

## *Sex tape et road movie*

LE FÉMINISME EN ACTION

Carolee Schneemann et James Teeney tournent *Fuses* entre 1964 et 1966, Sophie Calle et Greg Shephard réalisent *No sex last night* en 1992 ; tournés en duo ces films relèvent du journal intime. Ils racontent, chacun à leur manière, une expérience amoureuse : si *Fuses* affiche une sensualité voluptueuse, en filmant jour après jour les ébats de ses auteurs, *No sex last night* interroge l'absence de désir qui mine ses réalisateurs lors d'un *road movie* pré-nuptial mené de New York à Los Angeles. La double signature met en avant la relation intime, enchantée ou problématique, elle est le terrain sur lequel le film se construit. L'intimité est révélée sous la forme du journal, elle permet de mettre au jour la construction de la relation amoureuse hétérosexuelle. Les deux artistes femmes, qui pour cette seule occasion choisissent de travailler avec un homme, interrogent cette relation sous l'angle du désir, mais si Carolee Schneemann insiste sur le bonheur procuré par son accomplissement, Sophie Calle pointe la complexité de son cheminement. La forme filmique de *Fuses* met en évidence l'expression subjective de ses réalisateurs, ils sont à la fois sujets et auteurs. La relation amoureuse s'épanouit dans la relation sexuelle qui est l'argument central du film, la volonté de Carolee Schneemann est de déjouer le regard pornographique en proposant une forme alternative à celle des films commerciaux où la relation sexuelle est exclusivement centrée sur les ressorts du désir masculin. La manière de filmer, le rendu final, entendent témoigner de l'existence du désir féminin dans la relation hétérosexuelle. Ce qui aujourd'hui serait qualifié de « *sex tape* » était à l'époque rarement montré, même si Stan Brakhage avait ouvert la voie en filmant sans détour la naissance de son premier enfant dans *Window Water Baby Moving*, en 1959. Jouant lui aussi avec l'altération de la pellicule, l'éclairage imprécis, il permettait au spectateur d'assister à la scène sans pour autant jouer au voyeur. Sophie Calle et Greg Shephard, tout aussi

présents, choisissent la forme plus masculine du *road movie*. Ils s'inscrivent dans la tradition du cinéma américain, quand le scénario du film est basé sur la traversée en voiture d'un vaste territoire par deux ou trois personnages, qui partent à l'aventure pour se libérer des contraintes sociales et exprimer leur liberté individuelle. L'intimité forcée des personnages altère cette libération quand les questions de genres, posées en terme culturel cette fois, perturbent le désir. En se mettant chacune en situation avec un partenaire masculin, ces deux artistes interrogent directement la relation homme femme, elles étudient les rapports de force ou de complicité qui se jouent entre les deux sexes, aucune des deux ne cache son féminisme et chacune engage une réflexion sur la question du genre.

Chez Carolee Schneemann la relation hétérosexuelle lui permet de rejouer le film pornographique d'une autre manière et de renégocier l'image de la femme objet, en présentant une femme active à son épanouissement sexuel, mais ce faisant elle réécrit aussi la sexualité masculine. Elle perturbe les lois du genre en posant la différence et l'attraction sexuelle au cœur du débat. Ce qui importe c'est que cette discussion soit menée au sein de l'art ; tout en revendiquant son droit au plaisir, Carolee Schneemann revendique le droit de créer et d'être entendu pour cela. Vingt sept ans plus tard l'artiste reconnue Sophie Calle envisage la relation hétérosexuelle moins joyeusement, le désir est contraint par les schémas socio-culturels, les personnages se débattent dans leurs méandres, tandis que les corps, assujettis à leur diktat, ne peuvent entrer en action. Le sexe ici brille par son absence, tandis que les identités sexuelles se brouillent dans l'habitacle de la Cadillac.

L'art aurait-il en quelques décennies réussi à « digérer » le féminin au point de ne plus faire de différence entre une artiste et un artiste ? Si l'art au final se préoccupe peu du problème, les artistes

elles le font, et c'est me semble t-il dans la négociation permanente de leur identité tant sexuelle, que genrée, qu'elles doivent le faire.

