



HAL
open science

Vérité et fiction chez Sophie Calle

Magali Nachtergaele

► **To cite this version:**

| Magali Nachtergaele. Vérité et fiction chez Sophie Calle. 2000. hal-00558866

HAL Id: hal-00558866

<https://hal.science/hal-00558866>

Preprint submitted on 24 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VERITE ET FICTION
CHEZ SOPHIE CALLE

Magali Nachtergaele

*Un roman : c'est un miroir que l'on promène le long d'un
chemin.*
Saint-Réal,

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*.

Introduction : l'originalité de l'œuvre de Sophie Calle.

Depuis sa première exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1980, Sophie Calle a largement contribué au développement d'un mouvement artistique contemporain, l'art narratif. Elle débute par hasard, après sept années d'errance à travers le monde. Sa rencontre avec deux pierres tombales dans un cimetière californien lui donne goût à la photographie. Elle écrit à son père en 1979 : « J'ai pris des photographies de deux tombes où était gravé *Brother* et *Sister*. Je crois que ça m'a bien plu ». De retour à Paris, sans aucune relation, sans activités, elle trouve un expédient à ses journées solitaires et commence à suivre des inconnus dans la rue. Plus tard, elle améliore le principe dans la *Suite vénitienne*¹, où elle suit un homme jusqu'à Venise. Elle l'applique ensuite à son égard, dans *La filature*. Un détective est alors chargé de l'observer durant toute une journée.

Au début des années 80, comme par la suite, sa production artistique est divisée en trois parties. La première est autobiographique, la seconde laisse une plus grande importance aux témoignages et à la mémoire des personnes qu'elle interroge. Sophie Calle produit donc des séries photographiques beaucoup plus proche du documentaire journalistique comme *L'Erouv*, *Les Anges*, *Les Aveugles*, *L'absence* ou, paru plus récemment, *Souvenirs de Berlin-Est*. A mi-chemin de ces deux catégories, elle exploite son environnement proche, ses trouvailles ou rituels pour réaliser *Les dormeurs* (28 personnes se relaient pour venir dormir dans son lit, elle les photographie toutes les heures), *L'homme au carnet* (après avoir trouvé un carnet d'adresses, elle

¹ Afin de ne pas surcharger de notes cette première page, je vous invite à consulter les références des ouvrages cités en Bibliographie. Nda.

interroge l'entourage de son propriétaire pour reconstituer son portrait), *Le rituel d'anniversaire* (chaque année de 1980 à 1994, elle invite le nombre d'invités correspondant à son âge et garde leurs cadeaux en vitrine) ou encore *L'hôtel*, dans lequel elle se fait engager comme femme de chambre et profite de l'absence des clients pour fouiller et photographier leurs effets personnels. Plus ou moins marquées par sa présence, les œuvres de Sophie Calle en conservent toujours une trace, dans le texte, en exergue, lorsqu'elle explique le principe de son projet artistique.

L'étude qui suit s'attachera à sa production autobiographique. Ses publications sont des compte-rendus d'expériences personnelles. Sa vie se transforme en art et celui-ci tire sa matière première de sa vie. Son autobiographie se réalise par l'écriture, la photographie mais avant tout par ses expériences. Elle met en scène des situations et des faits authentiques afin de les exposer dans les musées. Dans le souci habituel de vérité autobiographique, le fantasme reste de l'ordre du rêve et de l'improbable. Sophie Calle provoque des situations qu'elle organise au préalable et les intègre dans ses récits avec la garantie de leur véracité.

En nous attachant à cet ensemble qui trouve son unité dans l'apparition systématique de l'auteur, les récits seront étudiés en regard des photographies. La récurrence du « je » et des descriptions forme une unité avec les images. L'indissociabilité des textes et des photographies surcharge mutuellement les références authentiques. Il y a une saturation réciproque due la plupart du temps au compte-rendu d'investigation. Le lecteur se trouve face à un artifice qui lui donne l'illusion de la réalité. L'adjonction d'autoportraits dans ce récit autobiographique produit donc une surenchère réaliste. Appuyée par ses compte-rendus minutieux et ses photographies à la limite de l'amateurisme, Sophie Calle atteste son vécu. Peut-on alors utiliser pour définir son travail les termes d'autobiographie, d'autofiction

ou de « photobiographie » ? La mise en œuvre de ces « happenings » se déroule dans un temps et un espace donnés. Le contexte des images est communiqué au lecteur dans de courts récits à la première personne. Les références spatiales et temporelles sont authentifiées par les photographies et contribuent à réaffirmer constamment la présence de Sophie Calle. Il paraît donc essentiel d'analyser l'intervention de l'auteur sur son environnement et la place qu'il y occupe. En effet, ses actes et leurs représentations font partie intégrante de sa personnalité. Les études de Henri Bergson et de Jacques Lacan sur les représentations mentales du corps et de la perception d'un corps photographié amèneront à interroger la récurrence de l'image de Sophie Calle. Il s'agira ensuite de voir comment les images s'insèrent dans un récit suivi et élaborent une histoire personnelle. Les autoportraits, alliés au texte, constituent une représentation authentique de l'identité de Sophie Calle. Cependant, cet environnement est troublé par les mises en scène des images et des textes.

En effet, les autoportraits obtenus au prix de machinations parfois machiavéliques subissent l'action des références mythiques et romanesques qui viennent s'y greffer. A travers la localisation des expériences (Paris, la Place Pigalle et Venise), les œuvres de Sophie Calle revêtent des attributs fictifs. Les récits entretiennent une relation étroite avec la fiction. D'une part, les textes et les photographies produisent des effets dramatiques et opèrent des rapprochements avec des genres littéraires tels le roman-policier ou le roman-photo. D'autre part, sa collaboration avec Paul Auster pour la rétrospective *Doubles-jeux*, s'inspire directement d'un double fictif que le romancier avait créé pour *Leviathan*. Nombre d'articles avaient par ailleurs

consacré Sophie Calle « faiseuse d'histoires »². Ses réalisations suscitent parfois des doutes quant à la possible complicité des protagonistes des récits.

