

Voiler les bequettes pour les dévoiler: Les doubles jeux d'un fantasme pornographique blanc

Éric Fassin et Mathieu Trachman

In the 2000s, a new pornographic genre emerged in France: 'veiled Arab-French girls'. This study combines an analysis of the pornographic profession and of the post-911 political context. The Arab-French girl has been a social fantasy even before becoming a sexual one, defined by a double-bind: submission and emancipation. This racialised commercial niche renews orientalist pornography, exoticism giving way to realism. Hence the validation of the girls' supposed amateur status by the amateur aesthetics of the film: as they are defined only by their class identity and ethnic origins, their sexual liberation appears as the inverted image of the sexist culture of the projects they come from. Pornographers thus echo dominant discourses, including feminist ones, in the process legitimating an illegitimate profession. At the same time, pornography is not a mere reflection of social fantasies. These women play the role of the 'Arab-French girl' not so much for pleasure as for money—so the films tell us. In this way, they appear both as liberated 'whores' and as 'submissive' Arabs, under the gaze of the white male. Such is the double game of the pornographic fantasy.

Dans les années 2000 apparaît en France un genre pornographique nouveau: les « Bequettes voilées ». Pour l'analyser, cet article croise l'étude du métier de pornographe avec celle du contexte politique de l'après-11 septembre. La « bequette », définie par une injonction paradoxale de soumission et d'émancipation, est un fantasme social avant d'être sexuel. Avec cette niche commerciale racialisée, la pornographie renouvelle l'imaginaire orientaliste, l'exotisme cédant le pas au réalisme. Aussi l'esthétique de l'amateurisme valide-t-elle l'amateurisme supposé des actrices, renvoyées à leur réalité supposée de classe et d'origine: leur libération sexuelle apparaît comme l'envers de la culture sexiste des quartiers. Le pornographe fait ainsi écho aux discours dominants, y compris féministes: pour cette profession illégitime, c'est donc une manière de légitimation. En même temps, le fantasme pornographique n'est pas seulement le reflet

Correspondence to: Éric Fassin, Département de sciences politiques, Université Paris 8 et Mathieu Trachman, IRIS/EHESS, 2 rue de la Liberté, 9352 Saint-Denis, France. Email: eric.fassin@gmail.com

des fantasmes sociaux. Car ces jeunes filles jouent la beurette moins pour leur plaisir – les films le disent aussi – que pour l'argent. C'est se montrer à la fois « pute » et « soumise » sous le regard d'un homme blanc. Tel est le double jeu du fantasme pornographique.

La beurette, un fantasme

Dans la production pornographique française, les années 2000 voient émerger une catégorie nouvelle de films consacrée aux « Beurettes voilées ». Ce sous-genre met en scène de jeunes Maghrébines dénudées, uniquement vêtues d'un *hijab* ou d'un *niqab* leur couvrant le visage. Derrière la caméra ou parfois partageant leurs ébats, des hommes blancs découvrent ou révèlent, sous le voile de la pudeur, des « filles » toujours déjà « rebelles », à moins d'être enfin « libérées » par le regard du réalisateur ou le corps de leur partenaire . . . La « beurette » est ainsi constituée aujourd'hui par la pornographie en objet d'excitation sexuelle singulière.¹ Depuis les années 1970, en France, les pornographes tentent de fonder la légitimité d'un groupe professionnel socialement illégitime en se pensant comme des entrepreneurs de fantasmes qui ont pour tâche la mise en images des désirs des spectateurs, qu'ils suscitent en même temps qu'ils les reflètent (Trachman 2013). Constituées en simples supports masturbatoires, ces images semblent certes, à première vue, dans leur aveuglante évidence, se passer de tout commentaire. Cependant, ainsi que l'ont montré Linda Williams et les *porn studies*, elles prennent sens dans des rapports de genre, de race et de classe, à l'historicité desquels elles s'avèrent poreuses – et qu'en retour elles contribuent à produire (Williams 1999, 2004a). C'est particulièrement vrai pour ces films: si la pornographie est bien la mise en images de fantasmes, il apparaît clairement que ceux-ci sont inséparablement sexuels et sociaux.

En France, la figure du « beur » apparaît dès 1981, avec la création de Radio Beur (Derderian 1995), et le mot s'impose largement en 1983, à l'occasion de la Marche pour l'égalité et contre le racisme, bientôt rebaptisée Marche des beurs (Bouamama 1994). Pour le journal *Libération*, comme pour le Parti socialiste alors au pouvoir, à l'heure du tournant de la rigueur, mais aussi avec la montée du Front national, c'est une manière de reconversion politique qui revient à occulter les travailleurs immigrés et leur luttes pour s'intéresser en priorité à la culture censée définir leurs enfants (Noiriel 2007). Toutefois, alors que le beur renvoie d'abord à l'éphémère tentation, rapidement répudiée avec force (Finkielkraut 1987; Taguieff 1988), d'un multiculturalisme à la française, il n'en va pas de même pour la beurette (Guénif Souilamas 2000). Si l'on peint volontiers ces jeunes filles partagées, à l'instar de leurs frères, entre la culture française qu'elles épousent et la culture maghrébine dont elles héritent, elles s'avèrent surtout soumises à une « injonction paradoxale », voire contradictoire, dès lors que la société française leur enjoint de s'affranchir de la culture de leurs parents, tout en les assignant sans relâche à cette origine. La beurette est donc l'image emblématique, caractéristique du discours républicain, d'une impossible intégration.

Or cette figure sociale, diffusée par les médias, est assortie d'un double sexuel, constitué en « niche » sur le marché pornographique. « Toutes des salopes ? » s'interroge ainsi Fatima Aït Bounoua dans une tribune que publie *Libération* le 20 février 2007: « si vous tapez « beur » sur Google, vous trouverez Beur FM ainsi que des sites variés... Par contre, tapez « beurette », et là, vous aurez uniquement une liste de sites pornographiques... » De fait, les choses n'ont pas changé depuis 2007: avec le moteur de recherche apparaissent des dizaines et des dizaines de pages de ce type, sans rien d'autre. « Et alors ? me direz-vous. Alors ? Le problème n'est pas l'existence de ces sites porno (bien sûr que non) mais le fait qu'il n'y ait *que* ces sites. Autrement dit, la beurette est devenue, de fait, une catégorie sexuelle. Elle est classée parmi les autres catégories: « gros seins », « fétichiste », « partouze », etc. Étrange, non ? » Et d'ajouter: « Le plus triste dans tout ça, c'est qu'une jeune fille de douze ans qui se ferait appeler « beurette » et chercherait ce mot sur Internet ne trouverait comme réponse que ces images porno... »

Pourquoi une telle prolifération, s'interroge cette chroniqueuse ? C'est qu'entre libération et soumission, l'injonction paradoxale joue également en matière de fantasmes sexuels. Certes, de tels sites « ne contribuent pas à la libération sexuelle mais seront plutôt facteurs de régression », car ils « deviennent des arguments pour beaucoup d'intégristes. En effet, ils véhiculent l'idée que les femmes orientales vivant en Occident sont des femmes « perdues » car elles ont été laissées « trop » libres. Ces images porno sont alors utilisées pour effrayer les croyants sur l'avenir de leurs filles. » Mais c'est ainsi que fonctionne justement le fantasme. D'un côté, il y a la « la transgression de l'interdit religieux »: « tout se passe comme si les beurettes étaient forcément des musulmanes, des musulmanes prisonnières et celles du site seraient celles qu'on est parvenu à « libérer » des contraintes religieuses. » On aurait donc affaire à de « prudes salopes ». « Les beurettes passent alors pour des femmes assoiffées de sexe qui, comme quelqu'un qui aurait été privé de nourriture depuis longtemps, se jetterait dessus dès que l'accès en serait permis. » D'un autre côté, à « cette violation de l'interdit s'ajoute une représentation post-coloniale de la femme arabe représentée comme soumise dans la vie et donc soumise sexuellement ». Doublement désirable, car simultanément émancipée et asservie, soit une chose et son contraire – telle est la beurette fantasmée.