## Genre ou *gender* ?

Si en anglais le terme *gender* fait explicitement référence aux études féministes, en français le terme connaît une plus grande polysémie, entendu du strict point de vue grammatical, il sépare distinctement deux formes nominales : le genre masculin et le genre féminin, dans le domaine des sciences naturelles il distingue des catégories, dans celui des arts il s'applique à des manières de faire. En anglais, en revanche, le terme *gender* désigne expressément la distinction du genre, tant du point de vue des personnes que de celui de la grammaire, il pose d'emblée la différence sexuée. Dans l'histoire du féminisme le terme *gender* est la plupart du temps utilisé, ainsi les termes : *gender parity*, *gender equity*, *gender studies* définissent les questions liées à l'étude de la domination symbolique du genre masculin sur le féminin, le genre en ce cas n'est pas forcément identique au sexe biologique. Depuis les années 1960 les théories « du genre » ne cessent de discuter l'entendement des termes genre, sexe et identité dans la mesure où le terme anglais *gender* ne recouvre pas sa traduction française, qui elle n'englobe pas la différence sexuelle génétique. Judith Butler dans la partie intitulée « sujet de sexe/genre/désir », de son ouvrage *Trouble dans le genre*<sup>1</sup>, présente la diversité des postures adoptées vis-à-vis de ces trois termes dans l'histoire du féminisme. Elle pose pour sa part la distinction entre le terme genre (*gender*) et le terme sexe, le premier est une construction culturelle, le second une marque biologiquement déterminée, l'identité du sujet se construit à partir de ces deux termes, comme elle le remarque : « Lorsque l'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un

artefact affranchi du biologique<sup>2</sup> » Penser que l'identité puisse se constituer uniquement à partir du genre conduirait à exclure la question du corps des questions féministes. Lorsque l'on connaît l'importance que les artistes femmes ont accordé au sexe dans leurs performances dans les années 1970, en le plaçant précisément au centre de leur propos<sup>3</sup>, afin d'affirmer leur identité de femme, on peut concevoir que l'articulation des deux termes est plus complexe que cela dans l'esprit de l'artiste féministe. La proposition de Judith Butler qui suit articule les deux notions, je cite :

Le genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature ; le genre, c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la « nature sexuée » ou un « sexe naturel » est produit et établi dans un domaine « prédiscursif », qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après-coup<sup>4</sup>.

Si les féministes des années 1970 ont bouleversé les conventions plastiques de la représentations du corps féminin, en affichant à outrance leur propre sexe, c'est afin de se construire à la fois une identité d'artiste et une identité de femme, ce afin de renverser les lois du genre masculin qui sévissaient jusque là. Pour se faire elles ont utilisés des formes culturelles inédites comme la performance<sup>5</sup> ou la « *sex tape* », elles ont inter-

1. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, la Découverte/poche, Paris, 2005. Traduction par Cintya Kraus, de *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York, 1990.

2. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 68.

3. On peut consulter à ce propos l'ouvrage *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, qui traite de cette question, notamment l'article d'Elvan ZABUNYAN « Anatomie / Autonomie » qui tente de rédigier une histoire de l'art incluant les pratiques artistiques des femmes en cours depuis le milieu des années soixante, dans lesquelles le sexe féminin est l'argument principal. *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, ouvrage collectif, Chrystel BESSE, Marie-Joseph BERTINI, Arlette FONTAN, Françoise GAILLARD, Elvan ZABUNYAN, Dis voir, Paris 2003, p. 9-31.

4. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 69.

5. L'importance des travaux de la danseuse Anna Halprin dans le milieu des années cinquante, qui invente la performance aux côtés de La Monté Young, de Yvonne Rainer, Simone Forti, ou encore Trisha Brown est aujourd'hui incontestable. Les jeunes danseuses citées participeront en 1962 à la construction du Judson dance theater avec entre autres

rogé précisément la construction du genre tant dans sa dimension « prédiscursive » que dans sa dimension culturelle. À partir du moment où leur identité artistique a été reconnue, les femmes ont opéré avec un féminisme plus discret, en jouant davantage avec les ressorts d'une identité versatile, assujettie aux stéréotypes tenaces. Car à force de spécifier la féminité de leurs œuvres les femmes ont, au court du temps, perdu en crédit, aurait-on l'idée de spécifier la masculinité d'un artiste pour asseoir sa crédibilité ? La posture des femmes aujourd'hui c'est plutôt de s'interroger sur le genre, mais quel genre ?

### « *Sex tape* »

Le travail de Carolee Schneemann intervient à ce moment de l'histoire où les femmes ont besoin que le monde de l'art les accepte en tant qu'artiste, et non plus en tant qu'icône de l'art du nu académique, que les images publicitaires, reprises par les artistes pop de l'époque, ne remettent guère en cause. L'image pornographique, qui se développe sous l'effet de la libération des mœurs, convaincra les femmes de lutter contre la perpétuation de ces images, qui, au-delà de la peinture, propagent à outrance l'aliénation du corps féminin.