Le personnage de roman, Maria Turner, vient alors officialiser ce rapport par un effet de miroir. Maria est l'image fictive de Sophie Calle. Egérie d'un romancier, Sophie Calle publie une rétrospective fortement imprégnée de fiction. L'espace autobiographique qu'elle avait établi dans ses œuvres est traversé d'éléments fictifs et la représentation de son identité s'en trouve affectée. En effet, son autobiographie se place sous le signe de la duplicité. Double sur l'image, dans le roman, Sophie Calle crée un personnage, à la fois réel et fictif. L'autobiographie est « contaminée ». Cependant, ce schéma est l'aboutissement logique d'un processus de mise en situation de soi.

Nous nous attarderons donc tout d'abord à déceler les marques autobiographiques des récits de Sophie Calle. Grâce à l'intervention de la photographie et du pacte référentiel qu'induit l'autobiographie, le sujet se fait le demiurge de sa propre image, de sa propre identité tout en préservant l'aspect authentique de son histoire.

Nous verrons ensuite comment les œuvres de Sophie Calle dérogent à cette ligne d'apparence réaliste pour s'inscrire dans une forme de convenance mythologique moderne. Les lieux, personnages et schèmes narratifs flirtent avec des traditions romanesques et créent une toile de fond où des références à des auteurs, des mythes viennent bousculer l'ordre autobiographique établi. L'analyse de ces *topoi* et de l'intertextualité artistique et littéraire permettront alors de mieux déterminer la prégnance de la fiction dans les

² « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », par Hervé Guibert, in *A suivre*, Sophie Calle, catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

œuvres de Sophie Calle. Ainsi le récit et les photographies participent à la construction d'un personnage. Celui-ci s'installe dans une fiction initiale qui se réalise ensuite. A l'instar d'une pièce de théâtre, la photographie définit le cadre scénique où va se jouer l'action. Une dramaturgie transparaît dans l'image et dans les textes. Des effets romanesques internes aux récits accentuent l'impression de fiction qui plane sur les œuvres.

Comment se constitue alors cet espace indéfini où se mêlent fiction et réalité? Entre les doutes rassurants que propose la fiction et le trouble de l'autobiographie, on repère une rupture dans le cours traditionnel du récit. Le point central de cette gêne, de cette imprécision est essentiellement dû à la constitution d'un personnage double. Sophie Calle joue sur l'ambivalence de son identité civile et artistique. On étudiera plus précisément dans le coffret *Doubles - jeux*, les volumes intitulés *A suivre...*, *Le Strip-tease* (ainsi que ses éditions précédentes *La fille du Docteur*), *De l'obéissance*. L'opus *Des histoires vraies* servira également de référence principale. En effet, il présente des extraits du strip-tease, mais aussi du film autobiographique *No sex last night*, réalisé avec l'ex-mari de Sophie Calle, Gregory Shepard. Ces ouvrages ont été choisis pour l'aspect représentatif de la mise en scène des situations autobiographiques. Les autres ouvrages seront commentés dans une moins large mesure mais serviront néanmoins de références pour de nombreuses remarques.

Nous tenterons donc de démontrer que les récits autobiographiques de Sophie Calle jouent sur l'ambivalence de l'identité de leur auteur. Le personnage qui en ressort est en tous points identique à son créateur. Cependant, la cohabitation de ces deux identités, l'une réelle et l'autre artistique, produit un trouble autour de leurs représentations. Les récits séduisent par leurs ambiguïtés et amènent le lecteur – spectateur à suivre Sophie Calle dans un univers où se croisent le réel et la fiction.

Chapitre I

Le fantasme autobiographique

A travers le miroir...

Le terme d'autoportrait recouvre une définition large. De nombreuses formes d'expression permettent sa réalisation. La représentation de l'artiste par lui-même, à un moment donné de sa vie, à partir d'un certain point de vue, peut être parcellaire ou viser l'exhaustivité. Cette représentation engage une projection visible de son identité. Peinte, écrite ou photographiée, cette projection est orientée par des choix de mises en scène, eux-mêmes révélateurs de sa personnalité. Acte narcissique ou quête de l'identité, l'autoportrait cristallise la relation qu'entretient le sujet avec son reflet. L'image du miroir se trouve figée en un *alter ego* figuré.

Pour sa part, l'autoportrait écrit reproduit cet arrêť sur image, dans la mesure où il opère les mêmes processus de choix et de mise en scène. L'auteur prélève des traits caractéristiques de sa personne tant morale que physique et en les regroupant, les apposant, il forme un ensemble qui renvoie directement à une représentation personnelle. Michel Beaujour, dans son livre au titre explicite de *Miroirs d'encre*, précise en introduction les particularités de l'autoportrait écrit (ou « autodescription ») à partir des analyses de Philippe Lejeune :

L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments que nous appellerons (...) « thématiques ».

