désirs, dessinent une topologie visuelle de la sexualité et régulent les regards (flores, 2013 : 290). Albertina Carri partage cette position et ces inquiétudes – au sens littéral de ce qui nous agite, nous met en mouvement :

⁸ « La Barbie es porno. Tiene esa imagen pornográfica instalada en el inconsciente colectivo. Eso es extraño » (Albertina Carri, citée par Plotkin) (PLOTKIN, 2001).

La influencia que tienen las imágenes sobre nuestros cuerpos, es un poco más bien ésa la búsqueda. La pornografía es un género históricamente educativo, te enseña – supuestamente – a gozar de una determinada forma. En ese sentido, es extremadamente sesgada y violenta también, porque pareciera que hay un único modo de goce. Cómo las imágenes nos influencian en nuestros cuerpos, en nuestros vínculos, nuestra forma de relacionarnos. Por eso trabajé varias veces con archivos. Antes de esta función de *Las hijas del fuego* se proyectó un corto que hice con archivos pornográficos, que se llama *Pets* (Carri dans AGUILA, 2019).

À l'occasion de la diffusion – principalement dans les festivals ou les cinémathèques – de son long métrage pornographique *Las hijas del fuego* (2018), Albertina Carri revient sur ses productions pornographiques antérieures, *Barbie también puede eStar triste* et *Pets* (2012). Dans la *Bienal de Performance* de Buenos Aires de 2017, Albertina Carri reprend *Pets* dans une vidéo-installation intitulée *Animales Puros*, la réflexion qu'elle porte aborde l'un des problèmes que posait *Pets* et que posent également certaines images de meurtre incluses dans son long métrage documentaire *Cuatreros* (2017) : qui est derrière la caméra ? qui se rend complice, par la stabilité et l'indifférence du regard que matérialise l'objectif, des violences filmées ? Ou encore, selon Haraway, « avec le sang de qui mes yeux ont-ils été façonnés ? » (HARAWAY, 2007 : 121), ou, selon Fanon, quelles assignations mon regard construit-il et par quelles aliénations à l'autre suis-je construit·e ? (CHERKI, 2016).

Les deux films, le court *Pets* et le long métrage *Cuatreros* se composent de *found footage*, autrement dit d'archives de pellicules, souvent anonymes et égarées, que la réalisatrice récupère et monte pour composer un dispositif en anamorphose qui met en contrepoint deux perspectives différentes. Celui-ci va interroger l'histoire à partir de ces rebuts, de ces images oubliées qui ont un jour été tournées (par qui ?), ont circulé (dans quels espaces ?), ont été vues (comment ? pourquoi ?). Résidus abjects devant lesquels il est facile de fermer les yeux ou dont l'exposition peut simplement produire un soulagement cathartique, typique de nos pratiques médiatiques : c'est horrible ce qui se passait *alors...* ce qui se passe *là-bas...* ce qui leur arrive à *eux-elles*. Or, comme dans le cas de Barbie que nous venons d'exposer, où le constat devenu banal d'un dressage domestique qui s'effectue à partir de l'usage des jouets n'est pas tout à fait la question, dans *Pets* il ne s'agit pas seulement de dénoncer ce que la pornographie fait aux femmes, et en particulier aux femmes pauvres racisées, en montrant une archive pornographique du début du XXe siècle qui représente des scènes de zoophilie et met en évidence la contrainte imposée à l'actrice, sa souffrance. Il s'agit de produire une instabilité émotionnelle, un décadrage sensoriel et affectif, dont l'impact perdurera au-delà de la projection. Il s'agit de court-circuiter la catharsis. Je propose de rendre compte du témoignage de la réalisatrice assez longuement, afin de mettre en valeur sa réflexion sur l'impact émotionnel de ces images et la façon dont elle s'empare de la contextualisation qu'elles impliquent pour procéder à une recontextualisation dissidente qui interroge nos consensus, produit du dissensus et rouvre nos schémas émotionnels et cognitifs (SORIANO, 2013) :