Le conflit *sexuel* des civilisations

Après le 11 septembre 2001, cette logique fantasmatique est renouvelée par l'actualité. En effet, la rhétorique agonistique bâtie sur les ruines de la Guerre froide par Samuel Huntington est reformulée: c'est désormais le conflit *sexuel* des civilisations, des « homonationalismes » (Cervulle et Rees-Roberts 2010; Puar 2012) aux « nationalismes sexuels » (Fassin 2011), soit l'instrumentalisation de la « démocratie sexuelle » à des fins xénophobes ou racistes – dans une logique impérialiste d'expansion, comme dans l'Amérique selon George W. Bush, ou bien de contention, comme dans « l'Europe forteresse » (Fassin 2006). Or la politique de la représentation est au cœur de cette

nouvelle rhétorique politique (Fassin et Surkis 2010), comme elle l'est plus généralement en matière d'islamophobie (Klausen 2009). Songeons par exemple à la controverse que suscite un court-métrage néerlandais de 2004, justement intitulé (en anglais) *Submission*. Ce pamphlet virulent contre l'Islam, et la soumission sexuelle que cette religion imposerait aux femmes, provoquera la colère de musulmans: le réalisateur, Theo Van Gogh, sera bientôt assassiné par un islamiste, poussant la scénariste, l'essayiste et femme politique d'origine somalienne Ayaan Hirsi Ali, à l'exil aux États-Unis (Fassin 2010).

Ce film de 11 minutes est fort différent, par exemple, de *Fitna*, le « documentaire » sur les violences perpétrées au nom de l'Islam que diffusera sur Internet Geert Wilders en 2008, même s'il suscite une controverse comparable. *Submission* est en effet une fiction érotique, où une femme voilée, presque nue, raconte d'une voix lascive, dont l'accent évoque quelque actrice pornographique de la San Fernando Valley, ses aventures amoureuses, à la manière des *Mille et une nuits*, mais aussi les sévices sexuels qu'elle a subis: son corps à peine recouvert d'une gaze transparente, mais élégamment tatoué de versets du Coran, frémit et s'abandonne sous les coups du fouet. On peut alors s'interroger: sans doute ce court-métrage vise-t-il à dénoncer les violences faites aux femmes par des hommes au nom du Prophète; mais la soumission n'y est-elle pas érotisée, en même temps qu'elle est dénoncée? L'écho rencontré par le film ne repose-t-il pas sur le plaisir paradoxal du spectateur, voyeur de cette charmante victime qu'il lui faut émanciper, jouissant ainsi dans le même temps de se voir en libérateur, et de la voir en opprimée?

C'est dans ce contexte historique défini par l'après-11 septembre, qui joue sur un imaginaire hérité du monde colonial, mais remodelé dans un cadre postcolonial, qu'on peut à présent revenir aux films pornographiques produits en France depuis quelques années. Sans doute l'imaginaire pornographique renoue-t-il avec le passé: dans l'Algérie coloniale, le harem n'est-il pas d'autant plus désirable qu'il est le lieu d'asservissement des femmes (Clancy-Smith 2006)? Pour autant, il ne s'agit pas seulement de domination masculine, mais aussi, inséparablement, de domination coloniale: c'est en ces termes que Malek Alloula a proposé une forte critique du « sous-érotisme » de cet orientalisme en analysant les cartes postales qui donnaient à voir les femmes algériennes aux Européens (Alloula 1981) en les commercialisant (Sebbar, Taraud, et Belorgey 2002).

Car ce double rapport de domination est d'autant plus manifeste lorsque l'imaginaire prend forme dans des images, de la carte postale au film pornographique: à rebours de la littérature (Woodhull 1993), le regard efface la parole, ou la rend inaudible. Ainsi, l'histoire permet de penser la continuité avec l'actualité, de la mise en scène du dévoilement pendant la Guerre d'Algérie (Fanon 1959; Shepard 2008) jusqu'aux querelles du voile d'aujourd'hui (Tevanian 2012). Toutefois, on se propose de montrer que les nouvelles productions pornographiques ne se contentent pas de répéter l'imaginaire ancien à l'identique – mais aussi qu'elles ne sont pas le simple reflet d'un imaginaire social préexistant.

De fait, si les pornographes travaillent les fantasmes, les fantasmes sexuels sont travaillés par les fantasmes sociaux, qui les travaillent en retour: c'est ainsi que se constituent les règles du désirable dans les rapports sociaux de genre et de sexualité, mais aussi de classe et de race (Stoler 1995; Kimmel 2005). Ainsi l'exotisme est-il aujourd'hui renouvelé dans ces films, en même temps que l'érotisme, « la beurette ayant cette particularité d'incarner l'exotisme à proximité », comme le relève encore Fatima Aït Bounoua. Le fantasme pornographique diffusé ces dernières années autour de ces figures va donc s'éloigner de la fantaisie orientaliste qui anime encore *Submission*, pour proposer, en guise de fantasme, ce qu'on qualifiera ici d'orientalisme réaliste, nourri d'un imaginaire social des banlieues, soit en quelque sorte une soumission « à la française ».

Jouir de la réalité, et de son déni

Réalisé par Milukman et distribué par Tomaxxx en 2006, *Beurettes rebelles* est constitué de cinq scènes, qu'il convient d'abord de présenter succinctement.² Dans la première, Rachida porte un *niqab*. Elle est assise sur un canapé et interrogée par le réalisateur. Vêtue d'un pull et d'un pantalon noir, elle se déshabille progressivement, puis se pénètre avec un godemiché. La deuxième scène montre une scène de couple entre Nadia, qui n'est pas voilée, et un acteur blanc: elle respecte les conventions du script pornographique en montrant successivement une fellation, une pénétration vaginale puis anale, et enfin une éjaculation externe. La troisième est une scène lesbienne, dans laquelle apparaissent Karima, qui porte un *niqab*, et Myriam, qui n'est pas voilée. Aïcha, dans la quatrième scène, n'est pas voilée. Elle est d'abord seule, se masturbe puis insère son poing dans son vagin, avant d'être pénétrée par le poing d'un des techniciens. Lors de la dernière scène, Nedjma porte un *niqab*, mais se dévoile à la demande du réalisateur, avant de se masturber, avec la main puis avec un godemiché. Un homme blanc intervient: elle lui fait une fellation, puis il la sodomise.