Et plus loin :

*Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre.*³

Les petites séquences des *Histoires vraies* de Sophie Calle présentent ces déclinaisons thématiques et autonomes. Dans *Le cou*, l'autoportrait photographique accompagné du texte donne à voir un épisode de la vie de Sophie Calle. Le Polaroid augurait par la trace rouge qui était apparue sur son cou, une aventure tragique qui se produisit deux semaines après la prise du cliché :

*...la nuit du 11 octobre, un homme tenta de m'étrangler dans la rue et me laissa inanimée sur le trottoir.*⁴

Cependant, bien que le visage de l'écrivain n'apparaisse pas, l'autobiographie élabore progressivement un autoportrait moral. Françoise Sagan se disait à la lecture d'autobiographies de ses contemporains : « Voilà donc comment il veut que je le voie »⁵. La description entraîne une inévitable mise en image du sujet ; le lecteur « imagine » son apparence. Autobiographie et autoportrait produisent des représentations du sujet, directement perceptibles ou imaginaires.

La mise en récit d'une vie demande à l'auteur de choisir et d'incorporer les éléments importants qui ont façonné son identité, son individualité. L'autoportrait pictural ne révèle en revanche rien de l'histoire personnelle d'un homme ou d'une femme. Il présente des caractéristiques visuelles que le spectateur interprète selon ses *a priori*, ses connaissances historiques, ses intuitions physiologiques. Rembrandt, déjà âgé et souriant béatement, apparaît comme un vieillard fantasque, peut-être sénile. Le spectateur

³ *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour, éd. du Seuil, 1980, p. 8.

⁴ *Des histoires vraies*, Sophie Calle, 1994, éd. Actes Sud, p. 34.

⁵ Citée par Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone dans *L'autobiographie*, éd. Armand Colin, 1997, p. 15.

trouvera dans le tableau des informations sur sa classe sociale, son âge, la période de sa vie où le portrait a été réalisé. Indirectement ce tableau fournira des informations sur la personne de Rembrandt en tant que peintre et sur sa vision de lui-même. Néanmoins ces considérations resteront toujours de l'ordre de l'implicite. Seule la plaquette accolée au cadre dit au spectateur : « Rembrandt, *Autoportrait*, 1665 ». Il manque la parole du peintre qui éclairerait les sensations qu'inspire le tableau.

Les autoportraits photographiques reproduisent sous leur forme la plus classique le principe de la photographie d'identité. Cependant, des autoportraits, comme ceux de Denis Roche, ne sont pas centrés sur la seule image (l'aspect du visage) mais sur un contexte daté et situé géographiquement. Le contexte donne à voir l'image de Denis Roche avec des éléments de mise en scène. Celle-ci influence la perception du spectateur : en embrassant à plusieurs années d'intervalle sa femme, sur les mêmes lieux⁶, il apparaît en homme amoureux et romantique. Son attribut principal est alors sa compagne. L'autoportrait est redoublé, une histoire vient se greffer sur l'image. Celle-ci reproduit un événement attesté et la réalité de la relation qui unit le couple. La confrontation des deux époques provoque alors un effet de récit par cette ellipse temporelle.

Ce type d'autoportrait « en situation » est similaire aux réalisations autobiographiques de Sophie Calle. Dans le coffret de sept livres *Doubles-Jeux*, on recense 62 photos d'elle, groupées en séries : *La filature*, *Le strip-tease*, *Des journées entières passées sous le signe du B, C et W*. Deux autres apparaissent dans le *Gotham Handbook* et la *Suite vénitienne*. Toutes prennent place en extérieur, le plus souvent dans la rue ou dans des lieux publics. Seules deux d'entre elles ont été prises en studio. La figure de Sophie Calle s'impose au fil des œuvres comme la principale référence identitaire. Les

⁶ Denis Roche, 12 avril 1971. *Honfleur*, *Bassin de l'Est*, et 14 mai 1988. *Même endroit dix-sept ans plus tard*.

autoportraits marquent son omniprésence dans son œuvre et servent de preuves aux récits autobiographiques. La représentation sur le mode analogique de l'image complète l'évocation de ce qui se présente comme la réalité, comme une personne « réelle » qui existe dans le monde du spectateur - lecteur.

L'autoportrait implique un rapport intime et solitaire que l'artiste ou l'auteur entretient avec son image. Accompagné ou isolé, il se trouve toujours confronté à une image qu'il crée de toutes pièces. Sophie Calle dit cependant être incapable de prendre une photographie et ses portraits sont réalisés par d'autres photographes. Pourquoi ces portraits sont alors considérés comme des « autoportraits », alors qu'ils ne sont pas directement produits par l'artiste ? Au moment de l'exposition ou « exhibition », le portrait prend une véritable fonction autobiographique et se transforme en autoportrait par l'action du contexte. Une continuité s'instaure dans les œuvres de Sophie Calle, singularisée par l'identité de l'artiste, de son nom et de son visage qui apparaissent sur la majeure partie des photographies. Cette unité ramène constamment les images et/ou le texte à sa personne. Sa personnalité, son histoire se déroulent en images lors des visites de ses expositions. Les clichés sont donc des autoportraits qui s'insèrent dans une autobiographie globale et muséifiée.

De la même manière, l'absence d'images ou de portraits de l'artiste n'exclut pas la possibilité d'un autoportrait. Nous entrons alors dans la revue d'objets chers ou symboles d'événements marquants qui forment un portrait en creux, *in absentia*. Un « musée personnel » s'élabore, où les détails du quotidien sont révélateurs de la personnalité de l'artiste et des liens qui l'unissent à l'objet. Ce terme avait été utilisé pour l'une des expositions de Sophie Calle aux Pays-Bas. Christian Boltanski a également contribué, et dans une large mesure, à en faire un lieu commun de l'art

contemporain. Hervé Guibert dans *L'image fantôme*⁷ l'a appliqué à l'écriture autobiographique. Ainsi, l'opus des *Histoires vraies*⁸ associent photographies d'objets et anecdotes. Un peignoir blanc pris en photo se charge d'une histoire personnelle en étant présenté comme le peignoir du premier amant de Sophie Calle.

