

Représenter la sexualité, repenser le sexe : *Pets* (2012) d'Albertina Carri  
 Representar la sexualidad, repensar el sexo : *Pets* (2012) de Albertina Carri  
 Representing sexuality, rethinking sex: on Albertina Carri's *Pets* (2012)

Michèle SORIANO, Université Toulouse 2 – Le Mirail, IRIEC, Professeure des Universités  
 soriano.michele@yahoo.fr

Alors que la sexualisation des femmes est l'une des formes des relations d'oppression qui définissent leurs positions dans nos sociétés contemporaines, le féminisme pro-sexe se propose d'élaborer « une analyse politique progressiste de la sexualité » (Gayle Rubin). Ces questionnements théoriques habitent les productions contemporaines et en particulier le cinéma féministe actuel. La production d'Albertina Carri, réalisatrice argentine, questionne l'essentialisme sexuel et démonte les codes de représentation de la sexualité pour en dévoiler l'historicité. Un court-métrage post-pornographique d'Albertina Carri intitulé *Pets* (2012), réalisé à partir de *found footage*, est l'objet à partir duquel sera menée cette réflexion. *Pets* allie deux programmes fondamentaux du féminisme actuel : la réhistoricisation des pratiques sexuelles et le travail sur l'archive, oubliée ou enfouie, en tant que réflexion historiographique sur les discontinuités qui constituent l'histoire des opprimés (Benjamin).

Après une brève présentation d'Albertina Carri qui permettra de replacer *Pets* dans une trajectoire esthétique et politique tout à fait remarquable, ce travail tentera de situer sa production dans un débat féministe particulièrement tendu autour de la pornographie. Les représentations pornographiques composent un espace imaginaire hétéronormatif qui ne cesse d'engendrer du genre, du féminin et du masculin, à travers une série de scripts sexuels qui fixent et régulent des identités genrées. Mon hypothèse sera que les tensions que nous observons révèlent la portée épistémologique de ce débat et nous engagent par conséquent à nous confronter aux catégories qui sont en jeu, en tant que limites de la pensée du genre.

Mientras que la sexualización de las mujeres es una de las formas de las relaciones de opresión que definen su posición en nuestras sociedades contemporáneas, el feminismo pro-sexe se propone elaborar « un análisis político progresista de la sexualidad » (Gayle Rubin). Esos cuestionamientos teóricos se expresan en las producciones contemporáneas y en particular en el cine feminista actual. La producción de Albertina Carri, directora argentina, cuestiona el esencialismo sexual y desarma los códigos de representación de la sexualidad para revelar su historicidad. Un corto metraje post-pornográfico de Albertina Carri titulado *Pets* (2012), realizado con *found footage*, es el objeto a partir del cual se construye esta reflexión. *Pets* asocia dos programas fundamentales del feminismo actual: la rehistoricización de las prácticas sexuales y el trabajo sobre el archivo, olvidado o sepultado, en tanto reflexión historiográfica respecto a las discontinuidades que constituyen la historia de los oprimidos (Benjamín).

Una breve presentación de Albertina Carri permitirá situar *Pets* en su trayectoria estética y política realmente notable, antes de enmarcar el corto en el debate feminista especialmente tenso alrededor de la pornografía. Las representaciones pornográficas componen un espacio imaginario heteronormativo que incesantemente engendra género, produce masculinidad y femineidad, mediante series de *guiones* sexuales que fijan y regulan identidades generizadas. Mi hipótesis es que las tensiones que se observan en el debate revelan su alcance epistemológico y nos invitan por lo tanto a enfrentarnos con las categorías en juego, que dibujan los límites del pensamiento del género.

Genre, sexualité, post-pornographie, *found footage*, Albertina Carri, féminisme  
 Género, sexualidad, post-pornografía, *found footage*, Albertina Carri, feminismo  
 Gender, sexuality, post-pornography, found footage, Albertina Carri, feminism

XXI<sup>e</sup> siècle, Argentine

Mon objectif dans cette étude est double : tout d'abord je voudrais mettre en valeur la portée politique et épistémologique du travail cinématographique d'Albertina Carri, jeune réalisatrice argentine, à partir d'un court-métrage encore peu inaccessible. En effet, *Pets*, le court que je me propose d'analyser, est conçu pour être l'un des éléments d'un triptyque encore en cours de réalisation qui constituera une installation audio-visuelle. Il a cependant circulé dans le cadre de festivals de cinéma : aux 24<sup>e</sup> Rencontres des Cinémas d'Amérique latine de Toulouse (2012)<sup>1</sup> et à la 14<sup>e</sup> édition du BAFICI<sup>2</sup>. Il s'agirait d'autre part pour moi de considérer ce court-métrage comme un formidable dispositif de connaissance, et donc de postuler son insertion dans un discours féministe très actuel qui nous invite à déplacer nos catégories cognitives et à penser autrement le genre, le sexe et la sexualité.

Je commencerai par une brève présentation d'Albertina Carri et de son œuvre, afin de replacer *Pets* dans le cours d'une trajectoire esthétique et politique tout à fait remarquable. La deuxième partie de mon intervention tentera de contextualiser sa production dans un débat féministe particulièrement tendu autour de la sexualité, du marché du sexe et de la pornographie. Les représentations pornographiques composent, bien évidemment, un espace imaginaire hétéronormatif qui ne cesse d'engendrer du genre, du féminin et du masculin, à travers une série de scripts sexuels qui fixent et régulent des identités genrées. Mon hypothèse serait que les tensions, parfois extrêmes, que nous observons entre le féminisme anti-pornographie et le féminisme pro-sexe nous permettent de mesurer la portée épistémologique de ce débat, nous invitent à rendre compte du féminisme en tant que technologie du genre, et enfin nous engagent à nous confronter aux catégories qui sont en jeu, en tant que limites de la pensée du genre.

La troisième et dernière étape de cette étude sera donc consacrée à mettre en évidence les questionnements multiples qui définissent la position pro-sexe, à partir de cet objet artistique furieusement provocateur et radicalement complexe qu'est *Pets*. C'est pour moi une chance formidable de pouvoir fonder cette réflexion à partir d'une copie du film qu'a bien voulu me confier la réalisatrice, je lui en suis profondément reconnaissante.

### **Albertina Carri : une position d'avant-garde, esthétique et politique.**

Albertina Carri est une figure importante du cinéma argentin contemporain, de cette génération que la critique a baptisé le « Nouveau cinéma argentin »<sup>3</sup>. Elle est aussi l'une des

<sup>1</sup> À l'occasion d'une projection dans le cadre du Colloque *De cierta manera. Identité plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains*, coorganisé par l'IRIEC, Université Toulouse 2, AMERIBER, Université Bordeaux 3 et l'ARCALT, Toulouse, 28, 29 et 30 mars 2012.