Comment comprendre pareille mise en scène ? La suite, *Beurettes rebelles n° 2*, distribuée en 2007, s'ouvre sur un avertissement éclairant, qui vaut pour les deux films (on le retrouve presque identique sur le site, avec un choix: « sortir » ou « pénétrer »): « Ce DVD s'inspire des *Mille et une nuits* où les femmes arabes voilées sont les symboles de l'érotisme oriental. Certaines filles, souhaitant conserver l'anonymat jusqu'au bout, utilisent le voile simplement pour rester masquées, d'autres le retirent en cours de tournage et se dévoilent entièrement. Il ne faut donc en aucune façon voir dans ces voiles un caractère religieux. » Et de conclure avec insistance: « Aucun rapport à la religion ne doit être considéré sur ce DVD. [sic] » Le propos, peut-être inspiré par la prudence, ne manque pas d'ironie. Un entretien avec le distributeur Tomaxxx, mené dans le cadre de la thèse, révèle d'ailleurs une autre logique:

Quand j'ai commencé à faire des beurettes, y avait déjà énormément de films de beurettes sur le marché. Il en sortait 40 par mois, je voulais pas être le 41^e. Je voulais que mon produit soit à part, qu'il ait un truc, qu'à chaque sortie, ça fasse mouche et on s'en rappelle. Alors volontairement, j'ai joué sur le côté un peu scandaleux. J'ai

provoqué, quitte à choquer même. J'ai pris des beurettes, et sous couvert qu'elles voulaient conserver leur anonymat parce que c'est souvent le cas pour les filles orientales, elles veulent souvent qu'on voie pas leur visage, je leur ai mis un voile sur la tête. Un voile qui ressemble à un voile islamique Y a pas de rapport à la religion: on lui met un voile sur la tête parce qu'elle a envie de conserver son anonymat, vous y voyez ce que vous voulez, après si vous avez envie d'y voir un voile islamique, c'est votre problème.

On voit clairement le double jeu. Bien sûr, Tomaxxx n'en est pas dupe. À l'évidence, l'anonymat n'est qu'un prétexte: ce ne sont pas les actrices qui le réclament, mais les personnages qu'elles incarnent. Comment comprendre sinon, contrairement à ce qu'annonce l'avertissement, qu'elles se dévoilent si facilement en cours de film ? D'un côté, le marketing inspire la référence religieuse « ostentatoire », dont « le côté un peu scandaleux » s'inscrit dans une actualité (la loi sur les signes religieux dans l'école publique, qui vise bien sûr au premier chef le voile islamique, est adoptée à l'issue d'un débat intense le 15 mars 2004). D'un autre côté, la suggestion est déniée – ou plutôt renvoyée à l'imaginaire du spectateur: le monde de la pornographie n'est-il pas celui des fantasmes ? La déréalisation pornographique permet la déresponsabilisation des pornographes, qui refusent d'être comptables de fantasmes qu'ils se contenteraient de mettre en scène. Bref, le voile apparaît « sous couvert » d'anonymat; mais de quoi est-il la « couverture », sinon d'un double jeu qui permet de jouir à la fois de la réalité et de son déni ?

Fantasmes racialisés

La logique du métier rejoint ici celle du marché: les fantasmes sont réalisés (au sens cinématographique) dans une logique de « niche » commerciale, la diversité des produits reproduisant ou produisant celle des goûts, qui seraient tous dans la nature des consommateurs (Williams 1992). Il en va donc de ces « Beurettes rebelles » comme d'autres créneaux racialisés: la catégorie « Blacks et femmes mûres » en est un exemple, dont la carrière d'un pornographe permet d'appréhender les mécanismes. Acteur, réalisateur et producteur depuis la fin des années 1990, Howard est noir. Il souligne au cours d'un entretien que sa couleur de peau a été (et reste) une cause de discriminations: certaines actrices ne veulent pas travailler avec un Noir, tandis que certains producteurs et réalisateurs ne veulent pas lui donner le rôle principal dans leurs films: on le cantonne à la scène où, selon ses propres termes, « le Noir baise une Blanche » (Williams 2004b). Cette assignation raciale est également professionnelle: il se voit contraint de travailler seulement pour la pornographie amateur, dans des films réalisés avec peu de moyens.

Il n'est pas rare, quand on n'est pas blanc, d'être ainsi catalogué. Une actrice d'une trentaine d'années, ivoirienne et travaillant en France, note lors d'un entretien ses réticences lorsqu'elle est embauchée dans des rôles où elle est dite originaire « des îles »:

Je trouvais que ça faisait vachement catalogué, et puis ça venait pas de moi. Dès que t'es reubeu, tu vas faire beurette-ci, beurette-là . . . Est-ce que c'est parce que t'es étranger que tu dois être catalogué dans un film de couilles ?

C'est elle-même qui fait la comparaison avec les beurettes. On peut donc s'interroger: qu'en est-il, pour une actrice d'origine maghrébine, des films de beurettes ? Howard souligne ainsi comment, dans un monde majoritairement blanc, sa couleur de peau a permis de créer un produit novateur sur le marché pornographique, le handicap se retournant, contre toute attente, en atout.

Dans l'amateur, tout le monde avait le même produit. Moi, ma singularité faisait que j'étais noir, et en plus certaines filles ne voulaient pas travailler avec les Noirs, donc je me suis retrouvé dans une gamme avec les femmes mûres, ou certaines femmes mûres, qui aimaient les Blacks. Donc ça fait un produit singulier: Blacks et femmes mûres. Et je me retrouvais avec un produit sur le bras, je savais pas quoi en faire. Mon producteur a vu tout de suite le marché: Blacks et femmes mûres. Et moi j'avais pas compris, je me plaignais que les actrices voulaient pas travailler avec moi ! Lui il avait trouvé le filon. C'est devenu une catégorie alors que ç'en était pas une Donc avec ma naïveté et la bêtise de ces gens racistes, ils m'ont créé un boulevard très intéressant, je n'avais pas de concurrents et jusqu'à maintenant je n'ai pas de concurrents

C'est plutôt des blacks pour des filles blanches ?

L'inverse existe aussi. Ça crée un marché. À un moment, les distributeurs ne savaient plus quoi vendre: les Blacks étaient trop vus, les transsexuels étaient trop vus, les trucs gais les gens les ont assez vus . . . « Qu'est-ce qu'on peut faire comme thème aujourd'hui ? Tiens, si tu filmais quelques banlieusards ? » Il fallait trouver quelque chose à vendre. Un producteur m'a appelé en me disant: « Tiens, si tu faisais un gang-bang avec un trans. » « C'est quoi un gang-bang avec un trans ? » Ça crée des trucs farfelus . . . « Essaie de faire un gang-bang avec une mamie de 60 ans, ou 70 ans ! » [il rit] C'est du délire !

L'innovation croise ici deux figures déjà présentes sur ce marché: les « vieilles » et les « Blacks ». Ce mode de création par combinaison est fréquent dans le monde de la pornographie – et au-delà: de même, dans le roman policier, c'est ce qui nourrit l'excitation toujours renouvelée du lecteur, nonobstant la répétition (Boltanski 2012). Howard le souligne lui-même en évoquant des « gang-bangs avec des trans », ou bien « avec des vieilles ». Selon son expression, de telles recompositions produisent des conjonctions perçues comme absurdes. C'est qu'elles apparaissent comme des combinatoires détachées de toute réalité fantasmatique préexistante.

Car il ne s'agit pas réellement, dans de tels films, du désir des femmes blanches plus âgées pour des hommes noirs plus jeunes (Salomon 2007), mais du fantasme que cette rencontre sexuelle peut représenter pour des hommes blancs, qui sont les premiers consommateurs de cette pornographie. En ce sens, l'improbable opportunité ne vient nullement démentir la logique discriminatoire: elle en est au contraire le prolongement paradoxal. L'acteur noir n'introduit pas la « diversité » dans la pornographie: exception qui confirme la règle, il n'est que le révélateur de la prédominance d'un regard blanc qui structure la pornographie française.