Les autoportraits se multiplient autour des « traits » de la personnalité. Que l'écrivain ou le peintre se « dépeigne », des catégories « thématiques » se créent et abolissent la chronologie au profit de l'inventaire, de l'accumulation. Les œuvres de Sophie Calle déclinent de courts récits écrits ou iconiques. Son autobiographie se complète par bribes successives. La série des *Histoires vraies* en est un exemple ou le coffret *Doubles - jeux*⁹ qui compile en plusieurs parties et volumes ses expériences vécues. L'ensemble du *Strip-tease* ne fournit pas une véritable description de l'identité de Sophie Calle ni une autobiographie complète. L'auteur n'est défini qu'en qualité de « strip-teaseuse » occasionnelle. Il n'y a pas à proprement parler de récit « suivi » de la vie de Sophie Calle. Entre l'autoportrait photographique et le court récit de l'expérience, l'histoire de sa personnalité s'efface et disparaît au profit de sa seule image, à un moment particulier et dans des circonstances précises. Ce manque de continuité fut par ailleurs pallié avec quelque ironie dans *La fille du docteur*¹⁰ par l'insertion des cartons de félicitations qui furent envoyés à l'occasion de sa naissance. L'attention du lecteur se détourne alors de l'acte lui-même pour se recentrer sur le personnage, qui est alors désigné comme « fille de docteur devenue strip-teaseuse ». Le récit s'inscrit dans une chronique familiale. Un décalage s'établit pour replacer le personnage dans une histoire personnelle et donner une signification nouvelle à l'épisode.

⁷ *L'image fantôme*, Hervé Guibert, éd. de Minuit, 1981.

⁸ *Des histoires vraies*, op. cit.

⁹ *Doubles-jeux*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1998.

¹⁰ *La fille du docteur*, Thea Westreich, New-York, 1991.

Sophie Calle est une fille de bonne famille qui aurait mal tourné, si les photographies du strip-tease n'étaient pas devenues par la suite une œuvre d'art.

Le cadre en apparence strictement documentaire que la série affiche est largement dépassé. Relégué au rang d'une reproduction d'un phénomène sociologique, « *Le* » strip-tease est représentatif de sa catégorie nominale. Cependant le titre « *La fille du docteur* » amorce une individualisation et le strip-tease s'impose comme celui « de » Sophie Calle. Son aspect événementiel lui confère une valeur autobiographique. Un décalage entre la nature de cette action et le vrai statut social de Sophie Calle s'instaure. Bien sûr l'événement eu lieu, elle fut strip-teaseuse. *A posteriori*, instituée artiste donc revenue à une certaine norme bourgeoise, elle produit un élément de son œuvre globale. Elle l'insère dans une histoire personnelle mais aussi artistique. L'acte est choisi et singularisé par l'exhibition à la manière des « ready-made » de Marcel Duchamp. Se faire photographier et garder les images répond alors à l'irrépressible désir de se voir mais aussi d'être vu. Il ne s'agissait pas en effet de conscience professionnelle (correction de la danse, position disgracieuse) mais d'une volonté de conserver une trace objective de son acte et de son image durant le strip-tease, pressentis comme éphémères.

Paul Auster, au sujet de Maria l'*alter ego* fictif de Sophie Calle dans *Leviathan*, prétend que :

*Maria avait demandé à une amie de venir ce soir-là prendre des photos d'elle pendant son exhibition – sans intention de les montrer à qui que ce fût, juste pour elle-même, afin de satisfaire sa propre curiosité quant à son apparence. Elle se muait délibérément en objet, en image anonyme du désir, et il lui paraissait capital de comprendre avec précision en quoi consistait cet objet.*¹¹

¹¹ *Leviathan*, Paul Auster, éd. Actes Sud, 1992, trad. C. Leboeuf, p. 84.

Le romancier décrit le phénomène de dédoublement qu'engendre l'autoportrait. Sophie Calle s'altérise, s'observe alors comme un objet extérieur. Le portrait ou l'autoportrait renvoie au sujet une image de lui-même qui l'identifie mais à laquelle il s'identifie également. Le sujet devient objet et objet de désir. Le désir est amplifié par la situation exhibitionniste et la séduction nécessairement déployée dans ce contexte social. Mais le portrait satisfait aussi le désir du sujet envers sa propre image.

Que représente alors l'autoportrait dans la production d'un artiste ? Il engage à la fois son image et son identité, car l'autoportrait implique les pulsions désirantes du sujet envers sa propre image. Cette forme de narcissisme trouve son origine dès la petite enfance et constitue les fondements de la formation de l'identité. Elle persiste néanmoins sous divers aspects dont une certaine idéalisation du moi qui se manifeste dans la création artistique.

L'image du corps, et sa représentation mentale, jouent un rôle essentiel dans le développement de la personnalité. Le « stade du miroir » est défini par Jacques Lacan comme « formateur du *je* ». L'*ego* se construit à partir d'une image extérieure ressentie comme sienne dès la petite enfance. Le « moi » se reconnaît alors dans une image qui s'assimile au monde environnant et prend le statut d'unité signifiable. « Je » devient un autre, il se scinde en deux entités – le corps et son image. A la manière d'un « symbolon », ces deux unités forment un signe de reconnaissance. La séparation partielle instaure ainsi des liens entre le « moi », en tant qu'élément du monde, et avec celui-ci. De plus, le sujet développe un rapport égo-centrique du « moi » au « moi ». Son image supporte la multiplication des relations du « moi » avec les représentations des éléments qui l'entourent. A travers la projection de son image altérisée, le sujet se met en scène, joue sur son apparence pour tenir le rôle qui lui est assigné. La perception du corps transite par une image intermédiaire, fantasmée, qui situe le sujet dans un espace et face au regard d'autrui. Le corps se met en scène dans l'espace

social à partir de cette image issue du narcissisme primaire. Jacques Lacan décrit l'origine de ce jeu de scène devant le miroir :