*Fuses* est un film 16 mm muet en couleur de 18 minutes, la bande son ajoutée en post production laisse entendre le bruit de la mer. Carolee Schneemann et James Teeney ont filmé, durant plusieurs semaines, leurs ébats sous le regard observateur de Kitch, le chat. Pendant le tournage, la caméra, tenue par l'un ou l'autre des acteurs, filme les corps en gros plans ou en plans moyens. D'autres, cadrés sur la fenêtre, ouvrent sur le paysage du jardin ; le film se termine sur un plan large de la plage et de l'océan, où l'artiste évolue seule. Certains gros plans, particulièrement

ceux centrés sur les sexes, sont très sombres, le spectateur ne distinguant alors, qu'une masse organique qui bat sous l'effet du désir. La particularité plastique du film est contenue dans le travail à même la pellicule opérée par l'artiste, une fois développée elle a été griffée, teintée. La définition de l'image est mauvaise en raison de l'utilisation du 16 mm, la lumière manque et les rayures colorées zèbrent le plan quand les scènes sont crues. Mais la pellicule retravaillée, qui les occulte partiellement, rajoute du rythme à l'image, qui du coup, loin d'être censurée par la zébrure, retrouve le mouvement saccadé des corps en action, sous l'effet de son défilement. L'ensemble reste suggestif, mais le travail de post production annule l'effet pornographique immédiat du film, ce n'est pas la monstration de l'acte sexuel que cherche à produire l'artiste, pas plus qu'elle n'envisage d'en proposer une vision édulcorée, mais il s'agit d'en saisir le rythme, le mouvement, dans le moment de son effectuation. Carolee Schneemann revendique ici le désir de montrer son ressenti au moment de l'intimité amoureuse grâce aux effets visuels que le support filmique altéré produit à l'occasion de sa projection. De plus la caméra, tenue indifféremment par l'un ou l'autre acteur, déjoue les règles habituelles du cinéma pornographique, en proposant deux points de vue distincts, voire trois quand elle est posée sur le rebord de la fenêtre, à la place du chat. Comme l'écrit Carolee Schneemann il n'y a pas ici : « d'objectivation et de fétichisation de la femme ». Nul regard n'est supérieur à l'autre, si ce n'est peut être celui du chat, figure du voyeur dominateur et impassible posté en surplomb de la scène, les gros plans alternent d'un corps à l'autre, tandis que les plans moyens rassemblent les deux acteurs ; visages et sexes sont visibles, malgré le travail de recouvrement opéré sur la pellicule. Ici, il n'y a plus un regard fixe qui en fixe un autre plus aveugle, comme c'est le plus souvent le cas dans la construction de l'image pornographique cinématographique, mais il y a un partage de points de vue, masculin et féminin, qui permet de reconsidérer la relation hétérosexuelle, en laissant la parole à chacun de ses protagonistes.

David Gordon, Steve Paxton, Robert Morris à New York et permettront l'entrée de la pratique performative dans les arts plastiques. La perméabilité entre musique, arts plastiques et danse, relayée par les travaux des artistes du mouvement Fluxus, et les travaux de John Cage se joue à cette période et sera ensuite appréhendée par les mouvements féministes.

L'exercice de la pulsion « scopique », qui se nourrit seulement de la vision du sexe de l'autre, parcelle délimitée et limitative, est ici abolie. Carolee Schneemann considère le désir dans ses moments de partage, elle le place dans la relation et le mouvement des corps tout entier. La mauvaise définition des photogrammes, ainsi que la variété des points de vue, concourent à explorer et enrichir cette intimité nouvelle, terrain de revendication des artistes féministes des années 60. Carolee Schneemann exhibe son propre désir et son accomplissement. Dénudée de pudeur, elle considère que son propre corps doit être l'espace de la réflexion, qui prend ici une couleur politique. Pour garder ses distances, elle raye la pellicule, la colore, sachant que l'image crue ne saurait servir la cause de l'art. Elle laisse le spectateur sur sa faim, si son désir était de se rincer l'œil, pour le renvoyer à l'effet de fascination exercé par le battement.

### Pulsations « prédiscursives »

Rosalind Krauss<sup>1</sup> analysant le film : *Anémic cinéma*, de Marcel Duchamp et Man Ray, explicite bien en quoi, la vision lancinante de la pulsation renvoie d'office au corps, à son intimité propre et construit quelque soit l'objet qui bat, une image du désir. Elle écrit :

Outre que dans l'alternance de leurs gonflements et déflations les spirales suggèrent une suite d'organes – le sein se faisant œil se faisant ventre se faisant utérus – voire le rythme de l'acte sexuel, le battement même, dans sa répétitivité diastolique renvoie à la densité du tissu nerveux, à sa temporalité de *feedback*, de rétention et de propension, au fait que sans cette ondulation temporelle qui lui est propre aucune expérience de quelque ordre que ce soit, visuelle ou autre ne pourrait avoir lieu<sup>2</sup>.