Le rapprochement avec les « Beurettes voilées » (ou dévoilées) s'impose donc, puisque celles-ci, au même titre que les « Blacks », sont l'objet d'un érotisme nourri de leur exotisme, sans en devenir jamais le sujet – nonobstant leur commune

hypersexualisation. Reste une différence majeure entre les deux sous-genres. La combinatoire qui fait le produit original, selon Howard, s'avère d'autant plus efficace, en termes commerciaux, qu'il s'agit de « trucs farfelus ». Autrement dit, le fantasme joue de l'irréalité. En revanche, on ne saurait parler d'une telle déréalisation pour ce qui concerne les beurettes: bien au contraire, le fantasme est alimenté par l'actualité, soit une réalité extérieure au monde de la pornographie, qui prend pour objet de fantasmes politiques ces jeunes femmes « issues de l'immigration », confondues avec une religion réputée étrangère à l'identité nationale – à savoir l'Islam.

De manière comparable, les « Beurettes rebelles » se rapprochent et se distinguent à la fois d'un autre sous-genre, déjà évoqué, qu'on peut qualifier de fantaisie orientaliste. Il est vrai, à en croire l'avertissement, que le film « s'inspire des *Mille et une nuits* »; dans un livre où il revient sur son expérience professionnelle (Milukman 2009, 120–121), le réalisateur file la comparaison, en parlant de « vidéos cuisinées à la sauce Shéhérazade », comme il invite la jeune fille dans le film: « Deux, trois petits effets à la *Mille et une nuits*, et après t'enlèves ton voile... » Bref, « un striptease, à la Shéhérazade ! » Plus tard, il demande à une autre actrice de « montrer ton corps et ta sensualité orientale », en faisant entendre, pour accompagner son striptease, une musique du Maghreb. Pour autant, au-delà de quelques brèves références culturelles, musicales, linguistiques ou calligraphiques, l'Orient est ici réduit à sa plus simple expression. La beurette n'a rien d'une odalisque...

Des films plus anciens mobilisaient en revanche cet imaginaire de fantaisie distinguée: c'est par exemple le cas d'*Esclaves au harem* (Damiano 1995), produit par Marc Dorcel. À la manière d'œuvres littéraires du dix-huitième siècle, le film met en scène une jeune esclave racontant à un sultan devenu impuissant une succession de récits licencieux pour lui restituer sa virilité. Employées pour leur couleur de peau, Tabatha Cash et Julia Channel, les vedettes du film, y jouaient le rôle de femmes expertes en sexualité, à la perversion raffinée. On voit, ici aussi, la différence: loin d'un raffinement jouant de la rareté, les « Beurettes rebelles » proposent une image de banalité sans apprêt – comme dans *Farida et les meufs de ma cité*, de Fabien Lafait, en 2004. Le décor l'atteste, on est dans l'ordinaire proche des banlieues françaises, et non dans l'extraordinaire lointain du harem. Le fantasme repose ici, non sur l'irréalité, mais sur la réalité (fantasmée). L'orientalisme de fantaisie a ainsi disparu; non pas que, dans ces films des années 2000, l'Orient serait enfin montré dans sa réalité (et non plus dans une version imaginaire), mais au sens où la nouvelle racialisation orientaliste de la beurette s'appuie sur un imaginaire réaliste.

Amateurisme et réalisme

Contrairement à *Esclaves au harem*, *Beurettes rebelles* relève d'une pornographie amateur. Dans le monde de la pornographie, l'amateurisme dénote un manque de moyens et de techniques cinématographiques. Néanmoins, c'est également une catégorie valorisée du marché, qui se caractérise notamment par une volonté de réalisme: dans son imperfection, l'amateurisme est censé « faire vrai », plus que le

professionnalisme. Dans *Beurettes rebelles*, les actrices regardent la caméra, et le spectateur entend la voix de l'homme qui tient la caméra: le film s'apparente ainsi à un gonzo, tourné en caméra subjective, dans lequel le regard du spectateur se superpose à celui de l'objectif. Le film amateur rompt ainsi délibérément avec l'illusion que permet et qu'entretient le cinéma professionnel dans ses fictions; mais c'est bien sûr pour instituer une autre illusion: celle d'une réalité qui n'aurait rien de fictif.

Comme dans d'autres films de la catégorie amateur, apparue en France au cours des années 1980, la mise en scène réaliste de l'intimité prime sur la mise en scène soignée des fantasmes, marque de fabrique des productions Dorcel qui constituent à la même époque la référence du cinéma professionnel. Par exemple, à la fin de la quatrième scène de *Beurettes rebelles*, le spectateur peut voir Aïcha prendre une douche et se caresser: il est mis dans la position d'un voyeur pénétrant par effraction dans l'intimité de l'actrice. On songe ici à la série intitulée *Intimité violée par une femme*, réalisée par Laetitia, l'une des fondatrices de la pornographie amateur en France. De même, le spectateur est témoin des rires de celles qui peinent à jouer leur rôle, il entend les directives du réalisateur. Il semble alors que ce sont moins des actrices qui sont mises en scène pour jouer un rôle que des jeunes femmes s'adonnant à la pornographie en amatrices. L'exhibition des artifices a ainsi pour effet de rompre l'illusion, mais aussi de lever les doutes des spectateurs en créant une forte impression de vérité: c'est un effet de réel caractéristique du cinéma pornographique amateur.

L'esthétique de l'amateurisme vient valider l'amateurisme (supposé...) des actrices: ce que suggère l'image, c'est qu'on n'a pas affaire à des professionnelles (y compris au sens que revêt ce mot en matière sexuelle). « Amateur » suggère au contraire que l'actrice « aime ça », autrement dit, qu'elle joue dans ce film non par métier, mais pour le plaisir – de manière « gratuite ». C'est ainsi que dans la deuxième scène de *Beurettes rebelles* n° 2, Lana, flânant dans un sex-shop, est abordée par le réalisateur, en caméra subjective. Il joue l'étonnement: « À 22h30 dans un sex-shop ! Vous venez toute seule dans un sex-shop, comme ça ? » Lana lui explique qu'elle est venue trouver « un petit film sympathique », « un objet pour se contenter ». En lui offrant l'occasion de faire une scène immédiatement, Tomaxxx lui permet de réaliser ce désir: il s'agirait donc du passage à l'acte d'une jeune fille consommatrice de pornographie, et désireuse de s'y essayer. Comme souvent dans la production pornographique, la pornographie est un sujet du film, dans une mise en abyme gouvernée par la volonté de faire vrai – qui dit aussi que la jeune fille y trouve son compte. Le fantasme du spectateur, c'est que la jeune femme est là pour assouvir son propre fantasme – non pour jouer, mais pour jouir. La mise en scène pornographique n'impliquerait donc aucun rôle: l'amateurisme supposé des actrices serait la garantie de l'authenticité de leur désir.

L'esthétique réaliste de l'amateurisme renvoie ainsi à un réalisme social: pour faire vrai, ces actrices doivent avoir une vraie vie en dehors du film – et donc des propriétés sociales censées définir de manière typique les beurettes. Aussi les jeunes filles se présentent-elles d'emblée. « Je suis Rachida, je viens de Grigny »: ainsi débute *Beurettes rebelles*, l'actrice prenant la parole à la manière des « vraies gens » dans les émissions de

télévision (en déclinant son prénom et sa ville). Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle géographie: Grigny, c'est la banlieue – voire les banlieues archétypales (avec la cité de la Grande borne qui fait parfois la une des journaux). Une autre débute sur le même modèle, mais précise son inscription sociale: « je m'appelle Fatia, j'ai 20 ans, je viens de Choisy-le-Roi, je travaille au Quick de Clichy ». Une autre encore remplace le « petit boulot » dans un fast-food par l'évocation d'études universitaires aussi peu valorisées qu'elles sont communes dans les classes populaires: « Je fais des études de psychologie. J'habite à Bobigny. » La classe (en l'occurrence populaire) signe le réalisme.