Cet acte (...) rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes voire aux objets qui se tiennent à ses côtés.¹²

L'image originelle rencontrée pour la première fois lors du « passage au miroir » est sans cesse complétée de fragments qui s'accumulent, s'unifient pour former un ensemble hybride et homogène qui soutiendra la représentation du « moi » en tant que « position première de l'imago ». Cette image se trouve déterminante dans la formation de l'identité car elle en constitue le siège visuel. Henri Bergson avait au début du siècle proposé une description de l'influence de la représentation mentale du corps sur le comportement même du sujet :

D'un côté, en effet, cette image occupe toujours le centre de la représentation, de manière que toutes les autres images s'échelonnent autour d'elle dans l'ordre même où elles pourraient subir son action ; de l'autre, je perçois l'intérieur, le dedans, par des sensations que j'appelle affectives, au lieu d'en connaître seulement, comme des autres images, la pellicule superficielle. Il y a donc une image favorisée, perçue dans ses profondeurs et non plus simplement à sa surface, siège d'affection en même temps que source d'action : c'est cette image particulière que j'adopte comme centre de mon univers et pour base physique de ma personnalité.¹³

¹² *Ecrits I*, Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur du je », éd. du Seuil, 1966, p. 93.

¹³ *Matière et mémoire*, Henri Bergson, PUF, 1939, p. 63.

Le corps se meut dans un espace de représentation qu'il associe constamment à sa propre image. Celle-ci, altérisée mais identique à lui-même, permet une projection qui oriente son comportement et maintient l'unité de son identité en un schéma désiré et déterminé. Tandis que les images varient, le « moi » reste solidaire, « Un ». Toute relation à autrui se développe donc autour de la localisation première du « moi », c'est-à-dire son image.

La réponse à ce désir de l'image de soi reste fantasmatique. Elle est présente à l'esprit mais elle ne peut être perçue directement. Se représenter soi-même en mouvement, en action engendre toujours l'évocation d'une réalité absente au regard. Le jeu social et la relation « ludique » à l'environnement sont captés par l'image photographique qui les reproduisent fidèlement.

En effet, la véracité de l'image n'étant pas remise en cause, le jugement se réfère à elle et aux informations qu'elle fournit. Le sujet établit à cet instant une adéquation entre l'image proposée et celle qu'il se fait de lui-même. Le problème se pose différemment en peinture car la main conduit l'image. Le sujet adapte le portrait selon sa volonté et non l'inverse. La reconnaissance n'est alors pas une rencontre mais un cheminement vers l'image de soi. Le peintre peut modifier son aspect sans que les détails ne l'altèrent considérablement. L'image photographique ne peut en principe être modifiée, ni donner une image fausse. Ainsi la réalisation de séries d'autoportraits photographiques permet d'obtenir une image constante la plus proche possible du réel. Chaque nouveau cliché provoque un étonnement, une découverte. Le point de vue, l'angle, la luminosité et l'expression du visage entraînent une restructuration du « moi ». Cette vision s'ajoute à une « bibliothèque » d'images. Cependant, la perception est en partie faussée par la fixité du cliché. Bien que le sujet n'ait été saisi qu'à un instant précis, seule la trace ainsi obtenue persiste, prenant le dessus sur les autres images possibles. La prise de vue se révèle totalement arbitraire. Certains artistes ont donc préféré faire leur autoportrait pictural ou écrit en fonction de leur

environnement proche, s'inspirant vraisemblablement d'une « méthode Sainte-Beuve » revisitée. Sophie Calle élabore des stratégies de prise de vue pour pallier cet arbitraire et contrôler autant que possible l'image à venir.

L'importance de l'autoportrait ou du portrait réside dans le fait qu'une image de soi est produite par le sujet lui-même. Objet et sujet, le personnage se dédouble en regardé-regardant. Effectuer une série de photos de soi ou collectionner des portraits relève du même processus, soit constituer un ensemble d'images de soi pour en obtenir une à la fois représentative et satisfaisante. Le désir de l'unité identitaire et de la multiplication des clichés soulève un paradoxe. Le parcellement du « moi » permettrait une unité sans cesse affinée. Le récit et son montage peuvent réunir les représentations du « moi » en un ensemble cohérent et homogène. Ainsi, la série photographique autorise le rapprochement des antagoniques réunifications et divisions du « moi ». Sophie Calle présente des séries d'images sous forme de récits. Ces séquences ont été elles-mêmes regroupées dans une prétendue rétrospective, *Doubles - Jeux*, pour aboutir à des « séries de séries ». La mise en abîme de ces constituants du « moi » tend à édifier une autobiographie globale et, par extension, une identité in-finie. Elle regroupe des éléments disparates en une unité signifiante : son « moi », signifié alors par son nom propre.

La reconstitution imaginaire reste cependant du domaine de l'illusoire. Par le truchement de la photographie supposée authentique, cette image offre une stabilité référentielle auquel le « moi » peut se raccrocher. La corrélation entre la représentation photographique et celle du miroir est donc satisfaite par le désir d'identification du sujet à son image. Celle-ci idéalement unifiée ouvre la porte à des projections fantasmatiques. Elle matérialise en effet un double par nature incomplet, fixe et muet. Le stade du miroir est reproduit par la photographie qui fige l'image dite du miroir et permet ainsi un arrêt de la phase « thétique » (position de l'imgo). La photographie concentre cette phase en un point, en garde une trace impérissable. Elle se substitue

habilement au miroir et fixe le mouvement furtif, l'expression insaisissable. Cependant, elle produit une image qui n'est qu'une imitation élaborée et illusoire du sujet.