<sup>2</sup> <http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/es/films/show/v/id/641.html>

<sup>3</sup> Le nouveau « Nuevo cine argentino » correspond à une génération dont les réalisateurs et réalisatrices sont issu-e-s des nouvelles écoles de cinéma qui ont considérablement contribué à étendre et systématiser le champ de production et de consommation spécialisé — demeuré jusqu'alors plus limité. Ce champ est également lié à une politique culturelle de soutien à la production cinématographique, ouverte aux co-productions internationales (Ignacio Amatrian, 2010).

figures emblématiques de la génération des enfants de disparus qui travaillent à la reconstruction d'une mémoire de la dictature militaire (1976-1983). Tout d'abord pour son film *Los Rubios* (2003), qui fit d'elle une cinéaste célébrée et à la fois très controversée (Amado, 2004). Dans ce film, auquel Carri consacre ensuite un livre réflexif : *Los rubios. Cartografía de una película* (2007), la réalisatrice se propose de : « trabajar sobre la ficción de la memoria » (Carri, 2007 : 109). Elle renouvelle ainsi de façon radicale les représentations de l'histoire des années de la junte militaire en explorant la zone de contact entre son histoire personnelle de fille de « disparus » et l'histoire nationale, brisant ainsi les normes hégémoniques des politiques de la mémoire. L'une des stratégies de distanciation utilisées dans *Los rubios* consiste à représenter les personnages de ses parents, et en particulier la scène du « secuestro », au moyen de figurines *Playmobil*<sup>4</sup>. Après le court *De vuelta* (2004), le court-métrage *Restos* (2010)<sup>5</sup> renvoie à son tour à l'histoire récente du *Proceso de reorganización* de la Junte, et aux disparitions. Cette fois la réflexion est menée en collaboration avec Marta Dillon, journaliste, compagne de Carri et scénariste du court. Ce sont les films disparus du « Proceso » qui sont en jeu, et les pellicules sont mises en scènes en tant que matière vulnérable, archive précaire d'une mémoire inter-dite. Parmi ces films se trouve *Los Velásquez* (1972) un film réalisé par Lita Stantic et Pablo Szir à partir de l'essai de Roberto Carri, père d'Albertina, qui fut l'objet de ses recherches dans *Los rubios*, et qu'elle songe parfois à réaliser à son tour<sup>6</sup>.

Trois ans avant *Los rubios*, Carri réalise son premier long-métrage qui déconstruit les films noirs et la représentation de la prostitution : *No quiero volver a casa* (2000). Suivra le court-métrage *Barbie también puede estar triste* (2001), mélodrame post-pornographique qui met en scène des poupées Barbie et Ken animées ; il est le résultat d'un projet financé par une subvention de la Fondation Antorcha en 1999. Les diverses stratégies de distanciation qu'adopte Carri dans son discours cinématographique supposent une rupture par rapports aux codes réalistes, aux modèles qui structurent les genres cinématographiques et aux normes socioculturelles que ces modèles et ces codes articulent<sup>7</sup>.

Alors que la critique, volontiers soumise à un psychologisme hégémonique, considère que les « familias disfuncionales » caractérisent les films de Carri (Martín Peña, 2007) — comme si certaines familles étaient *naturellement* fonctionnelles et d'autres moins —, la réalisatrice, quant à elle, précise que l'une de ses obsessions est : « esa sociedad fracturada y traicionada por sus íntimos » (Carri 2007 : 111). Autrement dit, elle se situe sur un registre social et politique qui refuse la séparation entre vie publique et vie privée et la naturalisation

---

<sup>4</sup> Ce parti pris audacieux a suscité d'assez violentes polémiques (Carri 2007 : 111-112), comme, du reste, le mélange dérangentant de documents, de témoignages et de fiction ; en effet, *Los rubios* est un film spéculaire, en abyme, consacré au tournage d'un documentaire sur la disparition de Roberto Carri et Ana María Carusso, les parents d'Albertina Carri, le 24 février 1977. Dans ce film sur un film, dans lequel une actrice (Analía Couceyro), désignée comme « l'actrice », joue le rôle de Carri, qui cependant est mise en scène elle aussi dans en tant que réalisatrice, chaque instance de ce dédoublement et l'ensemble de l'équipe de tournage, intervient dans la reconstruction complexe d'une mémoire seconde, multiple, audio-visuelle et surtout cinématographique.

<sup>5</sup> *Restos* fait partie de la série de courts *25 miradas - 200 minutos* commandés par l'État argentin pour célébrer le bicentenaire de l'indépendance, le projet est financé par le Secrétariat à la Culture de la Présidence de la Nation, en collaboration avec l'Université Nationale Tres de Febrero.

<sup>6</sup> Selon les déclarations de la réalisatrice lors d'une conversation privée.

<sup>7</sup> Selon Fernando Martín Peña : « Cada uno de los films de Albertina Carri se ha caracterizado por un alto grado de rebeldía, en el sentido más vital del término. *No quiero volver a casa* desarticula el género policial en busca de otro espacio incómodo y perturbador, de fuerte impacto estético. *Barbie también puede estar triste* es una desaforada parodia de telenovela, en clave porno, que subvierte los usos y costumbres de la muñeca más vendida del mundo, con toda la carga simbólica del caso. *Géminis* describe una historia de amor entre hermanos, diluyendo el tabú en un goce del erotismo que ningún otro representante del cine argentino joven se ha atrevido a explorar hasta la fecha. » (Martín Peña in Carri 2007 : 4<sup>e</sup> de couverture)

de la famille. Dans son travail sur les codes de représentation semble se jouer cette inquiétante étrangeté qui surgit dans les fissures du discours hégémonique opérées par les discours de celles et ceux que l'histoire a refoulé-e-s. L'irruption des figurines Playmobil dans *Los rubios*, ou l'inscription du mélodrame pornographique dans le cinéma d'animation, au moyen du symbole de la féminité qu'est Barbie, peuvent être lues en tant que stratégies visant à matérialiser les limites problématiques entre la réalité et ses représentations, et donc à déplacer le lieu de l'autorité énonciative. Son dernier long-métrage de fiction *La rabia* (2008) revendique l'obscène, dans un mélange explosif des codes de représentation associant l'hyper-réalisme ethnographique, l'animation à partir de la peinture sur verre, la pornographie et la question, très actuelle et très politique, de la représentation de la mort en direct, réinterprétant les *snuff movies*.

En 2012, Albertina Carri réalise le court-métrage post-pornographique qui constitue notre objet d'étude et qui a été généreusement présenté par la réalisatrice, en avant-première, lors de son intervention au colloque « De cierta manera – Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains » organisé à Toulouse en mars 2012. Dans son intervention (publiée dans la revue *Cinéma d'Amérique latine* N° 21), Carri proposait une critique aiguë des programmes télévisés et signalait la nécessité politique d'occuper ce territoire extrêmement normatif des images afin de promouvoir d'autres normes. Cette orientation nouvelle de sa production était à l'œuvre dans ses projets immédiats car quelques mois plus tard Carri co-signe avec Marta Dillon, une série télévisée de 13 épisodes, ouvertement politique : *23 pares*, diffusée le vendredi soir, de septembre à décembre 2012. La fiction se construit à partir d'un laboratoire de recherche spécialisé dans l'analyse de l'ADN et partenaire des travaux de l'Equipe Argentine d'anthropologie légale (EAAF<sup>8</sup>) dont on connaît l'importance dans la recherche des « disparus » du *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). Chaque épisode propose une nouvelle intrigue qui convoque l'histoire nationale récente, autour de la mémoire de la dictature, des « disparitions » et des enfants « appropriés », ou encore l'actualité mouvante, autour des politiques anti-discriminatoires, de libération des sexualités et des identités minoritaires, de la lutte contre la violence de genre et les exclusions.