Culture ethnique, culture sexuelle

Puisqu'il s'agit de bequettes, l'origine « ethnique » apparaît aussi – mais c'est le réalisateur, et non l'actrice, qui à chaque fois l'introduit avec insistance: « T'es d'origine marocaine ? Tes deux parents sont marocains ? » Ou bien encore dans cet échange: « Tu es d'origine tunisienne, c'est ça ? » « Oui, je suis tunisienne. » « Tu pourrais nous dire un petit quelque chose en arabe ? » Ailleurs, c'est lui qui prononce d'abord quelques mots d'arabe entrés dans le vocabulaire commun (« salam aleikoum »), appelant une réponse familière (« maleikoum salam »). Et de s'extasier: « Je vois que tu parles arabe, c'est bien ! » Autrement dit, le film nous montre des jeunes femmes qui sont invitées à jouer la bequette. Ainsi, pourquoi mettent-elles un voile ? L'une reprend certes à son compte la version de l'anonymat: « Pourquoi tu as gardé ce voile ? », interroge le réalisateur. « Parce que je veux pas qu'on me reconnaisse [*sic*] à l'extérieur, sinon, c'est dangereux quand même, hein ! Oui, parce que je suis quand même connue à Bobigny, je veux pas être embêtée, je mets le voile, comme ça, personne y me reconnaît. » Mais à la même question, une autre répond: « Mes copines elles m'ont dit que c'était un délire comme ça; mais moi je m'en fous, je peux l'enlever. » Autrement dit, le voile, c'est le fantasme du réalisateur, pas de la jeune femme – et c'est celle-ci qui nous l'apprend, en réponse à celui-là.

Mais alors, n'en va-t-il pas de même de la première réponse ? « Sous couvert » d'anonymat, c'est en effet moins un fait social qu'un fantasme culturel qui transparait. Pourquoi est-il si important de n'être pas reconnue ? Certes, les actrices pornographiques de métier, d'ailleurs blanches pour la plupart, savent d'expérience combien il est coûteux d'être renvoyées toujours, dans la vie privée, à leur identité professionnelle. Toutefois, ce qui est suggéré par ce voile arboré avec ostentation, c'est l'intolérance de la culture maghrébine ou plus précisément des « Beurs » en matière de sexualité. « C'est dangereux », nous disent en effet les actrices: on imagine aussitôt la violence à laquelle les exposerait leur sexualité libre – non pas dans la société française en général, nous suggèrent-elles, mais dans leurs quartiers en particulier. Qu'elles l'oublient quelques minutes plus tard n'encourage-t-il pas le spectateur, présumé blanc, à penser qu'elles seraient finalement exposées à son seul regard, échappant à celui de leurs « frères » ?

En tout cas, celui-ci est nourri des clichés médiatiques qui ont accompagné depuis 2000 l'émergence dans le discours public des « tournantes », censées caractériser la culture sexuelle des banlieues (Fabre et Fassin 2003; Hamel 2003). Le fantasme sur la beurette libidineuse renvoie donc au fantasme du beur violent, qui définit un courant dominant du féminisme contre « le garçon arabe » (Guénif-Souilamas et Macé 2004). Cette vision du monde s'est traduite politiquement par la création en 2003, à l'occasion de la Marche des femmes des quartiers, de l'association Ni Putes Ni Soumises (qui aurait aussi bien pu s'appeler Ni Voilées Ni Violées). Au moment même de donner à voir des beurettes, le monde de la pornographie apparaît ainsi comme l'image en miroir du monde des cités, comme le manifeste l'usage du mot « salope ». C'est que l'insulte sexiste, certes fréquente dans les banlieues, mais plus encore dans leur représentation imaginaire en France, devient, dans le registre pornographique, un compliment flatteur. Ainsi, alors que Nedjma se masturbe, le réalisateur lui demande si elle « aime ça », autrement dit, si elle est « une petite salope ». Ce à quoi Nedjma répond, selon la convention pornographique, en retournant le stigmate avec gourmandise, qu'elle est « une vraie salope ».

On comprend ainsi l'inquiétude, déjà discutée, de Fatima Aït Bounoua: « Toutes des salopes ? » D'un côté, le sous-genre des « Beurettes voilées » tient un discours sur les femmes en général: toutes les mêmes ! « Les beurettes, elles cachent bien leur jeu », s'exclame ainsi le réalisateur avec délectation, pour mieux souligner qu'elles le dévoilent devant sa caméra. D'un autre côté, le voile n'apparaît pas seulement comme le signe d'un obstacle à la libre sexualité des beurettes; il en définit aussi la spécificité, constitutive d'un fantasme particulier. En effet, l'imaginaire social, qu'on retrouve ici dans sa version cinématographique, dit aussi quelque chose sur la sexualité supposée des beurettes. Certes, Rachida peut déclarer, comme d'usage dans le film amateur: « j'aime bien tout ». Mais pour sa part, Karima avoue d'emblée: « J'ai jamais rien fait, c'est une première pour moi. » Et d'ajouter: « Je vais me marier bientôt. »

Ce qui est signifié, avec cette notation inhabituelle dans les films pornographiques, c'est la norme de virginité avant le mariage, dont Christelle Hamel a montré avec force combien elle est au cœur des « injonctions paradoxales » auxquelles sont soumises les descendantes d'immigrés maghrébins en France, entre sexisme et racisme: comment s'affirmer comme sujet autonome sans paraître renier son origine, et d'abord ses parents (Hamel 2005, 2006) ? Or cette contrainte normative, alimentée par les débats dans l'espace public, revient hanter les représentations de l'Islam des banlieues dans l'imaginaire national, comme l'a montré l'affaire médiatisée de l'annulation d'un mariage pour « non-virginité », à Lille en 2008 (Surkis 2010): en France, la virginité féminine apparaît d'autant plus aujourd'hui comme une « qualité essentielle » des beurettes que cette valeur n'a plus cours dans la société française en général. Une autre actrice se présente de la même manière: « je suis vierge »; mais elle précise aussitôt, avec une aisance qui en dit long sur sa familiarité avec ce qu'elle est censée ignorer: « on va pas pouvoir faire de godes ou de choses comme ça ».

Alors que la production pornographique se caractérise par une diversification mais aussi une intensification des pratiques sexuelles représentées, *Beurettes rebelles* est ainsi

en retrait par rapport à cette évolution. Les pratiques mises en scène y restent relativement « soft », pour reprendre une catégorie indigène qui distingue des pratiques sexuelles considérés comme ordinaires et peu douloureuses d'autres qui le sont plus, mais aussi supposées plus excitantes, comme la double pénétration. Cette dimension est ici explicitement revendiquée. Ainsi, lors de la première scène de *Beurettes rebelles* n° 2, c'est le réalisateur lui-même qui tient à souligner, en reprenant à son compte la formule exacte de l'actrice, dans le premier film, que la virginité interdit toute pénétration: « ça va être une scène un petit peu soft, on va pas utiliser de godes ou de choses comme ça ».

Pourtant, le godemiché joue un rôle central dans ces films; n'est-ce pas une manière de signifier la défloration, sans être distrait par le membre viril lui-même ? En effet, alors que la représentation pornographique met en son centre le pénis en érection (Williams 1999), celui-ci n'est pas l'objet central dans *Beurettes rebelles*. Les godemichés viennent certes rappeler la dimension phallogcentrée de ces représentations. Mais le film ne montre les actrices aux mains d'autres acteurs qu'à deux reprises, et la prestation de l'acteur qui apparaît lors de la dernière scène, au pénis peu imposant par rapport aux normes du métier, et à l'érection hasardeuse, contraste avec des productions habituellement dominées par la représentation d'un mâle triomphant. Alors que le script pornographique représente d'ordinaire des femmes à qui l'on donne du plaisir, ce sont ici des femmes qui se donnent du plaisir, seules, entre elles ou avec un instrument, qui sont mises au premier plan. Le ressort du fantasme, ce sont moins les pratiques sexuelles masculines que la figure de la beurette.