Qu'apporte la photographie? La même image désirée et authentique que le miroir. Afin de donner une cohérence à l'identité du sujet, les éléments visuels et autobiographiques sont reliés dans un récit qui prend à sa charge l'unité recherchée par le « moi » en instaurant un pacte référentiel réaliste.

L'autobiographie, une tradition qui se respecte

L'autobiographie est, d'après la définition qu'en propose Philippe Lejeune, un :

...récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.¹⁴

Il s'agit d'une définition contraignante, car le champ de l'autobiographie dépasse le cadre simple du récit en prose. Complété par l'image photographique, il exclut la notion même de « rétrospection », tout du moins dans le cas de l'autportrait photographique. Nous avons vu précédemment que malgré les écarts formels à ce genre, les récits autobiographiques en image se sont démarqués en baptisant cette pratique « Photobiographie », terme sur lequel nous reviendrons plus en détail. Philippe Lejeune exclut entre autres à l'époque du *Pacte autobiographique* le journal intime et l'autportrait dont nous retrouvons les marques chez Sophie Calle. Il admet néanmoins :

¹⁴ *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune, 1975, éd. du Seuil, p 14.

...[les] transitions qui s'établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai) et une certaine latitude [est] laissée au classificateur dans l'examen des cas particuliers.¹⁵

Bien que plus tard nuancée par l'auteur dans plusieurs ouvrages, la définition du récit autobiographique implique des conditions essentielles que Philippe Lejeune a collecté et qui permettent une identification formelle du genre. Elles comprenaient, dans les grandes lignes, l'écriture à la première personne du singulier, la similitude du nom propre du narrateur – personnage et de l'auteur ou encore l'absence de nom du personnage. S'inspirant des catégories d'énonciation établies par Benveniste, Philippe Lejeune fonde son « Pacte autobiographique » sur un contrat référentiel intrinsèque étroitement lié à l'identité de l'auteur. En voici les principaux attributs :

L'identité se définit à partir des trois termes : auteur, narrateur, personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte (ou du récit)¹⁶, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation.¹⁷

Cependant, Philippe Lejeune ne fait pas cas de l'autofiction qui laisse dans le tableau une « case aveugle ». Par ailleurs, l'hypothèse d'une autobiographie mise en image est totalement ignorée. Depuis 1975, l'autofiction a suscité plusieurs études que Serge Doubrovsky a généré lors de la

¹⁵ Ibid., p. 15

¹⁶ Parenthèse de l'A.

¹⁷ Ibid., p. 35.

parution de son roman *Fils*¹⁸. Il y employait pour la première fois ce terme. Nous reviendrons sur cette question lors de l'observation des traces de fiction dans l'œuvre de Sophie Calle.

L'autobiographie ou plutôt le récit autobiographique intègre donc des constantes que l'on retrouve dans les œuvres de Sophie Calle. En effet, l'identité du narrateur et du personnage se croisent dans l'emploi du « je ». Le nom propre se place comme le référent stable de l'identité. Il est suppléé par la première personne du singulier. La reprise anaphorique du « je » est une référence directe au nom de l'auteur et elle implique la présence de sa personne « réelle » dans l'œuvre. Par opposition au nom imaginaire ou substitué, Philippe Lejeune complètera sa définition du pacte autobiographique en y ajoutant ce terme :

*J'appellerai nom réel un nom propre de personne que je lis en pensant qu'il désigne une personne réelle qui porte ce nom. Ce nom peut être le nom d'état civil, un pseudonyme, un surnom.*¹⁹

Le nom propre comme le « je » marquent l'affirmation du « moi » et établissent une corrélation entre l'identité du sujet et sa représentation textuelle et photographique. Les récits égo-centrés et l'omniprésence du sujet dans les photographies produisent un rapport de *mimesis* avec la réalité. L'identité de l'autobiographe est engagée par sa propre représentation. Il en résulte un effet de miroir et une fusion, une confusion, entre l'image et son référent.

Les textes de Sophie Calle sont toujours écrits à la première personne du singulier. Le « je » renvoie communément à l'énonciateur du discours, en l'occurrence l'auteur. Quels indices permettent d'associer l'énonciateur et

¹⁸ *Fils*, Serge Doubrovsky, éd. Galilée, 1977.

¹⁹ *Moi aussi*, Philippe Lejeune, 1986, éd. du Seuil, p. 47.

l'auteur ? Seul le paratexte donne une référence attestée, celle du nom de l'auteur. Le « je » se rapporte donc spontanément au nom de l'auteur, puisqu'aucun autre nom de personnage ne prend en charge l'énoncé. Au cours du récit, des références implicites maintiennent le pacte de lecture. Ce sont cependant les éléments réalistes, les localisations, dates et interventions de personnages réels qui authentifient les références impliquées. Les images complètent cette adéquation entre le nom de l'auteur et le « je » des récits. Le personnage qui apparaît sur les photographies s'impose par un processus d'analogie comme étant Sophie Calle.