1. Rosalind KRAUSS, « Moteur et pulsation », dans *L'informe mode d'emploi*, Yve-Alain BLOIS, Rosalind KRAUSS, catalogue de l'exposition *L'informe mode d'emploi*, Beaubourg, 1996, p. 127.

2. Idem.

Dans le film de Carolee Schneemann, ce ne sont pas les images qui témoignent le plus de l'activité sexuelle, puisque la pellicule colorée en filtre la vision directe, mais c'est le rythme propre du film, qui, mêlé à celui du mouvement saccadé des corps, en donnera au mieux l'expression. Dans ce cas de figure ce ne sont pas les images qui révéleront la force du désir, mais plutôt leur succession.

Ce qui est en jeu, c'est bien la déconstruction du système de représentation du corps, la dualité des points de vue, la mobilité permanente de la caméra qui passe sans arrêt d'une main à l'autre, les altérations de la pellicule, déjouent les règles usuelles du regard voyeuriste où l'œil, le plus souvent solitaire, fixe en surplomb l'objet de sa fascination, caché derrière une porte ou une caméra posée sur un pied. Le voyeur épingle au centre de ses fantasmes un fragment, ou la totalité, d'un corps ; à la fin de *Fuses* Carolee Schneemann est filmée courant nue sur la plage, l'image vieillotte fait cliché aujourd'hui, mais à l'époque, la libération des mœurs devait tout renverser : afficher la nudité d'un corps en mouvement, évoluant dans un espace ouvert était une possibilité séduisante. La libération des corps devait passer par la suppression du voyeurisme et de son système, car ils étaient les ressorts les plus actifs de l'objectivation du corps féminin. *Fuses* révèle l'intimité d'un couple, la construction filmique rythmée interdit au spectateur d'être un voyeur immobile caché derrière la fenêtre, elle l'intègre au dispositif en mêlant ses propres pulsations visuelles à celles des corps en mouvement. Carolee Schneemann met en place dans son film une nouvelle manière de comprendre l'activité sexuelle, elle en transforme la monstration, renverse sa visualisation habituelle, et en cela attaque la forme et le fond du discours social qui gouvernait à sa représentation. Elle a ici, une double revendication, celle de prendre une part active dans l'expression de son désir, et celui des femmes en général, et celle que ce type d'expression appartienne au domaine de l'art. Pour cela elle introduit un genre, jusque-là peu usité sur le terrain des arts plastiques : le journal intime (filmé). Mais au lieu de conserver sa forme narrative, en produisant une succession de plans, elle hache le propos par la zébrure, la tache de couleur et propose bien plus qu'un récit : une

pulsation lancinante quasi informe dans laquelle le spectateur s'embarque, retrouvant dans l'image ses propres rythmes corporels, tels que ceux de son battement cardiaque, ou celui de sa respiration. L'image de la sexualité se reçoit ici par le biais de l'intime sensation du voyeur, le sexe actif « prédiscursif » affiche un état de corps qui devance l'appréhension du discours construit.

### Redéfinition des sujets

L'intimité partagé des auteurs du film est transmise au spectateur par l'effet du battement plutôt que par les images, les corps en action activent une sensation, l'intimité devient commune aux auteurs et au spectateur sans pour autant que celui-ci ne soit aspiré par le contenu des images. Carolee Schneemann et James Teeney présentent une expérience intime que la projection du film rendra collective. Le « genre » du film, qui du fait de son sujet aurait pu virer au pornographique est détourné au profit de l'usage d'une autre alternative : le journal intime filmé, mais celui-ci reste muet, aucune précision de date, d'anecdote, n'apparaissent dans le film, les images défilent sur le son de la mer, leur altération volontaire renvoie aux expériences plastiques de Stan Brakhage, qui dès 1959 propose des films à la fois « naturalistes » et très intimes. Carolee Schneemann et James Teeney mettent leur intimité en spectacle, mais ce que l'on en verra relèvera davantage du général que du particulier : nulle individualité ne se distingue, seul le désir et son expression activent l'argument du film. La relation du couple, véritable expérience cinématographique, surexposée, dans les deux sens du terme, pointe la commune mesure que l'expérience vécue d'une sexualité partagée engage entre le masculin et féminin.

Les deux artistes ne remettent jamais en cause leur sexe, que leur nudité annonce, l'observation mutuelle se fait en « toute naturalité », les plans de nature, de mer ou ceux fixés sur les arbres du jardin, renforcent cette idée. Ils donnent un caractère quasi originel, voire biblique, à la sexualité. Elle est ici présentée en dehors de tout contexte culturel, social, voyeuriste ou politique, elle se veut « naturelle ». En cela le film est peut être naïf, car il conçoit le sexe comme un lieu « sans attache », extérieur à toute influence culturelle ou sociale.