Car la virginité ne signifie nullement une absence de sexualité. Bien au contraire, elle dessine une sexualité alternative, potentiellement plus excitante. Le réalisateur invite ainsi une actrice à préciser les termes de sa sexualité pour nourrir le fantasme: « Quand tu es avec un garçon, avec un copain, qu'est-ce que tu fais avec lui ? » « Je le suce et je me fais sodomiser. » Sans doute ces pratiques, qui contournent la pénétration vaginale pour protéger l'hymen, résonnent-elles avec un imaginaire colonial de la sexualité orientale, forcément perverse. Mais la logique matrimoniale introduit en outre un élément actuel. Le réalisateur relance ainsi, pour s'assurer que la logique de ces pratiques n'ait pas échappé au spectateur inattentif, ou mal informé sur la culture sexuelle des banlieues: « Pour rester vierge ? » La jeune femme valide alors son interprétation: « Exactement ! » En réponse à cette bonne volonté, le réalisateur peut enfin conclure, sur un ton triomphal: « Ça reste une beurette rebelle ! »

Autrement dit, la beurette est vierge mais débauchée, à la fois « soumise » et « pute », bref, pour reprendre un oxymore déjà cité, « prude salope ». La virginité présumée est à la fois le signe d'une appartenance culturelle et d'une soumission sociale, mais aussi d'une émancipation dont la production de films sur les *Beurettes rebelles* est l'emblème. On connaît la formule de Gayatri Spivak: « des hommes blancs qui sauvent des femmes de couleur des hommes de couleur » (Spivak 1999). Ici, le fantasme n'est pas tant d'ériger le pornographe en sauveur, la modestie de sa virilité l'atteste d'ailleurs, mais de poser le spectateur en témoin qui garantit à la fois la soumission et l'émancipation pour mieux jouir de l'une, de l'autre, et surtout de leur conjonction.

Une hétérosexualité blanche

Dans son histoire des controverses sur le voile en France, l'historienne étatsunienne Joan W. Scott souligne sa dimension sexuelle:

la condamnation du voile repose sur une opposition entre une modernité sexuelle qu'il faut défendre et une oppression des femmes traditionnelle et propre à la religion musulmane. Ce qui est défini par là, c'est une identité française dans laquelle les différences entre les sexes sont niées, une France égalitaire pour les hommes et les femmes. Si le voile est présenté comme une « agression », c'est parce qu'il dénie aux hommes (français) le plaisir – compris comme un droit naturel (une prérogative masculine) – de voir derrière le voile. Cela a été compris comme une agression vis-à-vis de la sexualité masculine, une sorte de castration. (Scott 2007, 159)

Les pornographes s'inscrivent dans cette rhétorique d'une triple manière: ils inversent les signes de la rébellion; ils radicalisent la figure de la beurette émancipée; ils s'emparent de la féminité perverse des femmes voilées.

En premier lieu, au cours des années 2000, c'est d'abord la volonté de garder le voile qui est perçue en France comme une rébellion. Comme le souligne Abdellali Hajjat, le port du hijab devient, aux yeux des services de l'État, l'indice d'un défaut d'assimilation, en particulier pour les femmes jeunes: problématique pour des « jeunes femmes rebelles », le foulard ne le serait pas pour des « vieilles femmes sans problème » (Hajjat 2010, 447). Culturel pour celles-ci, il serait politique pour celles-là. Or dans la pornographie, les beurettes ne sont plus rebelles aux pratiques françaises; elles se révoltent contre l'oppression dont elles sont les victimes, mais plus généralement contre les formes traditionnelles et majoritaires de la sexualité.

Deuxièmement, la figure de la beurette construite par les pornographes radicalise la figure de la beurette émancipée construite par certaines femmes, souvent au nom du féminisme, au cours des années 2000 (Kemp 2009): alors que celle-ci afficherait une féminité normale, les femmes voilées dénatureraient la sexualité féminine. L'essayiste Chadorré Djavann peut ainsi affirmer qu'à travers le voile, « le corps féminin est un objet sexuel qu'on cache, qu'on dénigre, un peu comme un accessoire sexuel qu'on aurait honte d'utiliser » (cité dans Kemp 2009, 24). Présentant des beurettes délurées, les pornographes prennent d'une certaine manière cette rhétorique au mot: la pornographie devient le signe de l'émancipation.

Troisièmement, la figure pornographique de la beurette fait écho à la dénonciation de la perversion sexuelle des femmes voilées. Lors de son audition devant la Commission Gerin, l'essayiste Elisabeth Badinter, qui revendique de parler au nom du féminisme, diagnostique ainsi une « contradiction pathologique » dans le choix de porter le voile intégral:

D'une part, on refuse de montrer son visage au prétexte que l'on ne veut pas être l'objet de regards impurs – incidemment, c'est avoir une singulière vision des hommes que de penser que tout homme regardant une femme ne pense qu'à la violer. D'autre part, on se livre à une véritable exhibition de soi, tout le monde fixant cet objet non identifié. En suscitant ainsi la curiosité, on attire des regards que l'on

n'attirait peut-être pas quand on allait à visage découvert – bref, on devient objet de fantasme. (Gerin 2010, 335)

Le voile serait le signe à la fois de l'exhibitionnisme et du voyeurisme. Dans un monde pornographique où la perversion est perçue moins comme une pathologie que comme un décalage excitant avec une sexualité ordinaire et routinière, la beurette devient un fantasme efficace, renouvelant celui de la femme insatiable, classique dans les films pornographiques (Williams 1999).

On peut donc comprendre l'émergence de la catégorie de « Beurettes voilées » comme une entreprise de dévoilement qui préexiste au monde de la pornographie. Ce faisant, ces films l'instituent en figure centrale d'un ordre national du désir racialisé – d'autant plus qu'il parvient, par le jeu du fantasme, à ramener la beurette à la raison de la modernité sexuelle. Porteur de la rhétorique nationale racialisée qui oppose ceux qui répriment sexuellement les femmes à ceux qui respectent leurs désirs, le pornographe rejoint les rangs de la sexualité majoritaire en désignant les musulmans comme les véritables oppresseurs des femmes. Occultant les violences sexuelles présentes, non seulement dans les banlieues, mais dans toute la société française, comme le met alors en évidence l'enquête ENVEFF de 2003 (Chetcuti et Jaspard 2007), il opère ainsi le blanchiment de l'hétérosexualité au moment même où celle-ci se révèle problématique.

Pour ces acteurs et réalisateurs eux-mêmes, fortement entachés d'illégitimité, l'enjeu est d'importance. En effet, on les désigne comme un groupe ayant des pratiques sexuelles condamnables qui exercerait une influence délétère sur la sexualité de leurs spectateurs: ils sont situés hors du cercle vertueux de la hiérarchie sexuelle (Rubin 2011, chap. 3). Depuis les années 1970, la pornographie revendique pourtant un libéralisme sexuel: ce commerce prendrait place dans un mouvement plus large de libération sexuelle. Se faisant l'écho d'une revendication féminine d'autonomie sexuelle, certains pornographes vont même jusqu'à se situer du côté des luttes des femmes: « À croire que les femmes pensaient à ces films-là comme une libération », confie un réalisateur d'une soixantaine d'années en revenant lors d'un entretien sur ses débuts. C'est une même émancipation de la sexualité féminine que revendique un autre, plus jeune de 10 ans, tout en s'opposant explicitement au féminisme actuel:

Dans mes films c'est toujours la fille qui dit « Tiens, j'ai envie de baiser », et le garçon est au service du plaisir de la fille. Et puis il y a un échange, il y a un dialogue. Mais féministe, non. Surtout quand tu vois ce que le féminisme est devenu aujourd'hui. Le féministe est très anti-plaisir, il est très cul serré, très réac, enfin il est épouvantable, quoi.