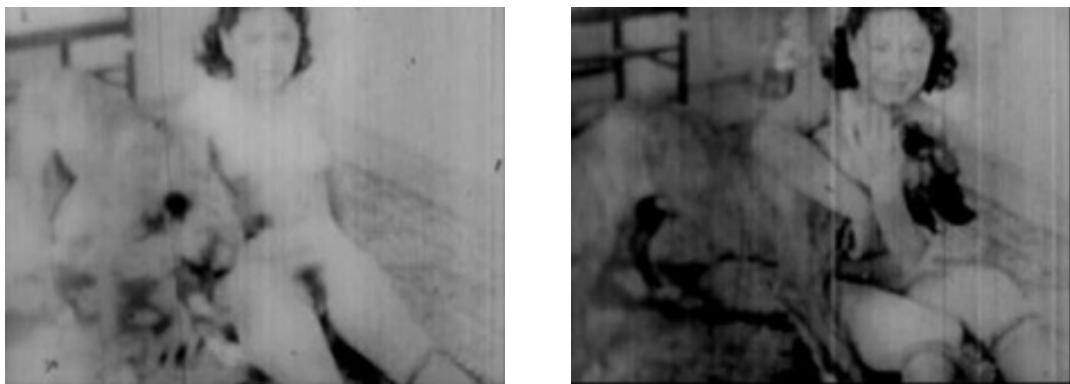
Cuando me encontré con esos materiales tuve esa gran duda. Me pasó dos veces, por un lado, con el material de zoofilia y por otro con el material de Vietnam que se muestra en *Cuatreros*, donde se asesina a una persona frente a la cámara. En ambos casos quedé shockeada. La pregunta era acerca de la política de la imagen, su circulación y qué hacer con eso. Son dos instancias muy diferentes y en ambos casos lo que se ve es extremadamente violento. En ese video de zoofilia se llega a ver a la esclava mirando a la cámara y pidiendo piedad. Se intuye que en ese momento desde detrás de la cámara alguien le dice seguí, continuá. Después de ese gesto ella vuelve a acercarse al perro para que se la monte. En determinado momento se nota que ella llora, que el perro la lastima, eso capaz que no lo podés ver en una proyección en digital, pero es así. Sin embargo, la cámara no se inmuta.

Dudé mucho de si hacer visible ese material o no, pero es una imagen intolerable pero existente. Y no sólo como imagen, sino como contexto: si bien al principio sólo vi el horror y me indigné, con el tiempo me fui dando cuenta de que ese fuera de campo le daba otro

valor a la imagen. A mí me lleva a reflexionar en lo siguiente: quiénes eran los que hacían cine, quiénes empuñaban la cámara, quiénes veían esos materiales. [...]

No termino de entender quiénes eran los que hicieron el registro. Sé que luego esos mismos materiales se utilizaban como propaganda contra la guerra, se usaban en universidades, pero creo que era porque se filtraban y a partir de ahí se volvían materiales de denuncia. Pero tiendo a pensar que los que registran esas cosas son los mismos asesinos, porque para que te dejen filmar está claro que hay que ser cómplice. Son todos actores de la misma escena en la que matan a un tipo; es como si dijeran: "Esto es lo que sucede, esto es lo que pasa".

Denunciar esas naturalizaciones es necesario. Yo tengo la teoría de que no funciona sólo con hacerlo visible, no funciona sólo con ponerlo y decir: "Esto es un horror", porque eso ya lo sabemos todos, por eso hago que ese material interpele, genere un relato alrededor, para que otras emociones surjan y no sea sólo el espanto. Hoy es raro que alguien diga estar de acuerdo con alguna de esas imágenes... Pero quienes están de acuerdo –hay muchos, y muchos más de los que creemos, porque esas cosas todavía se hacen– no se animan a decirlo a viva voz (Carri dans FARAONE, 2018).