La présence masculine n'est pas un faire valoir, on l'a dit le film est réalisé à quatre mains, il ne s'agit pas ici de spécifier le genre féminin, mais de le constituer comme un sujet à part entière, la sexualité, terrain de rencontre des deux sexes, contribue à cette construction. Si l'on revient à notre postulat de départ le genre, ici envisagé sous l'angle de l'hétérosexualité, précise son discours en articulant l'axe « prédiscursif » du sexe au discours féministe de l'artiste. La colorisation de la pellicule, la noirceur des plans, le rythme saccadé du film, les points de vue multiples, sont autant d'éléments culturels subversifs, propres à déconstruire le discours dominant et à proposer une nouvelle définition du genre, tant féminin que masculin. Si les sexes sont extrêmement présents dans le film, les visages des acteurs ne sont pas évincés, ils apparaissent à plusieurs occasions, en extase ou souriant, ils humanisent le propos, il ne s'agit pas d'ébats anonymes, mais bien de la rencontre de deux sujets actifs et consentants. En proposant ce duo l'artiste déconstruit les stéréotypes de la sexualité afin d'ouvrir une réflexion sur la manière dont le sujet, tant masculin, que féminin, peut se construire, sur le terrain de l'intime, comme sur celui de la pratique artistique.

### Road Movies

Le film *No sex last night* tourné en 1992 par Sophie Calle et Greg Shephard, présente à son tour les pérégrinations d'un couple hétérosexuel, mais le titre l'annonce : ici il ne sera pas question de sexe.

Le 20 janvier 1990, un ami de Sophie Calle, Greg Shephard, rencontré à New York dans un bar un peu plus tôt, lui a donné rendez-vous à Orly, mais il ne vient pas. Il la rappelle le 10 janvier 1991 pour dire qu'il a un an de retard : « C'est ainsi que tout a commencé, cet homme savait me parler ». Le 3 janvier 1992, à New York, ils débutent un projet commun : un film, qui montrera leur voyage en Cadillac de New York à Los Angeles, durant ce *road movie*, ils projettent de passer se marier à Las Vegas. La concordance des dates semble de bonne augure, providentielle, et incroyablement réaliste, le voyage promet d'être idyllique.

Pour le tournage, chacun possédera une caméra confidente à laquelle il parlera dans sa langue maternelle, l'anglais pour Greg, le français pour Sophie. Les rapports complexes sont posés dès le départ, Greg n'a pas envie de partir, Sophie si. Nous ne sommes pas dans l'effusion amoureuse de *Fuses*. Ici le sexe est latent, comme le révèle le plan fixe sur le lit que Sophie réalise chaque matin, où la vue des draps sagement froissés accompagne le commentaire : *no sex last night*, ou simplement *no*. En dernier lieu un *yes*, tout entier contenu dans l'inexplicable joie procurée par le mariage, sera enfin énoncé, nous y reviendront.

Ce film se construit sur le mode d'un double journal intime, un homme et une femme expriment, chacun dans leur coin, ses réflexions vis-à-vis de l'autre, dans une situation ambiguë. Confinés dans la même voiture, à l'occasion d'un voyage qui n'est pas sans aléas, chacun se demande ce qu'il fait là. La Cadillac capricieuse ne cesse de tomber en panne, elle retarde considérablement leur projet. Les images montées par les deux acteurs ne sont pas d'une grande qualité. Les plans, successivement ceux de Greg ou ceux de Sophie, alternent les points de vue sur la situation, jusqu'à la fin qui propose leur interprétation respective des effets du mariage. La liberté promise par la grande traversée vire au cauchemar, chacun dans son coin s'interroge sur le bien fondé de l'entreprise, le mariage, ultime but du voyage semble compromis, plus le terme approche, plus Greg s'angoisse de devoir faire un choix. C'est une situation amoureuse complexe. Chacun des personnages est isolé, enfermé en lui-même, il se confie à la seule caméra attentive. Malgré cela, sans doute parce que Sophie sait convaincre, ne pouvant supporter enfreindre la règle édictée au départ, le film finit bien dans la mesure où le mariage a bien lieu. Il relance la vie du couple pour quelques mois encore, mais il s'achève néanmoins sur la rupture de celui-ci. Les causes probables de l'échec, variables selon Greg ou Sophie, font retour avec les inquiétudes soulevées par chacun tout au long du voyage. Ce film en duo sera important dans l'œuvre de Sophie Calle, mais c'est le seul qu'elle ait fait. La réalisation a été menée jusqu'au bout pour des raisons « sentimentales », puisque l'artiste a proposé à Greg Shephard de

faire ce film, parce qu'il rêvait d'en faire un. Elle a utilisé ce désir pour appâter son compagnon et le décider à faire le voyage.