Ce bref retour sur la production, déjà très importante, de cette jeune réalisatrice (née en 1973) met en évidence un travail artistique extrêmement dérangeant, troublant, dans la mesure où il parvient à formuler des questions que la naturalisation des rapports de pouvoir oblitère. Le discours cinématographique d'Albertina Carri, dans sa diversité sans cesse renouvelée, met en évidence les désordres invisibles qui fondent un ordre du monde que la violence symbolique nous présente comme naturel. Comme le souligne Eric Fassin : « Les questions ne se posent pas toutes seules : elles sont posées, par des acteurs sociaux qui se battent pour interroger l'évidence apolitique de l'ordre du monde » (Fassin, 2009 : 15). C'est l'une de ces batailles que mène Carri à travers ses films, qui interrogent les représentations pornographiques et nous engage à penser le sexe et la sexualité dans leur historicité, que nous aborderons maintenant.

### ***Différenciation, féminisation : rapports sociaux de sexe et modèles de sexualité.***

Le sexe fut l'une des questions que nos sociétés ont longtemps refusé de penser comme politique, bien que les propos des philosophes sur cette question, recensés par Collin, Pisier et Varikas (2000), puissent sans doute être lus en tant que réponses normalisatrices opposées aux résistances, sociales et politiques, que rencontrait le système sexe/genre qui leur était

<sup>8</sup> On consultera : <http://www.eaaf.org/>

contemporain. Ces résistances, dont les traces restent encore, pour la plupart, à reconstruire, sont lisibles en creux dans les discours et les mesures juridiques qui tentent de les contrôler. Si le genre et la sexualité apparaissent aujourd'hui (premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle) davantage comme des pratiques normées que comme des catégories anthropologiques anhistoriques (Dorlin, 2009 : 231), c'est que le privé est bien devenu politique : le slogan de la fin des années 1960 fut performatif car il correspondait à l'ouverture d'un nouveau champ du savoir et à l'inauguration de nouvelles pratiques. Dans son essai pionnier de 1975 : « Le marché aux femmes. 'Économie politique' du sexe et systèmes de sexe / genre », devenu une référence classique, Gayle Rubin tentait d'interrompre la « longue rumination quant à la nature et la genèse de l'oppression [des femmes] et de leur subordination » (Rubin, 2010 : 23), en forgeant une catégorie : « le système sexe /genre », qui soit susceptible de rendre compte de la façon dont les sociétés créent un monde sexuel et des rapports sociaux qui organisent ce monde. Mais cette catégorie devait également, par ailleurs, indiquer que l'oppression n'est pas une donnée inévitable dans ces rapports (Rubin, 2010 : 35), contrairement à la catégorie de « patriarcat », par exemple, abondamment utilisée depuis les années 70. Définissant un champ de recherche transdisciplinaire très large, « le champ humain du sexe, du genre et de la procréation » (Rubin, 2010 : 33), Gayle Rubin rappelle que :

Les besoins de sexualité et de procréation doivent être tout autant satisfaits que celui de manger, et l'une des plus évidentes déductions qui peut être tirée des données de l'anthropologie est que ces besoins ne sont presque jamais satisfaits sous forme « naturelle », pas plus que ne le sont les besoins de nourriture. La faim est la faim, mais ce qui est considéré comme de la nourriture est défini et acquis culturellement. Chaque société a un certain type d'organisation économique. Le sexe est le sexe mais ce qui est défini et considéré comme sexe est également défini et acquis culturellement. Chaque société a aussi un système de sexe / genre — un ensemble de dispositions par lesquelles le matériel biologique brut du sexe et de la procréation est façonné par l'intervention humaine, sociale, et satisfait selon des conventions, aussi bizarres que puissent être certaines d'entre elles. (Rubin, 2010 : 32-33)

Revenant dix ans plus tard sur ses positions, Rubin publie un autre essai fondamental, qui constitue le cadre des réflexions que j'exposerai ici à partir du travail audiovisuel de Carri. Dans « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité », elle démontre les limites du féminisme pour examiner la sexualité et penser la hiérarchie des pratiques sexuelles (Rubin, 2010 : 150-180) et soutient qu'il convient de distinguer le genre de la sexualité afin de mieux appréhender leur existence sociale séparée (Rubin, 2010 : 204).

La sexualité est l'un des objets privilégiés de la pensée féministe, dans la mesure où elle contribue à définir les relations entre les genres et par conséquent participe de l'oppression des femmes. À partir des années 1980-90 se sont affrontés deux courants dans la pensée féministe : l'un dénonce les restrictions qui pèsent sur la sexualité des femmes et travaille à une libération sexuelle, l'autre tend à ne reconnaître dans cette libération qu'une extension des privilèges masculins (Rubin, 2010 : 192). Dans sa réflexion sur le « différend des sexes » Françoise Collin rappelait que : « l'interdit fait aux femmes du savoir du sexe (et sa délégation à une classe de 'professionnelles' tenues sous tutelle) est un symptôme de l'interdit général de savoir qui leur est imposé » (Collin, 1999 : 34).

La pornographie semble faire partie de ces savoirs sur le sexe mis sous tutelle. Elle constitue en effet une industrie qui tend à « donner corps à l'hétérosexualité » (Trachman, 2013 : 274) et à mettre en scène une sexualité qui « définit la femme en tant que sexe » (MacKinnon, 2005 : 58). Certes, mais n'est-ce pas là le cas de toutes les productions culturelles et scientifiques ? De la philosophie à la neurobiologie, en passant par la littérature,

les Beaux Arts, la psychiatrie, etc., celles-ci fonctionnent, comme la pornographie, en tant que « technologies du genre » suivant le diagnostic de Teresa de Lauretis (2007). Que le sexisme imprègne l'industrie et le commerce du sexe est une évidence, mais il n'en est ni le résultat ni la cause, explique Rubin, s'opposant ainsi à la moralité sexuelle conservatrice du courant féministe anti-pornographie. Ce courant contribue, selon elle, à stigmatiser injustement un grand nombre de pratiques sexuelles consensuelles et parfaitement inoffensives (Rubin, 2010 : 193-196).

Or le script sexuel hétéronormatif que l'on observe au fondement de la pornographie et qui construit le genre en opposant l'agressivité (concupiscente) du désir masculin à la passive (et pure) soumission féminine (Trachman, 2013 : 78-84 et 268-270), n'est-il pas déjà — et avant tout — à l'œuvre dans les plus douces rêveries de nos histoires d'amour idéales ? C'est ce que démontre Monique Wittig dans sa remarquable fiction/essai intitulée ironiquement « Un jour mon prince viendra », qui exhibe les horreurs engendrées par l'érotisation des rapports sociaux de sexe (Wittig, 2012), et la féminisation que leur violence opère. Sa position post-différentialiste lui permet de dissocier genre et sexualité et de postuler ainsi, dans une formule radicale devenue célèbre, que « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (Wittig, 2007).