C'est que, depuis ces mêmes années 1970, pour nombre de féministes – en France comme ailleurs – la sexualité apparaît, non pas seulement comme une source de libération, mais aussi, inextricablement, comme un lieu de domination (Picq 1992; Achin et Naudier 2008). L'espace des luttes sexuelles ne se structure donc pas seulement, selon le fantasme des pornographes, autour d'une opposition entre libéralisme sexuel et sexualité traditionnelle, mais aussi, de manière décisive, entre

l'extension des possibles de la sexualité masculine et la revendication féminine d'autonomie sexuelle. La figure pornographique de la femme libidineuse est la représentation fantasmée d'une libération sexuelle où les femmes, féminines mais pas féministes, affirment leurs désirs pour les hommes sans remettre en question l'agencement genré des sexualités.

Dans des années 2000 où la pornographie acquiert une forme de visibilité médiatique nouvelle, la mise en scène des « Beurettes rebelles » participe donc de la relégitimation d'un groupe professionnel hétérosexuel blanc qui se pose en libérateur d'une sexualité féminine opprimée. Pour une profession suspectée d'exploiter les actrices ou d'influencer la sexualité des jeunes, cette opération relève ainsi d'un second blanchiment, qui concerne la pornographie tout comme l'hétérosexualité nationale. L'enjeu de ces films, c'est bien le rapprochement entre la libération sexuelle, selon les pornographes, et l'émancipation des femmes, en termes féministes.

En effet, nombre de féministes se sont parallèlement employées, dans les années 2000, à libérer les femmes des quartiers, et singulièrement dans leur sexualité, au risque d'imposer une norme sexuelle particulière, la leur, censée définir la modernité démocratique. Selon des logiques différentes, ces représentations convergent toutefois pour dessiner l'image d'une masculinité française non problématique, comme affranchie de la domination, capable (par contraste avec celle des beurs) de répondre aux désirs des femmes sans leur imposer ses propres désirs dans la violence – ce qui éclaire le caractère modérément « phallocratique » des pénis montrés à l'image dans *Beurettes rebelles*.

Le double jeu du fantasme

En s'emparant d'une figure médiatisée et érotisée, le pornographe tend un miroir à l'imaginaire du voile dans la société française aujourd'hui. On voudrait toutefois, pour finir, montrer qu'il ne s'agit pas seulement de cela: la représentation des fantasmes n'est pas leur simple reflet – comme le prétendent pourtant les pornographes eux-mêmes. Le site de *Beurettes rebelles*, après l'avertissement déjà évoqué sur le caractère non-religieux du voile, introduit une logique différente: mettre « en vedette des jeunes beurettes amatrices sans expérience qui répondent à une annonce les invitant à gagner des Euros contre une première performance devant la caméra ». Être amateur n'empêche pas d'être rémunéré: si elle est là, c'est moins peut-être parce qu'elle « aime ça » que pour l'argent. Qu'en est-il de la « gratuité » du désir qu'impliquerait l'amateurisme, on l'a vu, par contraste avec les « professionnelles » ? N'est-ce pas introduire le doute sur l'idée, également mise en scène, que ces jeunes femmes qui vont pouvoir enfin, grâce à la pornographie, exprimer leur nature libidineuse, ne sont pas là seulement pour le plaisir – voire nullement ?

Cette contradiction n'est nullement accidentelle: en effet, on la retrouve explicitée dans le film. « T'es venue faire une petite scène pour gagner un peu d'argent, c'est ça ? » « Oui, j'ai besoin d'argent. » C'est le réalisateur lui-même qui, une fois encore, indique la réponse qu'il attend, et qu'il obtient en conséquence. Sans doute les deux logiques

du plaisir et de l'intérêt ne s'opposent-elles pas nécessairement: « Pourquoi as-tu répondu à l'annonce de « Beurettes rebelles » ? » « Parce que premièrement j'aime le sexe, et puis parce que ça peut me permettre de payer mes études, on gagne beaucoup d'argent. » Reste que la formule est révélatrice: il serait exagéré de croire qu'on soit si bien payé pour un tel film, même si c'est plus qu'au fast-food. C'est là un fantasme sur la pornographie, dont joue le pornographe qui dicte sa réponse à la jeune femme. Gageons en effet que celle-ci n'aurait pas spontanément célébré la générosité de son employeur, au risque de lui faire mesurer qu'elle n'en espérait pas tant...

Bien sûr, parler ainsi d'argent, c'est une manière de signifier, une fois encore, la classe – au même titre que la ville, qui renvoie à l'appartenance aux couches populaires. Cependant, la logique économique ne renvoie pas seulement à la classe; elle suggère aussi qu'il y a, à côté du désir, voire derrière lui, une autre motivation: le besoin. Si les beurettes se donnent ainsi en spectacle, ce n'est pas seulement par goût; c'est aussi, voire surtout, par nécessité. Le spectateur découvre ainsi que les libres sujets du désir sont en fait sous l'emprise du besoin. Il ne faudrait pas croire pour autant que le pornographe se trahit ici. En réalité, c'est délibérément qu'il énonce une logique qui subvertit le sens ostensiblement affiché du dévoilement. Ce qu'il donne ainsi à voir, c'est que la libération du désir féminin est une mise en scène destinée au plaisir masculin. Autrement dit, la « Beurette » fait ce que le pornographe blanc lui demande de faire: moyennant finances, nous dit-il, elle incarne notre fantasme de désir gratuit.

La jouissance qu'offrent au spectateur les *Beurettes rebelles*, ce n'est donc pas seulement de donner à voir la libération de femmes voilées, toujours déjà saturées d'un désir qui trouve à s'exprimer, moins auprès des maris de leur communauté que la société leur destine, que dans la pornographie blanche. C'est aussi, à l'inverse, montrer des jeunes filles de banlieue prêtes à se plier au fantasme du pornographe en jouant le rôle de la beurette, pour contribuer à financer des études qui ne leur permettront pourtant pas d'échapper à leur destin social. Ainsi, la pornographie donne à jouer le spectacle de ces jeunes filles qui viennent pour la caméra revêtir un voile dont on peut penser que, dans leur vie sociale, elles n'en ont pas fait le choix, tout en sachant que l'identité nationale mise en scène politiquement dans les années 2000 les y assigne malgré tout, dans une logique d'altérisation qu'on peut qualifier de racialisation.

D'un côté, la pornographie prétend mettre en scène les fantasmes des beurettes, librement déployés sous le signe ostentatoire du voile; d'un autre côté, c'est bien entendu le désir du réalisateur et du spectateur qui est réellement mis en scène. Ainsi fonctionne le cinéma pornographique. Mais ce désir hétérosexuel masculin n'est pas seulement d'accéder, au-delà du voile, à la vérité ultime du désir féminin (« toutes des salopes ! »). C'est aussi un désir blanc de domination raciale. Non seulement les « Beurettes rebelles » sont un fantasme, à la fois sexuel et social, mais surtout, l'exhiber au lieu de le cacher, c'est marquer, sous couvert d'émancipation, la force toujours réaffirmée d'une domination qui mêle inséparablement genre et sexualité, classe et race.