En quoi consiste le « pacte de lecture » qui s'instaure entre le lecteur et l'autobiographie ? L'œuvre présentée comme telle par des précisions paratextuelles induit la perception d'un récit de vie placé sous le signe de l'aveu et comme une véritable confession. L'auteur prend à sa charge et sous sa responsabilité de raconter sa vie. Le pacte se scelle par l'adéquation d'identité entre l'auteur et le narrateur-personnage. Le hors-texte complète le pacte et la biographie sommaire de l'auteur permet alors de certifier leur similitude. La compétence culturelle du lecteur recoupe les informations biographiques dont il trouve les traces dans le récit. Le nom de l'auteur apparaît dans le titre « C comme Calle et Calle au cimetière »²⁰ créant un « espace autobiographique » ostensible. Le lecteur qui dispose de surcroît de photographies ne peut douter de la véracité des faits. Le pacte autobiographique se fonde donc essentiellement sur un pacte de vérité. Il incite à regarder toute la production de l'artiste du point de vue de cet espace autobiographique avéré.

Outre la certitude de la réalité des faits relatés, le pacte lie l'auteur en tant que « personne réelle » au personnage – narrateur qui se fait l'énonciateur du récit. L'auteur se pose donc comme le personnage principal de son

²⁰ *De l'obéissance*, Sophie Calle, in *Doubles - jeux*, 1998, éd. Actes Sud. Voir illustration p. X - XIII.

récit. Le pacte tient à garantir que le narrateur est bel et bien l'auteur et que son récit est authentifié.

C'est donc avant tout par l'emploi de la première personne du singulier et l'usage du vrai nom de l'auteur que se constitue le pacte autobiographique. Rousseau déclare : « Moi, Jean-Jacques ... », en ouverture de ses *Confessions*, tout comme Sophie Calle affiche son identité et pactise avec le lecteur. Ses récits s'imposent comme *Des histoires vraies*²¹ et doivent être regardées comme telles. Elles ne représentent qu'une vision partielle de sa vie. Néanmoins, elles sont largement considérées comme les principaux attributs de son identité. Le personnage de Sophie Calle est une personnalité tronquée, mais sa représentation d'elle-même est suffisante pour que le spectateur ou lecteur l'identifie comme un personnage complet. Ses actions artistiques apparaissent comme la partie immergée d'un iceberg, laissant supposer que la partie submergée est de même nature.

Une autobiographie ou biographie ne peut rendre compte objectivement de la véracité des faits. L'auteur expose sa vie en choisissant des passages marquants ou en occultant d'autres épisodes, qu'ils soient à ses yeux anodins ou gênants. L'autobiographie est contrôlée par son auteur. Ainsi, Rousseau qui jure en Avant-propos des *Confessions* de dire la vérité sur ce qu'il est et sans ambages, constitue un pacte de vérité avec son lecteur. A l'instar d'un serment, il s'engage à ne pas cacher qui il est, ou plutôt qui il a été. Ce que Philippe Lejeune nomme « pacte » est alors manifeste. Le lecteur, rendu confiant, va lire le texte comme une véritable confession et non comme un écrit où la fiction prend aussi sa part. Il ne sera pas alors question de mettre en doute le récit, bien qu'il soit par définition subjectif.

On remarque cependant que l'autobiographie est constamment considéré dans sa forme narrative. Il n'est en

²¹ *Des histoires vraies*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1994.

effet laissé aucune place à une représentation picturale. Jacques Lecarme dans un chapitre intitulé « Autobiographie et image »²² semble faire une place à ce mode d'autobiographie. On remarque cependant que l'association est considérée en marge du genre. L'image reste la simple illustration d'un récit autonome.

Le terme de « photobiographie » supplée donc aux manques de la terminologie littéraire. Un terme hybride désigne un genre du même type. La nécessaire mise en contexte de l'image passe par un complément textuel. Ce que l'autoportrait ne peut dire de Sophie Calle, le texte l'exprime. Il se fait l'interface entre l'image et l'identité. Le « je » agit comme le pivot photobiographique. Claude Nori, à l'occasion d'un colloque sur *L'œuvre photographique*, nomme cette relation « un chargement de contextualité » qui :

*... correspond, dans le temps du vécu (...) à une récupération maximale d'information du contexte, le photographe sachant à l'avance qu'il sera, la photo prise, confronté à une perte contextuelle. (...) Le chargement de contexte, c'est le meilleur choix d'informations relatives au temps, à l'espace, à la chaîne événementielle.*²³

L'accumulation des clichés-séquences, décrits précédemment comme thématiques, trouve dans le contexte autobiographique global une unité de sens. Au sujet des œuvres autobiographiques de Denis Roche et Sophie Calle, Claude Nori ajoute :

²² *L'autobiographie*, Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, 1997, éd. Armand Colin, p. 253.

²³ *L'œuvre photographique*, Colloque de la Sorbonne, 1984, Cahiers de la photographie, N° 15, p. 15.

*Car la photographie s'origine autour de leur propre histoire. Et juger de leurs projets, ce n'est pas seulement juger leurs images photographiques, mais aussi le lien qu'elles entretiennent avec leur histoire.*²⁴

Les déclinaisons thématiques des séquences trouvent leur point d'ancrage identitaire autour du nom « Sophie Calle ». Le nom propre supporte ces accroches et les rattache à une linéarité, une continuité historique. La « photobiographie » (ou génériquement l'Art narratif) rassemble l'imagerie élaborée par les autoportraits dans une temporalité narrative. Le temps, le lieu et le sujet Sophie Calle qui en subit les influences parviennent à dessiner une représentation mimétique du réel. Ainsi, *La Filature* se déroule en une journée. Elle est rythmée par les actions de Sophie Calle dont les horaires sont minutieusement relevés. Cet emploi du temps similaire à celui de Michel Butor décrit l'évolution du sujet (« je ») dans un espace. L'itinéraire peut être précisément retracé. Le récit s'inspire au niveau de sa tournure formelle de la vague de reportages qui était apparue dans les années 80 sur « une journée, 24 heures dans la vie de... ».