Dans cette perception monolithique de la pornographie ne pouvons-nous pas repérer les effets de ce que Colette Guillaumin nomme « l'idéologie naturaliste » (Guillaumin 1992), dans la mesure où elle fige dans une même supposée transhistoricité des pratiques sexuelles et des productions cinématographiques qu'il est impossible de superposer ou de confondre et qui répondent à des contextes socioculturels divers. Par ailleurs, cette homogénéisation dont le but, louable en soi, est de protéger les victimes de la pornographie, dénie toute possibilité à ces « victimes » de retourner la caméra et de façonner à leur tour des représentations qui fonctionneront comme un contre discours, réhistoricisant et subversif. Un essai de Judith Butler, entre autres, discute longuement les arguments de MacKinnon — l'une des plus actives représentantes du courant anti-pornographie —, et s'interroge sur l'efficacité et la pertinence de la censure du discours pornographique dans la mesure où la « possibilité politique de réappropriation », la « resignification », impliquent que l'on renonce à la censure (Butler 2004 : 150-151).

La production d'Albertina Carri procède précisément à cette réhistoricisation resignifiante de la pornographie. La position de Butler, comme celles de Gayle Rubin et de Teresa de Lauretis, est revendiquée par le féminisme *queer* dans lequel se situe Albertina Carri. C'est en effet dans cette orientation féministe, *queer* et « pro-sexe », que prend place la post-pornographie, avec en particulier les performances d'Annie Sprinkle<sup>9</sup> qui nourrissent les réflexions de Marie-Hélène Bourcier (2005 : 181-186). Cette dernière décrit ainsi le dispositif post-pornographique : « D'objet de la représentation il s'agit d'en devenir l'agent. Voilà qui revient à insister sur la dimension performative de la pornographie en s'inscrivant en faux contre les prétentions ontologiques du réalisme pornographique moderne et en insistant sur le caractère performatif de la sexualité et des identités » (Bourcier 2005 : 182). Il s'agit là, précisément, de l'un des objectifs explicités dans le *Manifeste* publié sur le site du film collectif, anthologie de courts pornographiques féministes, produit par Mia Engberg, *Dirty Diaries* (2009)<sup>10</sup>.

Cette évocation — sans doute trop schématique — des débats féministes actuels, fort complexes, était destinée à contextualiser à la fois notre réflexion et la production de Carri, qui par ailleurs s'inscrit dans un contexte politique national extrêmement marqué par les luttes et les acquis en faveur de la reconnaissance de la diversité sexuelle : loi autorisant le mariage

<sup>9</sup> consulter: <http://anniesprinkle.org/home/welcome.html>; on lira aussi Dominique Baqué, *Mauvais genre(s). Érotisme, pronographie, art contemporain*, Editions du Regard, 2002, p. 92-97.

<sup>10</sup> consulter: <http://www.miaengberg.com/dd/>

égalitaire (juillet 2010)<sup>11</sup>, et la « *ley de identidad de género* », autorisant l'auto-détermination de l'identité sexuelle, sans pathologisation de la personne ni recours à la chirurgie<sup>12</sup>. La cinéaste et sa compagne, Marta Dillon, journaliste et scénariste, toutes deux filles de « disparus », participent activement à cette lutte pour la liberté sexuelle, qu'elles soutiennent par leurs travaux<sup>13</sup> et leur engagement en tant que figures publiques. La longue interview qu'elles ont accordée au magazine *Rolling Stone*<sup>14</sup> est un bel exemple de la façon dont le privé peut être salutairement politique.

Observant l'émergence dans les années 1990 de multiples explorations, littéraires et cinématographiques, d'un érotisme féministe et des sexualités considérées comme déviantes, Dominique Baqué (2002) analyse avec rigueur l'importance des navigations et expérimentations hors des limites de la différence des sexes dans l'art contemporain. Elle rappelle la coexistence de deux généalogies concernant le sexe — l'une, hétéronormative, l'autre opérant une « déterritorialisation des entités anatomiques, identificatoires et formelles »<sup>15</sup>. Elle introduit ainsi une certaine continuité entre la pensée de l'androgynie et les performances et œuvres plastiques *queer* (Baqué, 2002, 99-120). Dans son essai accompagnant le volume *Art et féminisme* conçu par Helena Reckitt, Peggy Phelan (2011) revient également sur les différentes stratégies de déconstruction opérées, depuis les années 60, sur les représentations des corps, des sexes et des sexualités. Dans sa glose du titre de l'ouvrage « art et féminisme », elle consigne prudemment les questions soulevées par les tensions entre l'art, le champ conceptuel et les discours sur l'art ; elle avance alors une hypothèse que je revendiquerai tout particulièrement aujourd'hui : « ces questions nous rappellent que la rationalité nous permet de créer des catégories, et l'art d'y résister » (Phelan, 2011 : 19).

L'approche que je propose du court de Carri fait écho à ces hypothèses : il s'agira pour moi de mettre en évidence la façon dont la violence des représentations convoquées par *Pets* est une forme de *résistance* aux catégories hétéronormatives, à partir de processus de « déterritorialisation des entités anatomiques ».

### **Du domestique au sauvage : monter et démonter la rage**

Le dernier long-métrage de fiction d'Albertina Carri s'intitule *La rabia*, et poursuit l'exploration de l'obscène et des codes pornographiques déjà amorcée dans le court *Barbie tambien puede eStar triste* (2001), et dans *Géminis* (2005). À ce propos, la réalisatrice écrit :

Muchas escenas de mis películas están inspiradas en el cine pornográfico o en el policial negro, dos géneros dominados por el imaginario masculino. Pero lo cierto es que no he logrado reconocer ninguna autoridad al sistema de géneros, ni cinematográficos, ni sexuales. Son, en todo caso, mecanismos que es necesario reconocer para poder

<sup>11</sup> on pourra lire le texte complet sur le site de la fédération argentine LGBT : <http://www.lgbt.org.ar/00-derechos,15.php>

<sup>12</sup> on pourra découvrir les débats, les textes et les recommandations sur le site de la fédération argentine LGBT : <http://www.lgbt.org.ar/home.php>

<sup>13</sup> Carri et Dillon ont réalisé *Visibles*, une série de courts-métrages de témoignages destinés à informer la population sur la diversité sexuelle ; Marta Dillon dirige les suppléments féministe *Las 12* et LGTBI *Soy* du journal *Página 12*.