Albertina Carri, *Pets* (2012)

Quand un certain féminisme prétend, d'une certaine façon, que dans la pornographie « esto es lo que pasa », il contribue à naturaliser la violence des rapports de genre et de la domestication des corps dans les technologies visuelles hégémoniques qui les représentent, et se rend ainsi complice de ces technologies. Or cette domestication ne se joue pas seulement dans la pornographie, mais aussi dans la peinture, la littérature, la mythologie, la poésie, le cinéma, etc., dont les représentations en revanche ne semblent pas être aussi préoccupantes, aux yeux de ce même féminisme, dans la mesure où elles pratiquent l'euphémisation et l'érotisation de la domination dans les cadres hétéronormés de la culture bourgeoise. Les dispositifs qui inventent des « contre-productions d'images sexuelles » (flores 2013 : 167) refusent la complicité que suppose la position de ce regard *extérieur*, stigmatisant, aliénant, ou ces paupières closes accompagnées d'une compassion horrifiée.

L'insistance de Carri, dans l'interview, sur la nécessité de construire un « relato alrededor », correspond à la mise en dialogue qu'elle opère, et qui n'est pas seulement le résultat d'une mise à distance critique produite par le collage, le montage et l'appropriation de l'archive. Cette mise en dialogue institue une utopique/dystopique *symétrie* dans les rapports : la réalisatrice s'inclut dans un continuum de violence non pas en tant que spectatrice extérieure qui dénonce avec pudeur, au nom d'une morale « universelle » convaincue de son autorité, mais bien en tant que sujet/objet elle-même de ces processus d'abjection qu'elle explore, et nous engage à explorer. C'est une démarche pédagogique et solidaire qui questionne les rapports intersectionnels et le fonctionnement de la pornographie, qui disloque les hétérotopies et leurs normes spécifiques, qui nous arrache au confort des limites conventionnelles, dans un *métamorphisme* turbulent.

Dans *Pets* le « relato alrededor » qui engendre l'anamorphose et décloisonne les espaces et les scripts de la pornographie conventionnelle, matérialisés par les plans d'*entrée* et de *sortie* des « dames », est produit en particulier – mais pas seulement (SORIANO, 2013 et 2016) – par la bande son dans laquelle une voix-off féminine, pausée et claire, rend compte en anglais sur un ton didactique d'expériences d'éducation à la sexualité et à l'orgasme. Le montage des archives pornographiques du début du XXe siècle inclut donc dans la bande son une archive sonore, en langue anglaise, vraisemblablement inspirée des travaux de William Masters et Virginia Johnson qui fondent la sexologie clinique (GARDEY et HASDEU, 2015). La tension extrême entre les propos proposés à l'écoute – centrés sur l'apprentissage progressif du plaisir, le partage et la communication – et les images violentes du début du XXe siècle – aussi muettes que les actrices – interroge les cadres énonciatifs, autrement dit les discours audibles et ceux qui ne le sont pas. En effet, exceptés quelques gémissements en fond sonore, aussi déconnectés des images et aussi convenus que le discours didactique, les scènes pornographiques sont muettes. C'est le contraste opéré par le montage des *found footage* qui recrée le contexte socio-historique du tournage des scènes de zoophilie, les ordres implicites donnés par le réalisateur, et par conséquent le contexte de consommation des images, pensées par et pour des hommes partageant l'hétérotopie du bordel : « Claramente eran un montón de hombres, fumando, probablemente con alguna otra esclava, no sólo la que está ahí en pantalla. » (CARRI dans AGUILA, 2019). Sans le contrepoint, la spectacularisation de l'horreur exotise la scène exposée : *c'était ailleurs, c'était avant, cela n'a rien avoir avec moi, thank God !* À Diego Faraone, qui lui demande comment elle crée l'inconfort qu'elle recherche, Carri répond :

No creo que haya una receta. Pero creo que hay algo de esto que te decía recién, del orden de lo “desfasado” llevado a cuestiones más crudas o menos crudas, que te llevan a un “distanciamiento”. Esta palabra, “distanciamiento”, no suena bien en general, tiene mala prensa. Se cree que si te distancia es academicista, intelectual, se pierde la cuestión afectiva o la posibilidad de conmover. Yo creo que el distanciamiento es una posibilidad de conmover de otra forma, en otro estadio posterior (FARAONE 2018).