### Mélange des genres

Dans *Double Blind*, le sexe brille tout au long du voyage par son absence d'exécution, c'est le manque, l'attente qui en gouverne la trame. Le mariage satisfait enfin l'artiste de ce point de vue, il apparaît comme le dénouement heureux de l'histoire. Autant dans le film de Schneemann et Teeney la sexualité est brandie comme une arme favorisant la libération des corps, libération sociale, culturelle et politique, autant chez Sophie Calle et Greg Shephard elle est modélisée par la structure sociale, seul le mariage, en permettra l'exécution. Sophie rêve de se marier pour devenir enfin une « honnête femme », Greg retrouve le désir après le mariage grâce au sentiment « de l'avoir toute à lui ». L'ensemble du film se construit sur des monologues emprunts de clichés sociaux culturels, il bichonne sa voiture toujours en panne et l'amoureuse questionne cet intérêt : « on dirait qu'il assiste à son accouchement », comme elle s'interroge un peu plus tôt sur le soin porté par les mécaniciens à la Cadillac : « Est-ce qu'ils portent autant d'attention à leur femmes ? ». La sexualité dans la vie et les histoires de « Sophie<sup>1</sup> » est liée à des quiproquos, des aléas relevant des rapports complexes de domination et de soumission qu'entretiennent les protagonistes entre eux, elle n'est jamais considérée dans son fait, plus que son accomplissement, ce sont les relations qui l'engendrent qui intéressent l'artiste. Elle est à la fois déclinée sous la forme de clichés, et énoncée régulièrement, discutée, négociée, racontée, elle est à la fois discours et représentation, et ne se pose jamais avec la « naturalité » que lui accorde Carolee Schneemann, c'est pourtant ici que l'artiste renégocie à son tour les lois du genre.

1. On pense par exemple à son œuvre *Prenez soin de vous*, réalisée à l'occasion de la biennale de Venise de 2007, pour laquelle elle invite 107 femmes reconnues dans leur profession à commenter « de manière professionnelle » une lettre de rupture qu'elle a reçue, qui se conclut sur la phrase : « prenez soin de vous ».

Dans *Double blind*, la relation est parlée, comme dans la plupart des œuvres de Sophie Calle, les images peu bavardes, souvent sombres, figurent l'instabilité émotionnelle des personnages. Les dialogues tournent à l'affrontement et les monologues ne sont qu'interrogation et doute, chacun ne sachant ce que l'autre pense, leurs pensées, enregistrées grâce au deux caméras confidentes, s'affrontent dans un dialogue impossible. L'intimité forcée produite par le voyage qui construit le fil narratif du film, a tout de l'expérience scientifique ou deux sujets contraints par une mise en situation arbitraire réagissent avec leur bagage propre : affectivité, éducation, situation sociale et culturelle, ils sont mis en présence, et les caméras font le reste. La rencontre est problématique, voire problématisée, par la mise en situation décidée par l'artiste. *Double Blind* est une double expérience singulière, où chacun se débat pour redéfinir, dans cette rencontre programmée, sa propre identité. La rupture finale, le mariage, figure hautement symbolique d'une sexualité normée, souligne la difficulté de l'entreprise.

À l'occasion de la republication de *Des Histoires vraies*<sup>1</sup>, en 2002, Sophie Calle ajoutera un récit : « Le mari », qui sera constitué de dix anecdotes, toutes extraites de ses propres monologues énoncés dans *Double Blind*. Elles seront ainsi ordonnées : « la rencontre », « l'otage », « la dispute », « l'amnésie », « l'érection », « la rivale », « le faux mariage », « la rupture », « le divorce », « l'autre ». Chacune sera étoffée par une photographie réalisée après coup, ou extraite du film (pour la photo de mariage notamment). Ce compte rendu de l'expérience vécue reprendra les thématiques abordées par « Sophie » dans le film : l'inquiétante infidélité qui flotte autour du couple, la rivale, les mensonges de Greg, la quête de vérité plus douloureuse que salvatrice qui ronge l'artiste amoureuse. La vie sexuelle du couple est évoquée à cette occasion dans trois histoires : « L'amnésie », « l'érection » et « le divorce ». L'image accompagnant « l'amnésie » signale à quel point les clichés socioculturels liés à la relation amoureuse manquent à Sophie. Elle ne sait pas se sou-