<sup>14</sup> consulter : <http://www.rollingstone.com.ar/1294010>

<sup>15</sup> Elle cite le catalogue de l'exposition *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, organisée en 1995 au Centre Pompidou : Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, « Ouverture », catalogue de l'exposition *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p.II.

desmontar sus piezas y volver a ensamblarlas en otro orden o sin ninguno, tal como mi hijo hace con sus rompecabezas. (Carri, 2013)

Le motif de la rage dans le film est complexe, il renvoie tout autant à la furie vengeresse qu'à l'absence de solution de continuité entre l'humain et l'animal, métonymiquement matérialisée dans la contagion qui caractérise cette maladie. La violence fatale qui règne dans le film est cependant explicitement signifiée en tant que manifestation des rapports de pouvoir : de classe, de sexe, intergénérationnels et inter-espèces, qui définissent l'économie domestique représentée. Si la violence de genre associée à l'économie politique du patriarcat y est dénoncée, c'est à partir d'une conception historique du patriarcat (Delphy 1998), considéré ici et maintenant, dans la campagne argentine contemporaine. Prenant le contre-pied des représentations conventionnelles de la campagne, idéalisée ou « barbarisée » mais trop souvent construite comme transhistorique, Carri contextualise le microcosme rural que son regard dissèque. La misère et la violence ne sont pas des fatalités, elles sont le résultat de relations socio-économiques spécifiques, de pratiques autoritaires et strictement hiérarchisées : le contremaître Poldo dirige ses ouvriers et sa famille selon son bon vouloir ; les « pères » asservissent les femmes et les enfants qui travaillent dans l'orbite des hommes, sont à leur service pour des tâches domestiques et sexuelles ; les propriétaires sont absents mais à la fois omniprésents dans l'articulation des rapports.

À la violence des rapports mis en scène dans le film répond la résistance de Nati, une fillette muette dont les hurlements rageurs, les dessins crûment pornographiques, et les striptease intempestifs brisent, désarticulent violemment des catégories consensuelles. Une rage semblable à celle de Nati, l'enfant qui « dibuja porquerías » au lieu de dessiner gentiment des soleils à la demande de sa mère Alexandra, est à l'œuvre dans le court-métrage intitulé *Pets* (2012 – 6mn). Rappelons qu'il ne s'agit pas d'un film destiné à circuler dans des salles de cinéma, mais de la première partie d'un triptyque audiovisuel, conçu pour être installé dans une exposition d'art contemporain. Il m'a été très généreusement confiée par l'artiste pour ce travail ; la complexité du discours est, dans ce cas, encore plus importante et exige une approche prudente et minutieuse.

### *Pets*

Je commencerai par une analyse du titre. *Pets*, dont la polysémie en anglais renvoie à l'univers domestique et à la domestication, institue lui aussi une certaine continuité entre les humains et les animaux, puisqu'il désigne à la fois les animaux familiers et, de façon péjorative, les « favoris », les humains qui jouissent du regard et de l'attention de celui qui a le pouvoir. En tant que verbe, « pets » évoque la sensualité, la sexualité, les caresses, l'activité masturbatoire, qui est la fonction principale de la pornographie. Ce questionnement conjoint des protagonistes de l'univers domestique et de la sexualité est déjà très présent dans l'œuvre de Silvina Ocampo ; je pense par exemple au conte intitulé « Okno, el esclavo » (*Cornelia frente al espejo*, 1988), dans lequel nous assistons à un devenir-chien de la narratrice écrivaine. Le signifiant graphique « Pets » transparaît dans les premières secondes du court, en lettres rougeoyantes, d'un brun rouge sur fond noir, à travers deux déchirures lumineuses successives de la trame visuelle noire, abîmée par une fine rayure verticale blanche ; sans ces éclairs déchirant l'obscurité le titre demeure invisible. Cette visibilité excessivement problématique du titre, pourtant fondamental d'ordinaire, puisqu'il identifie l'œuvre, programme la dialectique : visible / invisible, constitutive du cinéma, et l'associe à la matérialité de la pellicule, normalement invisible, mais mise en évidence ici par les dommages infligés à la surface sensible. La mention graphique à peine dévoilée par ces flashes intermittents est accompagnée des rugissements du lion de la Métro Goldwyn Mayer : la bande son joue donc sur deux registres, comme l'image : elle répète le sème « animal » en



opposant l'archétype de la bête sauvage à l'animalité domestique, et elle réintroduit de façon métonymique la tradition cinématographique. Image et son, dès les premières secondes du film, insistent donc sur l'opacité de la représentation, refusent toute transparence, exhibent codes et matières cinématographique, dans un montage qui condense quelques uns des sèmes principaux du « cinématographe » : lumière, pellicule, Hollywood. La transnationalisation de cette production et de ses codes est mise en évidence par la langue anglaise qu'assument le titre et la bande son, puisque le monologue en voix off et la chanson de la série télévisée qui clôture le court sont tous deux en anglais.

### *Found footage*

Le court-métrage *Pets* est constitué de matériaux filmiques préexistants, il s'inscrit dans une pratique cinématographique appelée *found footage* (métrage trouvé), d'une grande actualité en Argentine<sup>16</sup>. Il y a de nombreuses formes de réemploi, de la bande-annonce aux documentaires qui utilisent des images d'archives, du bricolage comique trivial aux diverses pratiques expérimentales que décrit Nicole Brenez<sup>17</sup>. Le court de Carri qui relève des pratiques expérimentales devient un outil d'analyse critique car, en montant des séquences pornographiques antérieures, il cite une pratique ainsi mise à distance et contribue en particulier à dénoncer la « transparence » du discours pornographique, le mythe selon lequel il capterait la sexualité et les pulsions à l'état brut. Le montage et la sélection des séquences, sur lesquels nous reviendrons, exhibent le jeu, la performance des actrices, leur distance professionnelle, leur lassitude. Le *found footage* construit également une réflexion sur la mémoire cinématographique : en restituant aujourd'hui des fragments de pellicule des années 20, il instaure un dialogue avec un cinéma clandestin de l'époque, dont la circulation était codifiée et limitée ; ce dialogue indique l'existence de rapports étroits entre la technologie photographique et cinématographique et la pornographie moderne (Bourcier 2005 : 161-166). Enfin, le réemploi de pellicules opère une interrogation de l'archive et de l'histoire, est engagé dans une réélaboration du concept d'archive à partir de ces documents refoulés que sont ces productions pornographiques anciennes. Le réemploi réinvente ainsi un fonds absent, en questionnant le lieu de l'autorité qui l'a produit mais aussi —ou surtout— les lieux de l'autorité actuels qui organisent l'effacement de cette histoire des technologies et pratiques pornographiques, dans une démarche comparable aux questionnements que proposent Foucault (1969), Derrida (1995) et les associations LGBT (Bourcier 2005 : 104-112). Le *found footage* constitue ainsi un mode de dévoilement et de détournement des enjeux de la pornographie.

Dans *Pets* nous pouvons reconnaître le montage croisé de plusieurs matériaux : plusieurs séries d'images issues d'unités hétérogènes et non contemporaines, ainsi que différentes strates sonores composant une bande son complexe, qui simule des sons diégétiques à partir d'enregistrement de gémissements pornographiques types, et superpose aux images une voix off décalée, du début jusqu'à la fin du film. La musique du générique final commence avant l'apparition du carton et correspond au recyclage de la chanson du générique d'une série télévisée : *Mr Ed, le cheval qui parle* (1958-1966).

Les films pornographiques montés sont issus de deux périodes différentes. Le premier date du début des années 70 : il ouvre et referme le court-métrage, après le titre et avant

<sup>16</sup> La pratique du *found footage* est présente dans les festivals et a fait l'objet d'un ouvrage collectif récent coordonné par Leandro Listorti et Diego Trerotola intitulé *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage ?* Buenos Aires, BAFICI, 2010.