Dans *Pets*, trois contextes d'énonciation sont mis en perspective et engendrent ainsi le *déphasage* : celui du tournage pornographique du début du XXe siècle, où le discours des actrices est inaudible mais où le regard *oppositionnel* (hooks, 1992) d'une actrice vers la caméra permet de reconstruire le contexte du hors champ et les rapports de pouvoir en jeu, renversant l'ob-scène et stigmatisant l'origine du regard ; celui des années 60-70, où devient audible un discours didactique sur le plaisir féminin et, parallèlement, se mettent à circuler plus démocratiquement les images pornographiques, mais où les prises en compte de ce plaisir sont (hétéro)normées ; celui du début du XXIe siècle où les féministes *queer/cuir* décident d'intervenir dans les discours et les productions pornographiques. C'est dans ce dernier contexte discursif que Carri ouvre un espace d'interlocution en intervenant sur ces archives visuelles et sonores par son montage, ses grattages, son travail *manuel* sur les pellicules, et par la trace corporelle qu'elle laisse à la fin du court : son empreinte digitale (BONNO, 2014).

Albertina Carri, *Pets* (2012)

Son *interruption* (flores 2013) a néanmoins des effets rétrospectifs, dans la mesure où, en historicisant ainsi par contraste les trois scènes d'énonciation, elle convoque et rend « audibles », dans le vide qu'ils laissent et qu'elle met en scène, d'autres discours que le sien : celui des femmes prises dans le discours de la pornographie du début du XXe, celui des femmes aux prises du discours didactique hétérosexuel de la sexologie des années 60-70, celui des féministes *queer* du mouvement pro sexe et « pornoterroriste » (TORRES, 2011) qu'elle revendique à propos de *Pets*. Dans l'espace d'interlocution qu'ouvre *Pets*, s'opère le retournement du stigmate (BUTLER, 2004), et la réalisatrice s'inclut dans les « perras » qui, comme Barbie *porn star*, ont choisi le « devenir perra » (ZIGA, 2009), en adoptant une circulation centrifuge pour découvrir les multiples possibles d'une sexualité autonome⁹. En faisant irruption dans le continuum de la pornographie hégémonique *Pets* réactive et rend visible, audible, sensible, la continuité des résistances. L'empreinte digitale surimposée au cadre qui situe le film (« Alsina 1367 Piso 4° ») et annonce une suite – autrement dit une lutte ininterrompue : « Continua » – met en évidence la pellicule, interrompt l'illusion référentielle, invite non seulement à se représenter le hors cadre et le hors champ mais également tout le dispositif cinématographique lui-même : son histoire, ses supports, son public, les espaces qu'il occupe, les pratiques qu'il engage et les manipulations qu'il exige. Elle résitue ainsi à la fois la pornographie et le court *Pets* dans l'histoire des technologies visuelles qui forgent nos regards (HARAWAY, 2007 ; WILLIAMS, 2015) et celle de leurs objets de préférence, les corps féminins, les corps exotisés, les corps subalternes domestiqués. L'empreinte fonctionne comme une signature corporelle qui cite les pratiques administratives et judiciaires pour les détourner et faire de *Pets* un pamphlet, un « manifiesto porno-terrorista » (TREROTOLA, 2012).

Qui sont les « poupées », les « pets », les « mascotas », les jouets et les animaux domestiques, les animaux anthropomorphes de la pop culture ? une question à laquelle se proposent de répondre les courts pour dénoncer les violences de la domestication des corps et rendre compte de leur visibilité, des regards qui les assignent à l'altérité, non seulement dans leur cadre passé, étrange, ou lointain, mais dans l'ici et maintenant de nos sens et de nos affects. En même temps, qui sont les « perras », les Barbie-Teresa-Arbie-Trabie, les Betty Boop ? Les courts pornos de Carri, par les chocs successifs qu'ils provoquent, par les contradictions et