venir ni de la couleur des yeux, ni de la longueur du sexe, de ses amants. Cet oubli récurrent est signifié ici par le sexe caché de l'homme photographié. Cette image répond, tant au texte mitoyen, qui se souvient de la couleur des yeux, qu'à l'image ultérieure, *le divorce*, où l'artiste avoue son fantasme d'être l'homme dans l'activité amoureuse. Le manque de représentations sociales du sexe, et l'invention de nouveaux clichés, soulignent toujours l'ambiguïté des rôles que jouent Sophie Calle et ses partenaires amoureux. Dans *Double Blind*, durant tout le film, les deux acteurs se construisent sur des schémas forts de leur identification sexuelle. L'amoureuse attentive, un peu fleur bleue, qui demande à un écrivain public de rédiger pour elle une lettre d'amour qu'elle n'a jamais reçue, le mari mécanicien, celui qui conduit la plupart du temps et qui s'inquiète quand c'est elle qui prend le volant. Mais ils s'inscrivent aussi dans le renversement de ces schémas. C'est l'artiste qui a décidé de partir, c'est elle qui paie le voyage, qui l'organise, c'est elle qui domine la situation, tandis que lui pris en otage, ment, trompe, se mord, déprime et dort trop. L'ensemble des dialogues du film souligne l'ambiguïté d'une situation où l'homme trop féminin conserve des velléités de domination et où la femme, enfermée dans ses rêves de jeune fille, garde cependant la main. Pour parler de sexe Sophie Calle use des clichés tenaces qui fondent et notre genre et nos comportements amoureux. La rencontre amoureuse est complexe, car elle est en proie à la redéfinition perpétuelle des identités qui s'y croisent. Avec elle, le féminin et le masculin ne sont plus deux antagonismes primaires, mais bien deux entités culturelles en laquelle ni l'un ni l'autre, homme ou femme, ne se reconnaît. Sophie Calle, en décrivant sa vie intime, endosse à la fois les clichés liés à la féminité et ceux propres à la masculinité. Le sujet, elle-même, se redéfinit d'un récit à l'autre, d'autant que le récit s'interprète sous des formes variées, telles que le film, le livre ou l'exposition.

1. Sophie CALLE, *Des Histoires vraies*, Actes Sud, 2002.

## Subversion des genres

Si le film de Carolee Schneemann est muet, celui de Sophie Calle n'est que paroles, le récit est à la fois dit et écrit, puisque la double utilisation de l'anglais et du français l'oblige à sous titrer le film. Pour Sophie Calle le discours, le texte, qu'elle place toujours en vis-à-vis de ses images, est aussi un espace à pervertir. Avec elle la forme textuelle sera variée, schématique, elle participera à son tour à la subversion des genres, lorsqu'elle sera confrontée à la réalité des situations qu'elle décrit. La multiplicité des formes plastiques qui accompagne un même récit fera toujours « concurrence » à l'immutabilité de l'anecdote racontée. L'expérience vécue fonde toujours la trame narrative sur un fait intime avéré, que l'image et le texte, ou la parole, décrivent. Mais le texte ainsi produit doit survivre à la multiplication du nombre de ses interprétations. Le même récit, du fait de cette répétition forcée, connaîtra des variables qui en pervertiront le sens, seule l'expérience nous restera en mémoire.

Dans le travail de Sophie Calle, le geste précède la parole, pour lier réalité et fiction en un tissu textuel où l'acte, souvent figuré sous forme de photographie, atteste à la fois d'un instant vécu et de sa mise en scène. Pour reprendre les propos de Christine Macel : « Sophie Calle reprend à son compte l'agir, non pour le feindre, mais pour le réaliser afin de faire naître l'histoire<sup>1</sup>. » L'artiste est une femme d'action, comme elle se veut être une femme de parole, elle fait ce qu'elle a dit. Pas de bavardage, de mots inconsiderés, de babillage charmant ici des faits. Toutes les situations qu'elle décrit, elle les a vécues, sa vie est un roman, dont les modalités d'écriture sont infinies.

Quand Elsa Dorlin décrit la théorie de la subversion de Judith Butler, elle insiste sur l'importance de l'agir dans l'action et le discours féministe. Elle écrit : « Ce n'est que dans l'action en tant qu'elle s'inscrit dans un processus constant de resignifications que le sujet du féminisme se construit, s'effectue et se conteste – c'est-à-dire

redéfinit constamment ses propres contours<sup>2</sup>. ». Chez Sophie Calle le sujet – elle-même – commande toujours l'action, la réalise, avec ou sans image, puis rédige le texte. Elle raconte son histoire et se pose comme le sujet de son œuvre. L'histoire sera racontée plusieurs fois, elle prendra, selon le contexte, des formes différentes.

Pour répondre à sa propre question : « Quels critères utiliser pour décider de la question de « l'identité » sexuelle ? » Judith Butler écrit :

La stratégie la plus insidieuse et efficace serait de s'appropriier et de redéployer entièrement les catégories même de l'identité, non pas simplement pour contester « le sexe » mais aussi pour faire converger les multiples discours sexuels là où est « l'identité », afin de rendre cette catégorie sous toutes ses formes, problématique<sup>3</sup>.