<sup>17</sup> Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du réemploi dans le cinéma expérimental », Revue CiNéMA, Vol. 13, N° 1-2, automne 2002, consultable en ligne :  
URI: <http://id.erudit.org/iderudit/007956ar> DOI: 10.7202/007956ar

l'intertitre final, qui constitue le seul générique présenté. Celui-ci identifie une société de distribution : Edifilm SRL. Entre ces deux bornes, une série de scènes pornographiques qui semblent relever du cinéma muet, dans lesquelles on peut distinguer deux films différents, car les décors et les personnages ne sont pas les mêmes ; est montée deux fois exactement la même scène, autrement dit deux copies du même fragment de pellicule, à une altération près, car la pellicule a été re-travaillée par Carri ; et sont montrés deux scripts pornographiques identiques, joués par deux actrices différentes.

Ces extraits de films pornographiques anonymes contrastent deux époques à partir du regard contemporain qui les monte pour en démonter la fonction masturbatoire ; en effet, l'acte même de les extraire de leur circuit de distribution d'origine — seul crédit identifiable — les dépouille du contexte limité, anonyme et semi-clandestin qui est nécessaire à leur consommation. Par ailleurs, le montage qui réunit des extraits des années 70 et des extraits des années 20 dans un film qui paraît en 2012 met en évidence l'historicité des images pornographiques, des codes de la pornographie et des scripts sexuels, ainsi que l'historicité du marché des images pornographiques. Les altérations et détériorations multiples de la pellicule semblent mesurer le passage du temps mais également matérialiser les interventions de Carri qui définit sa position à partir des destructions et des détournements qu'elle opère et qui recomposent d'autres images : autrement dit un travail graphique et plastique s'insinue dans les failles laissées par les interventions destructrices et inséparable de celles-ci. La pratique du *found footage*, en recyclant différents dispositifs et différents régimes pornographiques installe un dispositif post-pornographique, réflexif, critique, susceptible de résister à la pornographie contemporaine, comme les hurlements, les dessins et les stripteases intempestifs de la fillette de *La rabia*.

La dimension critique est également assumée par le commentaire en voix-off, issu de la bande-son d'un film « pornographique » didactique des années 70, dont le discours en anglais, centré sur l'apprentissage sensoriel nécessaire à l'obtention de l'orgasme féminin, est inspiré des thérapies sexuelles préconisées par William Masters et Virginia Johnson. Le ton didactique et le vocabulaire technique sont très éloignés du standard pornographique dans lequel la femme est souvent muette, l'homme grossier. La voix-off qui commence dès les premiers plans du court fonctionne comme une sorte d'introduction lorsqu'elle coïncide avec le premier extrait du film des années 70. En effet, elle énonce l'hypothèse thérapeutique avant d'annoncer que le film qui va suivre met en scène des exemples d'apprentissage. Je traduis et transcris approximativement cette introduction : « Il y a plusieurs raisons pour lesquelles les femmes n'atteignent pas l'orgasme — explique la voix-off, féminine et docte—. La plupart correspondent à un manque d'information et de communication. Apprendre à se connaître est la première étape pour partager un orgasme avec son partenaire, la seconde consiste à lui communiquer ce qui a été appris. Ce film montre les expériences de femmes qui, en quelques semaines, ont appris à communiquer ce qu'elles aiment et à jouir de leurs sensations ». Cet énoncé accompagne la première série de plans où apparaît une jeune femme assise sur une plate-forme circulaire et tournante, semblable à celles des boîtes de striptease. Elle est élégamment vêtue, coiffée d'un chapeau et chaussée d'escarpins à talons hauts : elle met en scène une jeune bourgeoise à l'apparence classique, mais son regard à la caméra, qui l'oblige à tourner la tête pour compenser le mouvement de la plate-forme, est un regard brillant de défi. Son lent déshabillage commence, il reprendra dans les derniers plans du film. Nous assistons à un striptease interrompu. L'espace dans lequel se trouve la jeune bourgeoise vicieuse — objet de prédilection des scripts pornos des années 70 et exemple d'érotisation des rapports sociaux (Trachman 2013 : 81) —, est abstrait et peu visible, car elle est entourée d'une série de grandes coupes, remplies d'un liquide obscur, bouillonnant et fumant, juchées sur des tablettes recouvertes de satin blanc de différentes hauteurs. Ces coupes fumantes saturent l'espace et saturent le cadre, lorsqu'elles sont filmées en très gros plan, qui

deviennent presque abstraits, en continuité avec les plans graphiques qui restituent les taches et les lignes blanches correspondant à la détérioration de la matière sensible. Si ces coupes qui saturent l'espace peuvent être lues comme des métaphores de la chaleur, du tempérament bouillant de la jeune femme, discipliné et dissimulé sous son apparence lisse et rangée, elles peuvent aussi renvoyer aux mystérieuses préparations thérapeutiques du Dr Jekyll : mixtures étranges qui libèrent la bête en lui. Nous retrouvons, sous une forme euphémisée, métaphorique et intertextuelle, l'hypothèse pornographique moderne qui prétend qu'en toute femme sommeille une « chienne » que l'initiation sexuelle peut ou doit révéler.

Le striptease a alors en lui-même une portée métaphorique : s'il est l'emblème du spectacle pornographique, il devient, à travers le recyclage du *found footage*, la mise à nu des codes pornographiques et du régime pornographique moderne : les séries de travelling optiques avant et arrière mettent en scène la grammaire pornographique qui alterne gros plans sur les parties du corps érotisées : seins, fesses et sexe, et sur le visage féminin à l'expressivité suggestive. Cependant, cette rhétorique devenue hyperbolique aujourd'hui n'est que naissante dans l'extrait des années 70, et tout juste balbutiante dans les extraits suivants, plus anciens.

### **Montage, interventions graphiques et réemploi**

Si l'historicité des codes est ainsi mise en valeur, la continuité du régime pornographique moderne est aussi soulignée dans le court, à travers les logiques communes aux représentations actuelles et à celles que recycle Albertina Carri dans *Pets*. Tout d'abord le silence des femmes, dont l'expression est réduite aux gémissements et cris stéréotypés, eux-mêmes emblématiques de la pratique du réemploi et de la post-synchronisation, caractéristiques de la pornographie. Leur animalisation, conséquence de l'interdiction qui frappe tout langage articulé, illustre l'hypothèse de départ : « toutes des chiennes », dans une boucle parfaite. La circularité matérialisée par le mouvement giratoire de la plate-forme, est exprimée par la reprise de la séquence initiale à la fin du court, ainsi que par les différentes « boucles » narratives. Cette mise en scène des « rouages » semble avoir une fonction éminemment méta-cinématographique, en effet, la roue « est à la base de la mécanique et du cinématographe [...] Les différentes ramifications de l'étymon « roue » ont chacune un pouvoir métaphorique permettant de décliner autant de formes et de fonctions du montage » (Faucon 2013 : 37). La mécanique du montage apparaît par conséquent thématifiée dans le court en tant que trace des origines du cinéma, des dynamiques et des tensions multiples qui l'instaurent.