Le fantasme pornographique, ce n'est pas seulement la reprise du fantasme social familial: ces jeunes filles seraient, d'un côté, dominées dans leur culture, et de l'autre,

libérées dans la nôtre. C'est aussi (contribution spécifique de la pornographie), puisqu'elles n'existent que dans notre regard, qu'elles sont à la fois, pour notre usage, libérées et asservies. Ainsi, ce que dénote la pornographie des « Beurettes rebelles », c'est qu'elles seraient (pour emprunter au titre d'un autre film de ce sous-genre, qui fait explicitement référence au contexte socio-politique) « mi-putes » (avec « nous »), « mi-soumises » (avec « eux »).³ Toutefois, la connotation de ces films est toute autre: pour « nous », elles seraient inséparablement, et entièrement, « putes » et « soumises ». Tel est le double jeu, fondé sur deux niveaux de signification, du voile pornographique.

Notes

- [1] Cet article s'appuie sur une enquête dans le monde de la pornographie française, menée de 2006 à 2010, à partir de visionnages de films, d'entretiens et d'observations de tournage, menée par Mathieu Trachman dans le cadre d'une thèse sous la direction d'Éric Fassin (Trachman 2013).
- [2] Les scènes ont d'abord été diffusées sur un site internet toujours en activité (<http://www.beurettes-rebelles.com>), puis distribuées en DVD.
- [3] *Mi pute, mi soumise*, Patrice Cabanel, JTC vidéo, 2004.

References

- Achin, Catherine, and Delphine Naudier. 2008. Les féminismes en pratiques. In *Mai-Juin 68*, ed. Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, and Bernard Pudal, dir. 383–99. Paris: Les éditions de l'atelier.
- Alloula, Malek. 1981. *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme*. Paris et Genève: Slatkine Traduction.
- Boltanski, Luc. 2012. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquête*. Paris: Gallimard.
- Bouamama, Saïd. 1994. *Dix ans de marche des Beurs. Chronique d'un mouvement avorté*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Cervulle, Maxime, and Nick Rees-Roberts. 2010. *Homo Exoticus*. Paris: Armand Colin.
- Chetcuti, Natacha, and Maryse Jaspard, dir. 2007. *Violences envers les femmes. Trois pas en avant, deux pas en arrière*. Paris: L'Harmattan.
- Clancy-Smith, Julia. 2006. Le regard colonial: Islam, genre et identité dans la fabrication de l'Algérie française, 1830–1962. *Nouvelles questions féministes* 25 (1): 25–40.
- Derderian, R.L. 1995. Radio-Beur, 1981–1992: l'échec d'un multiculturalisme à la française ? *Hommes & migrations*, 1191: 55–9.
- Fabre, Clarisse, and Éric Fassin. 2003. *Liberté, égalité, sexualité. Actualité politique des questions sexuelles*. Paris: Belfond/Le Monde.
- Fanon, Frantz. 1959. *L'an V de la Révolution algérienne*. Paris: Maspéro.
- Fassin, Éric. 2006. La démocratie sexuelle et le conflit des civilisations. *Multitudes*, 26: 123–31.
- Fassin, Éric. 2010. National Identities and Transnational Intimacies: Sexual Democracy and the Politics of Immigration in Europe. *Public Culture* 22 (3): 507–29.
- Fassin, Éric, and Judith Surkis. 2010. Transgressing Boundaries. *Public Culture* 22 (3): 486–505.
- Fassin, Éric. 2011. From Criticism to Critique. History of the Present. *A Journal of Critical History* 1 (2): 265–74.
- Finkelkraut, Alain. *La défaite de la pensée*. Paris: Gallimard.

- Gerin, André. 2010. *Rapport d'information fait en application de l'article 145 du Règlement au nom de la mission d'information sur la pratique du port du voile intégral sur le territoire national*.
- Guénif-Souilamas, Nacira. 2000. *Des beurettes*. Paris: Grasset/Le Monde.
- Guénif-Souilamas, Nacira, and Éric Macé. 2004. *Les féministes et le « garçon arabe »*. Paris: L'Aube.
- Hajjat, Abdellali. 2010. Port du hijab et « défaut d'assimilation ». Étude d'un cas problématique pour l'acquisition de la nationalité française. *Sociologie* 4 (1): 439–55.
- Hamel, Christelle. 2003. « Faire tourner les Meufs »: Les viols collectifs dans les discours des agresseurs et des médias. *Gradhiva*, 33: 85–92.
- Hamel, Christelle. 2005. De la racialisation du sexisme au sexisme identitaire. *Migrations société* 17 (99–100): 91–104.
- Hamel, Christelle. 2006. Entre sexisme et racisme. Les descendantes de migrant-e-s du Maghreb et la virginité. *Nouvelles questions féministes* 25 (1): 41–58.
- Kemp, Anna. 2009. Marianne d'aujourd'hui ? The Figure of the *Beurette* in Contemporary French Feminist Discourses. *Modern & Contemporary France* 17 (1): 19–33.
- Kimmel, Michael. 2005. *The Gender of Desire. Essays on Male Sexuality*. New York: State University of New York Press.
- Klausen, Jytte. 2009. *The Cartoons that Shook the World*. New Haven: Yale University Press.
- Milukman. 2009. *X Business. Les dessous du sexe sur internet*. Paris: Éditions First.
- Noiriel, Gérard. 2007. *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIXe–XXe siècle). Discours publics, humiliations privées*. Paris: Fayard.
- Picq, Françoise. 1992. *Libération des femmes. Les années mouvements*. Paris: Seuil.
- Puar, Jasbir K. 2012. *Homonationalisme. Politiques queer après le 11 septembre*. Paris: Amsterdam.
- Rubin, Gayle S. 2011. *Deviations. A Gayle Rubin Reader*. Durham and London: Duke University Press.
- Salomon, Christine. 2007. Jungle Fever. Genre, âge, classe et race dans une discothèque parisienne. *Genèses* 69 (4): 92–111.
- Scott, Joan W. 2007. *The Politics of the Veil*. Princeton: Princeton University Press.
- Sebbar, Leïla, Christelle Taraud, and Jean-Michel Belorgey. 2002. *Femmes d'Afrique du Nord (1885–1930)*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Shepard, Todd. 2008. 1962. *Comment l'indépendance algérienne a transformé la France*. Paris: Payot.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice. In *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. 248–308. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Stoler, Ann Laura. 1995. *Race and the Education of Desire. Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham and London: Duke University Press.
- Surkis, Judith. 2010. Hymenal Politics. Marriage, Secularism, and French Sovereignty. *Public Culture* 22 (3): 531–56.
- Taguieff, Pierre-André. 1988. *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*. Paris: La Découverte.
- Tevanian, Pierre. 2012. *Dévoilements. Du hijab à la burqa: les dessous d'une obsession française*. Paris: Libertalia.
- Trachman, Mathieu. 2013. *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*. Paris: La Découverte.
- Williams, Linda. 1992. Pornography On/Scene, or Diff'rent Strokes for Diff'rent Folks. In *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*, ed. Lynne Segal and Mary MacIntosh, 233–65. London: Virago Press.
- Williams, Linda. 1999. *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Williams, Linda, dir. 2004a. *Porn Studies*. Durham and London: Duke University Press.

- Williams, Linda. 2004b. Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust. In *Porn Studies*, 271–308. Durham and London: Duke University Press.
- Woodhull, Winifred. 1993. *Transfigurations of the Maghreb. Feminism, Decolonization, and Literatures*. Minneapolis and London: Minnesota University Press.

Copyright of Modern & Contemporary France is the property of Routledge and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.