Ces propos pourraient bien convenir au travail de Sophie Calle, qui n'a de cesse de décliner sa vie depuis le début de sa vie artistique. Elle est à la fois le sujet exclusif de son œuvre, et en ce sens elle s'est forgée une forte identité, mais dans le même temps, elle endosse les rôles de personnages multiples, la strip-teaseuse, la détective, la femme mariée, l'héroïne de roman, l'artiste bien sûr. D'autre part elle rend son travail perméable à l'identité des autres, en faisant lire une lettre de rupture qui lui était adressée par d'autres, en se mettant à la place d'une gardienne de musée... Elle mélange les catégories du genre par l'introduction de leurs stéréotypes et elle les met en porte à faux avec des situations vécues qui les font exploser. Dans *No sex last night*, la frustration initiale est désamorcée par le mariage, mais ce redressement, ne changera en rien « l'identité » trouble des acteurs, qui, quelques mois plus tard, divorceront. L'intime devient, avec Sophie Calle, une arme de poing. Pour assumer ses émotions, elle analyse les rapports parfois violents qu'un renversement des pouvoirs produit.

1. Christine MACEL, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished », dans *Catalogue exposition Sophie Calle. M'as tu vu ?* Centre Georges Pompidou et éditions Xavier Barral, Paris, 2003, p. 22.

2. Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualité. Introduction à la théorie féministe*, PUF, coll philosophie, Paris, 2008, p. 128.

3. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, La découverte, Paris 2005/2006 pour la parution française, p. 246 et 247.

## Conclusion

Chez Carolee Schneemann l'intimité du couple renverse les clichés habituels de l'industrie pornographique pour mettre à nu les ressorts intimes de la sexualité, pour ce faire la réalisation en duo est nécessaire en ce qu'elle permet à l'artiste d'insister sur le partage des sensations et sur l'inversion des rôles, masculin ou féminin, qu'elle permet lorsqu'elle est menée dans un désir commun. Le fait qu'elle se soit elle-même mise en scène est dans la ligne des performances des féministes des années 1970, qui devaient faire état de leur « féminité » pour en revendiquer tant l'existence que la reconnaissance, le féminisme devait être activé par un passage à l'acte efficace et mémorable. *Fuses* à ce titre est assez exceptionnel pour l'époque car il se construit sur un passage à l'acte en duo, qui interroge tant l'identité féminine que l'identité masculine. *No sex last night*, à son tour fait le pari du partage qui, problématique, permet au film de redistribuer les rôles de chacun et n'interpelle pas seulement l'identité féminine.

La spécification du féminin des œuvres féministes du milieu des années 1960 conduisit à l'essoufflement du mouvement, qui dès lors obligeait les artistes femmes à agir dans un cadre spécifique : la féminité, ce qui à terme leur a interdit d'intervenir sur le terrain de l'art en tant qu'artiste. Si les femmes avaient spécifié leur « genre » afin de produire des œuvres marquées par cette spécificité, les hommes eux continuaient d'agir sur le seul terrain de l'art, en faisant fi de cette question. La notification féministe a enfermé les artistes dans un « genre » tant artistique que sexué et leur a interdit l'accès à un véritable statut. C'est pour cela que nombre d'artistes femmes ont ensuite renoncé à faire état de leur féminisme, en cherchant davantage à creuser leur place sur le seul terrain de l'art. Dans toute son œuvre Sophie Calle raconte ses déboires amoureux en les déplaçant sans cesse d'un médium à l'autre, elle défie les lois du style. Conteuse, partageuse d'expérience, elle ouvre son espace intime à des « auto-fictions », qui sont des « fictions véritables », subvertissant tant la réalité vécue que le genre photographique ou littéraire, par l'énonciation récurrente de situations personnelles où le genre, quel qu'il soit, devient problématique.

Les artistes femmes d'aujourd'hui revendiquent moins leur posture féministe que leur état d'artiste, car énoncer sa féminité reste toujours suspect. En revanche, de nombreuses œuvres contemporaines, indifféremment produites par des hommes ou des femmes, travaillent les rapports de force que provoque le déplacement d'une catégorie, (plastique, stylistique, artistique, non artistique, sexuelle) à une autre, qui permet de perpétuer une ligne de conduite à la fois artistique et politique : la subversion. Cet état de fait, présent en art depuis le milieu des années cinquante, correspond à l'entrée massive des artistes femmes dans l'histoire de l'art ; cette présence active de « l'autre sexe » aurait-elle contribué à cette redéfinition permanente des genres artistiques ? Ceci bien-sûr est une autre question.

Sandrine FERRET