Associés à ce mouvement circulaire qu'induisent les diverses répétitions, le court inscrit une récurrence du mouvement emblématique de la pornographie : « la pénétration », représentée non seulement dans les scènes explicites de sexe mais également dans les scènes secondaires qui figurent des entrées et des sorties des personnages. En premier lieu, nous observons la répétition quasi à l'identique de la scène où une femme sort par une porte située à gauche du cadre : dans le premier extrait le visage de l'homme a été recouvert d'une tache noire qui le rend anonyme, matérialisant ainsi l'une des caractéristiques du circuit de production et consommation pornographique. Dans le second réemploi, le visage de l'homme est visible. En deuxième lieu, le court monte successivement deux scènes de zoophilie semblables, jouées par une actrice différente, exactement dans le même décor et, on le suppose, sous les yeux du même homme : le pornographe / voyeur qui dirige le jeu des acteurs, mais aussi l'homme qui introduit ou fait sortir les femmes de cette pièce qui ressemble à une salle d'attente. En tant que discours et regard hors champ, en tant que portier, en tant que possible « thérapeute », initiateur, le personnage masculin contrôle, dirige, maîtrise les actes, la circulation, le plaisir. Néanmoins, ces fragments montrent surtout que le plaisir en jeu est celui du voyeur, en aucun cas celui des actrices, dont la patience est mise à rude épreuve par les fantaisies de leur partenaire domestique, sans doute docile mais encore

trop « bête ». Cette « bêtise » de l'animal est un vecteur disruptif qui déjoue les mécanismes bien huilés de la pornographie. Le montage oppose deux séries de mouvements dans les plans. D'une part est mis en évidence l'ordre strict des regards, qui hiérarchise et structure la représentation : celui, hors champ et plongeant, du pornographe, dont les axes cadrent l'image, et le regard à la caméra que jettent, à la dérobee, par accident, les personnages féminins, du bas vers le haut. D'autre part, face à cette orthodoxie pornographique prolifère l'entropie qu'engendrent les mouvements anarchiques et du chien qui va, vient, entre et sort du cadre, tourne et virevolte comme dans les meilleures séquences des films d'animation où chats et souris, ou chiens et chats, dansent une chorégraphie endiablée, suggèrent une mécanique débridée. Cette énergie incontrôlée trouble le genre, défait les lignes de l'agencement pornographique, déjoue l'ordonnement des seuils et des pénétrations.

Si notre regard résiste au premier choc, à la sidération que produisent ces images répugnantes, nous pouvons entrevoir la lassitude et le professionnalisme des actrices, dont on remarque aussi qu'elles procèdent de classes populaires, sexualisées et racialisées, contrairement à la jeune bourgeoise dont le striptease encadre les scènes de sexe. Ces failles dans le script porno, les « échecs » que montrent les extraits montés — s'agirait-il de « rushes » non diffusés ? — détruisent le réalisme du discours pornographique qui prétend montrer la vérité du sexe, la sexualité mise à nue. Mais la suspension du regard est également en jeu dans cette poétique de l'insoutenable, comme l'indique l'obscurité déchirée des premiers plans, ou comme les interventions multiples l'insinuent : rayures, grattage, peinture. Ces manipulations griffent le métrage (re)trouvé, elles sont le signe d'une appropriation et d'une pénétration double : en écorchant ou en opacifiant la surface sensible c'est aussi un franchissement des seuils du visible qui est opéré.

L'obscurité de l'innommable est-elle citée ou l'image aurait-elle avant tout vocation à insinuer les revers aveugles de la scopophilie, à désigner ce hors scène dont la violence doit être révélée : le masculinisme du regard (Mulvey 1975) et la « frénésie du visible » (Williams 1989) que construit l'industrie cinématographique, en deçà ou au delà des codes pornographiques. Le montage complexe de *Pets*, dans les matériaux hétérogènes qu'il manipule, dans les rythmes circulaires qu'il organise, et dans les dérives disruptives qu'il produit, n'énonce pas seulement une critique de la pornographie ; la réflexivité critique qu'il engendre atteint les pratiques cinématographiques en tant que « technologies du genre » (Lauretis 2007).

### **Archives prothétiques : les « promesses des monstres »**

La pratique de la zoophilie semble porter jusqu'aux limites du supportable les codes de la pornographie moderne, elle en signifie l'horreur : il s'agit bien ici de pouvoir et non de sexualité. Il s'agit de mettre en scène l'animalisation, la soumission, l'humiliation des femmes. Ces performances créent la différence, produisent du « féminin ». Mais leur excès ainsi archivé dans le court qui les restaure en les abîmant et en les « abymanant » dans la specularité du *found footage* brouille leur performativité : poussées jusqu'à l'extrémité de leur logique, au seuil du visible, elles démentent l'hétérosexualité normative : il ne s'agit plus de complémentarité, de différence des sexes, de masculin et de féminin ; il ne s'agit plus de biologie. La zoophilie indique un continuum dans la violence, et définit la sexualisation comme une violence, une domestication. La féminisation serait donc un « sexage » (Guillaumin 1992) un processus continu et complexe de différenciation – domestication, elle impliquerait l'exploitation, l'oppression. Ce processus asymétrique, inégalitaire, de hiérarchisation, est souligné par le contrepoint que constituent les commentaires en voix off qui ne cessent d'insister sur la nécessité de communiquer avec son partenaire pour parvenir à une symétrie dans le plaisir et à un orgasme partagé... La ritournelle de la voix off, professionnelle, enjouée, n'a rien à voir avec la défaite striée, brûlée, grattée, des plans de

spectacle « zoophile ». Peut-être a-t-elle un étrange écho dans les parcours ludiques des toutous, dans les effets vibratoires qui font dériver les scènes vers un ailleurs. La chanson finale ajoute encore à l'ironie d'une situation qui rend la communication sans doute souhaitable mais peu probable, puisqu'elle évoque Monsieur Ed, le cheval qui parle et nous propose de converser avec lui. Le ton joyeux de la chanson et la musique de fanfare du générique rappellent le cirque, les bêtes de foire et suggèrent une interrogation finale : que sont les femmes dans la pornographie ? des bêtes de foire peut-être, ou des monstres<sup>18</sup> (Haraway 2012).