⁹ Une documentation de ce mouvement est accessible en ligne à travers le documentaire composé d'interviews aux participantxs de la revue Postporn *Piratta* sur le Tumblr de Post-op : <https://postop-postporno.tumblr.com/Piratte>

diffractions qu'ils composent, invoquent des subjectivités multiples et excentriques dont les tribulations, errances et circulations résistent à la domestication, où les corps sont irréductibles à l'usage que les technologies optiques hégémoniques leur destinent. Le regard *oppositionnel* (hooks 1992) que *Barbie también puede eStar triste* et *Pets* nous invitent à construire est aussi émancipateur que celui que la petite chienne anthropomorphe et sexy, dans ses parcours incessants et irrépressibles, pose sur un monde métamorphique qu'elle contribue à fabriquer, au-delà des assignations que les regards lui imposent. Le jeu avec la rencontre « à temps » et « maintenant » de la pornographie est doublement distancié, d'abord par les dispositifs de *stop motion* et de collage de *found footage*, à la frontière du cinéma expérimental, ensuite à travers l'humour punk *queer* (KUNERT, 2009) qui organise ces dispositifs, il conduit ainsi une réflexion méta-cinématographique vers les dystopies/utopies burlesques que la plasticité de l'animation et des collages rend possible. Comme dans les cartoons de Betty Boop, « the frenzy derives from a resistance to the norms » (ZIPES, 2014 : 99). Fissurant la clôture des hétérotopies, la tension des anamorphoses dédouble la perspective, maintient le conflit et réaffirme les résistances, ici et maintenant.

BIBLIOGRAPHIE

- AGUILA, Marisol (2019), « Entrevista a Albertina Carri : la hija del fuego », *El Agente Cine* [en ligne] 31/05/2019, disponible sur : <http://elagentecine.cl/entrevista/entrevista-a-albertina-carri-la-hija-del-fuego/>
- BILGE, Sirma (2019), « Quand le développement international interpelle l'intersectionnalité », in LEVY, Charmain et MARTINEZ, Andrea, *Genre, féminismes et développement: Une trilogie en construction*, University of Ottawa Press.
- BONNO, Justine (2014), « Poupées pornos, violence ethnographique et patrimoine de la domestication : reconnaissance du genre post-pornographique dans la production de la réalisatrice Albertina Carri », in MULLALY L. y SORIANO M. (Dir. y Ed.), *De cierta manera. Cine y género en América latina*, Paris, L'Harmattan, p. 167-191.
- BUTLER, Judith (2002), [1997], *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories* [The psychic life of power. Theories in subjection], Paris, Léo Scheer.
- (2004), [1997], Le pouvoir des mots. Politique du performatif [Excitable Speech], Paris, Éditions Amsterdam.
- CABARGA, Leslie (1980), *Betty Boop, Popeye et Cie. L'Histoire des Fleischer*, Collection Fantasmagorie, Enghien, éditions Artefact.
- CARRI, Albertina (2017), *Animales puros*, Argentine (performance – videoinstalación): Bienal de Performance 17 de Buenos Aires.
- (2017), *Cuatreros*, Argentine, Albertina Carri–Diego Schipani (prod.).
- (2018), *Las hijas del fuego*, Argentine, Eugenia Campos Guevara (prod.).
- (2012), *Pets*, Albertina Carri (prod.), 6 mn, 35 mm.
- (2001), *Barbie también puede eStar triste*, Buenos Aires, Albertina Carri (prod.), 23 mn.
- CHERKI, Alice (2016), « Fanon au temps présent. L'assignation au regard », *Politique africaine* n°143, octobre 2016, p. 145-152.
- CHEVAL, Bastien (2014), *Le cinéma d'animation et l'interrogation du réel : hybridations et enchevêtrements du domaine de l'humain et de l'image par image*. Thèse de doctorat (sous la direction de Maxime Scheinfeigel), Université Paul Valéry - Montpellier III.
- CLOVER, Carol J. (1987), « Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film », *Representations* 20 – Fall 1987, p. 187-228.
- DEBOUZY, Marianne (1996), « La poupée Barbie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 4 | 1996, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/446> ; DOI : 10.4000/clio.446
- DELEUZE, Gilles (1967), *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris Minuit.
- DELPHY, Christine (coord.) (2011), *Un troussage de domestique*, Paris, Syllepse, coll. Nouvelles Questions Féministes.
- DUGUET, Claire (2019), *Betty Bopp For Ever*, 52 mn, France, 2019.
- DUSSY Dorothé (2013). *Le berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, livre 1. Marseille : La Discussion.
- FALCONI, Diego, CASTELLANOS, Santiago, VITERI, María Amelia (eds.) (2014), *Resentir lo queer en América Latina. Diálogos con/desde el Sur*. Barcelona, Egales.
- FALCONÍ, Diego (2014), « De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela », *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, « Mitologías hoy », vol. 10, invierno 2014, p. 95-113.
- FALQUET, Jules (2020), *Imbrication. Femmes, race et classe dans les mouvements sociaux*, Éditions du Croquant, 2020.