La note joyeuse de la chanson finale coïncide avec le plaisir masturbatoire mis en scène à la fin du striptease, puisque le montage retourne vers le film des années 70 à la fin du court. Ce retournement vers un exhibitionnisme masturbatoire rappelle une nouvelle fois la nécessaire contextualisation, par contraste. Ce retour désigne un nouveau contexte historique et culturel et historicise ainsi les pratiques sexuelles autant que les codes pornographiques, sans pour autant les fusionner. Le court paraît afficher maintenant l'*empowerment* — ou la puissance d'agir — que représente l'accès au savoir sur la sexualité, la connaissance du corps, l'apprentissage par l'autoérotisme : c'est la politique de la *caresse* que l'on entend dans le titre, dans la voix off et qui est mise en scène à la fin. L'accès au savoir exige également la prise de parole, l'exposition d'un savoir sur le sexe et la sexualité, malgré le risque de « souillure », autrement dit malgré la stigmatisation que le différentialisme naturaliste associe à ce savoir interdit aux femmes, exclues de la « maîtrise sexuelle » (Trachman 2013 : 167). La réappropriation de la représentation dans la pornographie signale donc, d'une part, la performativité et la performance : le sexe n'est pas naturel, rappelle la voix-off : il est le résultat d'un apprentissage. D'autre part, elle met en évidence que la « différence » entre homme et femme est le résultat d'un incessant processus de différenciation fondé en premier lieu sur une exclusion du champ du savoir — philosophique et scientifique (Le Dœuff 1998) ; technologique (Tabet 1998) ; sexuel (Tabet 2004) — la puissance d'agir que procure l'expertise sexuelle est inséparable de la résistance à la stigmatisation qu'elle requiert : on ne naît pas chienne, on le devient...

Dans cette stratégie de réappropriation de l'énonciation et du regard, de détournement des codes et de retournement du stigmate — comme les *Chiennes de garde* ont pu le faire, par exemple — Carri nous propose de reconnaître une utopie sexuelle encore en suspens mais déjà là, encore à monter, mais déjà présente, dans une histoire à venir qu'il s'agit de reconstruire ou d'*inventer*, à partir d'un travail politique de réappropriation d'archives enfouies. Au corps « féminisé », sexualisé, domestiqué, la technologie post-pornographique adjoint la prothèse d'archives dénaturalisantes, d'un savoir qui tend vers l'in-différenciation. La resignification que produit le *found footage* suggère l'existence d'un *dehors*, aux limites du sexage, qu'il convient de réexaminer : il est le lieu de la résistance des femmes dont la domestication est un jeu performatif parmi d'autres pratiques sexuelles possibles, diverses et dissociées du sexage. Le système sexe/genre est toujours beaucoup plus complexe qu'on ne le dit, beaucoup moins homogène qu'il n'y paraît, de nouvelles archives sont à construire pour mettre en lumière ses marges et les interstices qui le minent, ces discontinuités, ces luttes et résistances que l'histoire a biffées (Benjamin 1991 : 442), comme la pellicule de *Pets*. Ces dehors, ce hors champ déjà là, est celui que convoquent les deux espaces diégétiques clos que met en lumière *Pets*, dont la clôture est encore redoublée par la circularité et par le système d'issue gardée. Ce dehors absent/ présent désigne donc des sexualités à venir mais déjà en cours, comme l'annonce/ énonce le carton final : « Continúa ».

<sup>18</sup> La réflexion orientée par les travaux de Donna Haraway, en particulier dans son essai « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/ inapproprié-e-s », exigerait d'autres développements que j'ébauche seulement ici.

AMADO, Ana, « Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción », Amado, Ana y Dominguez Nora (Comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p.45-109.

AMATRIAN, Ignacio, “El fenómeno del Nuevo Cine Argentino: un análisis sociológico de la producción cultural independiente”, Mémoire de Master 2 Recherche IPEALT, Université Toulouse II, 2010, 245p.

BAQUE, Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Editions du Regard, 2002.

BENJAMIN, Walter, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991.

BERNADAC, Marie-Laure et MARCADE, Bernard, « Ouverture », catalogue de l'exposition *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p.II.

BOURCIER, Marie Hélène, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005.

BOURCIER, Marie Hélène, *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006.

BRENEZ, Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du réemploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, Vol. 13, N<sup>os</sup> 1-2, automne 2002, p. 49-67. Consultable en ligne : URI: <http://id.erudit.org/iderudit/007956ar> ; DOI: 10.7202/007956ar

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, [*Excitable Speech. A Politics of the Performative*, 1997], Paris, Amsterdam, 2004.

BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Editions Zones, 2010.

CARRI, A., *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007.

CARRI, Albertina, 2008. *La rabia*, BetaPlus Broadcasting prod., Matanza Cine, Hubert Bals Fund. (prod.), INCAA prod., 85mn, 2008.

CARRI, Albertina, 2012. *Pets*, Albertina Carri (prod.), 6 mn, 35 mm, 2012.

CARRI, Albertina, « Cuestión de imagen », *Cinémas d'Amérique latine* N<sup>o</sup> 21, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 30-41.

COLLIN, Françoise, PISIER, Evelyne et VARIKAS, Eleni, *Les femmes de Platon à Derrida*, Paris, Plon, 2000.

COLLIN, Françoise, *Le différend des sexes*, Nantes, Pleins Feux, 1999.

DELPHY, Christine *L'ennemi principal – 1 « Économie politique du patriarcat »*, Paris, Syllepse, 1998.

DORLIN, Elsa, « Conclusion. Nos corps, nous-mêmes : expérimentation, politisation et subversion », Dorlin, Elsa et Fassin, Eric (dir.), *Genres et sexualités*, Paris, Edition de la Bibliothèque Publique d'Information – Centre Pompidou, 2009, p. 231-233.

FASSIN, Eric, *Le sexe politique*, Paris, Editions EHESS, 2009.

FAUCON, Teresa, *Théorie du montage*, Paris, Armand Colin, coll. Recherches, 2013.

GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-Femmes, 1992.

HARAWAY, Donna, [« The Promises of Monsters: Reproductive Politics for Inappropriate/d Others »1992], « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/ inapproprié-e-s », Dorlin, Elsa et Rodriguez, Eva (Dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2012, p.159-229.

LAURETIS, Teresa de, *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007.

LE DŒUFF, Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.

LISTORTI Leandro y TREROTOLA Diego, *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage ?* Buenos Aires, BAFICI, 2010.

MACKINNON, Catharine, *Le féminisme irréductible*, Paris, Editions Des femmes, 2005.

MARTÍN PEÑA, Fernando, Contraportada, en CARRI, Albertina, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007.

MULLALY, Laurence, 2012. « Albertina Carri. Cinéaste de l'inconfort », *Cinemas d'Amérique Latine*, N° 20, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 151-162.

MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16.3, Autumn 1975 pp. 6-18.

OCAMPO, Silvina, *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets, 1988.

RECKITT, Helena (conception) et PHELAN, Peggy, (essai), *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon, 2011.

RUBIN, Gayle, [« The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex », 1975 et « Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », 1984] *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2010.

TABET, Paola, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, 2004.

TABET, Paola, *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan, 1998.

TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique*, Paris, La Découverte, 2013.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"*, University of California Press, 1989.

WITTIG, Monique, « Un jour mon prince viendra », *Questions féministes 1977-1980*, préface de Sabine Lambert, Paris, Syllepse, 2012, p.183-191.

WITTIG, Monique, *La pensée straight*, [*The Straight Mind and Other Essays*, 1992], Paris, Editions Amsterdam, 2007.

« Représenter la sexualité, repenser le sexe: Pets (2012) d'Albertina Carri », *Lineas* [en ligne], Numéros en texte intégral, 3/ décembre 2013 – Les paradigmes Masculin/Féminin sont-ils encore utiles? Partie 2 – Études analytiques, mis à jour le : 08/03/2014, URL: <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1101>.