- FARAONE, Diego (2018), « Contra la catarsis. Con Albertina Carri », *Brecha*, 27/07/2018, (disponible en ligne sur le Blog de l'auteur : <http://denmeceluloide.blogspot.com/2018/08/entrevista-albertina-carri.html>)
- FLORES, val (2013), *Interrupciones*, Neuquén, La mondonga dark.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, p. 752-762, Gallimard, NRF Paris, 1994 (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, publiée dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, octobre 1984, p. 46-49.)
- GARDEY, Delphine, et HASDEU, Iulia (2015), « Cet obscur sujet du désir. Médicaliser les troubles de la sexualité féminine en Occident », *Travail, genre et sociétés*, vol. 34, no. 2, p. 73-92.
- GONZALEZ ORTUÑO, Gabriela (2016), « Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica », *De Raíz Diversa* - Vol. 3 N° 5 enero-junio 2016, p. 179-200.
- GUILLAUMIN, Colette (1992), *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Paris, Côté-Femmes.
- HANQUEZ-MAINCENT, Marie-Françoise (2000), « Image et mirage de l'Amérique, la poupée Barbie », *Revue Française d'Études Américaines*, N°83, janvier 2000. Civilisation américaine : problématiques et questionnaires. p. 76-89.
- HARAWAY, Donna (2007), « Savoirs situés » [Situated Knowledge, 1988] in *Manifeste cyborg et autres essais*, Exil, p. 107-142.
- HAVRILESKY, Heather (2015), « Cinquante nuances de capitalisme tardif », *Agone*, N°. HS, p. 129-136.
- HILL COLLINS, Patricia et BILGE, Sirma (2016), *Intersectionnality*, Cambridge et Boston, Polity Press.
- ILLOUZ, Eva (2012), *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil.
- KERBER, Linda K (2012), « L'Histoire des femmes aux États-Unis : Une histoire des droits humains », *Travail, genre et sociétés*, vol. 28, no. 2, p. 25-44.
- KIPNIS, Laura (2015), « Comment se saisir de la pornographie », in VÖRÖS, Florian, *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Amsterdam, p. 27-44.
- KUNERT, Stéphanie (2009), « Femmes et pornographes ? Entretiens croisés avec les réalisatrices Maria Beatty, Émilie Jouvet, Catherine Corringer et Shu Lea Cheang », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 1 | Printemps 2009, mis en ligne le 09 juillet 2007, consulté le 19 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gss/823> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.823>
- LADRON DE GUEVARA, Federico (2020), “Divina Gloria: la chica Olmedo que bailó para Charly García y canta tangos en idish”, *Clarín – espectáculo*, 28/06/2020, disponible sur : https://www.clarin.com/espectaculos/divina-gloria-chica-olmedo-bailo-charly-garcia-canta-tangos-idish_0_6NpeeTsTg.html
- LAURETIS, Teresa de (1990), « Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, Vol. 16, No. 1 - Spring, 1990, p. 115-150.
- LAURETIS, Teresa de (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- LAURETIS, Teresa de (2007), *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde ».
- LÖWY, Ilana (2006), *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, coll. « Le Genre du Monde ».

- MARISANTY, José (2008), « ¿Una teoría queer latinoamericana ?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel », *Lectures du genre* N° 4 – Lecturas queer desde el Cono Sur.
- MERCER, Kobena (2015), « Lire le fétichisme racial. Les photographies de Robert Mapplethorpe », in VÖRÖS, Florian, *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Amsterdam, p. 111-159.
- MILLIGAN, Mercedes (2020), « Animated ‘It Girl’ Betty Boop Turns 90 on August 9! », *Animation Magazine*, 6/08/2020, disponible sur: <https://www.animationmagazine.net/events/animated-it-girl-betty-boop-turns-90-on-august-9/>
- PAASONEN, Susanna (2015), « Étranges promiscuités. Pornographie affects et lecture féministe », in VÖRÖS, Florian, *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Amsterdam, p. 61-80.
- PLOTKIN, Pablo (2001), « Un cortometraje no apto para infantes. Barbie, la pornostar triste », *Radar – Página 12*, 1/03/2001.
- PRECIADO, Paul B. (2011), *Pornotopie : "Playboy" et l'invention de la sexualité multimédia* (trad. de l'espagnol par Serge Mestre et Beatriz Preciado), Paris, Climats.
- RUBIN, Gayle (2010), *Surveiller et jouir, une anthropologie politique du sexe*, Paris, EPEL.
- SORIANO, Michèle (2014), « Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar. Dispositivos híbridos de Albertina Carri », in MULLALLY L. y SORIANO M. (Dir. y Ed.), *De cierta manera. Cine y género en América latina*, Paris, L'Harmattan, p. 197-222.
- (2016), « Contra-archivos del sexo : feminismos excéntricos y meta-pornografía » *Labrys, études féministes/estudos feministas*, janeiro/ junho 2016 - janvier/juillet 2016 [revue en ligne] <http://www.labrys.net.br/labrys29/monde/micheletexte.htm>
- (2013), « Représenter les sexualité, repenser le sexe: Pets (2012) d'Albertina Carri », *Líneas* [en ligne], Numéros en texte intégral, 3/ décembre 2013- Les paradigmes Masculin/Féminin sont-ils encore utiles? mis à jour le : 08/03/2014, URL: <http://revues.univ-pau.fr/líneas/110>.
- TABET, Paola (2004), *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économico-sexuel*, Paris, L'Harmattan.
- TORRES, Diana J. (2011), *Porno terrorismo*, Tafalla: Editorial Txalaparta.
- TREROTOLA, Diego (2015), « Siempre pensando en eso », *Página 12 – Soy*, 20/04/2012 (disponible en ligne : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2399-2012-04-20.html>)
- VÖRÖS, Florian (2015) « Introduction. Le porno à bras-le-corps. Genèse et épistémologie des porn studies », in VÖRÖS, Florian, *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Amsterdam, p. 61-80.
- VALDIVIA, Angharad N. (2013), « Les Latinos et les médias : tendances durables et évolutions potentielles », *Politique américaine*, vol. 21, no. 1, p. 97-116.
- WILLIAMS, Linda (1991), « Film Bodies: Gender, Genre and Excess », *Film Quarterly*, Vol. 44 – Summer 1991, University of California Press, p. 2-13.
- (2015), « La frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne », in VÖRÖS, Florian, *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Amsterdam, p. 83-110.
- ZIGA, Itziar (2009). *Devenir Perra*. Barcelona: Editorial Melusina.
- ZIPES, Jack (2014), *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton University Press.

Pour citer cet article :

SORIANO, Michèle (2021), « Des Poupées et des chiennes. Queer/cuiriser les hétérotopies »,
Lectures du genre n° 15 : Performance et liberté - Babies, pets and poodles, p. 1-17.