L'alternance de texte et d'image fournit un compte-rendu complet. La présence de Sophie Calle est écrasante. Le sujet est partout présent, dans les photographies ou dans les textes. La photographie opère une transfiguration, une image incomplète que les blancs entre chaque photographie laissent vide. Le flottement entre les images seules est immédiatement complété par un texte, qui légende l'image et lui donne un sens. La situation est saturée d'informations. Une voix volontairement neutralisée vient pallier la subjectivité inhérente à tout discours. Les effets lyriques ou poétiques disparaissent derrière la simplicité des phrases. Le « je » se

²⁴ Ibid.

déclare résolument objectif. Le style des textes s'apparente à des comptes-rendus d'enquête policière, comme par exemple, :

*Le 8 janvier 1981, une de mes collègues me ficha son talon aiguille dans le crâne (...). Je perdis connaissance. (...)*²⁵

Les phrases sont courtes, sans effets d'emphase, concentrés en un seul paragraphe et donnent l'impression d'un rapport d'investigation, pour entériner le pacte de vérité à la première personne du singulier.

Tout serait-il vrai ?

Les « séries » répondent par la photographie et par les récits autobiographiques à un souci de réalisme. La photographie est considérée comme une preuve attestant de la réalité des faits et permettant l'identification des personnes. L'utilisation du médium photographique dans des récits autobiographiques entérine donc de manière indubitable le pacte de vérité que l'auteur conclut avec le lecteur et avec lui-même.

La photographie occupe chez Sophie Calle une double fonction. Elle témoigne d'une part de ce que Roland Barthes a défini par le « ça a été »²⁶ mais d'autre part de la présence incontestable de l'auteur qui figure sur les images. La réalisation de l'œuvre est fondée sur la seule présence de Sophie Calle dans un contexte donné. Cependant, l'image n'a pas de vocation esthétisante. Au contraire, l'impression d'amateurisme (imprécision des plans, flous, contre-jours) augmente l'effet réaliste du récit. La série du détective la

²⁵ *Des histoires vraies*, Sophie Calle, op. cit.

²⁶ *La chambre claire, Notes sur le photographie*, Roland Barthes, 1981, éd. Gallimard-Seuil, p. 121.

présente sur des images floues, où elle est à peine reconnaissable, dans des lieux publics comme le jardin du Luxembourg ou le musée du Louvre.

Le cadrage est imprécis et le grain de l'image font penser aux images volées des magazines à sensation. L'aspect « vécu » fait référence à l'hebdomadaire du même nom qui paraissait dans les années 70 - 80. Les récits autobiographiques devaient représenter objectivement le parcours, la vie d'une personne essentiellement au regard de sa catégorie socio-professionnelle. Les récits de « vie » ou aventures des personnages relataient le quotidien du citoyen et instaurent avec lui une proximité empathique. La confession, l'aveu étaient considérés comme une preuve de courage et faisaient étalage des soucis ou plaisirs familiaux. Mêlant un regard journalistique et un récit personnel, la méthode est reprise dans les œuvres de Sophie Calle. Le récit de sa vie accompagné de photographies se distingue alors en signifiant sa singularité mais aussi son universalisme. Ce vécu présenté dans les musées est « auto-produit ». En effet, l'artiste prend à sa charge la mise en œuvre et la compilation des événements et des documents témoins. A l'intérêt supposé du public se substitue l'intérêt de l'artiste pour sa propre vie. Le schéma de « Vécu » est réapproprié et réadapté pour devenir objet d'art. Ainsi reproduit en filigrane pour *Le strip-tease*²⁷, l'effet de réalité, d'authenticité se trouve accentué. On aborde en apparence un cadre strictement documentaire. Publié dans un journal, il se serait peut-être intitulé « Soirée dans un show-room » ou aurait figuré dans la veine du photojournalisme comme un reportage sur une question d'ordre sociologique (ce que le titre « le » strip-tease laisse sous-entendre, on l'a vu, par l'emploi de l'article défini). Récit-photo, à la limite du roman-photo, l'œuvre se place en témoin de l'expérience vécue. Le récit lui-même produit un

²⁷ Op. cit.

objet qui occulte partiellement la stratégie déployée pour sa mise en image.

Les photographies ne revendiquent pas de qualités artistiques propres. La photographie n'a pas de valeur esthétique suffisante pour apparaître hors de son contexte. En effet, les photographies en sont entièrement tributaires et il les complète en leur apportant tout leur sens. Les photographies montrent mais n'existent pas en tant qu'œuvres d'art. Leur valeur esthétique ne peut que rarement prendre toute son autonomie, comme les photographies-récits de Denis Roche. Dans son cas, le lieu et la date suffisent à évoquer l'instant. Les séries de Sophie Calle, surtout en ce qui concerne les filatures, nécessitent une introduction. Ce sont les principes générateurs de l'œuvre qui lui donnent un intérêt et une spécificité. Il faut donc « raconter » les œuvres de Sophie Calle. Plus que des illustrations, qui certes restent porteuses d'une évocation ou d'un sens, les photographies entretiennent un rapport de dépendance avec l'histoire relatée.

Le texte joue un rôle capital. Mais l'image est plus qu'une illustration. On ne peut les dissocier, ils existent l'un pour l'autre car ils forment une unité narrative homogène. En effet, les textes sont trop courts pour appartenir à un genre littéraire autonome. Cependant, ils dépassent la fonction de simple légende des images. Ils animent les photographies et les complètent par la voix de l'auteur. Bien que Sophie Calle ne prenne pas toujours elle-même ses clichés, elle se les approprie en leur donnant une existence nouvelle par le biais des textes. Un rapport de réciprocité s'établit entre le texte et l'image.

Afin d'attester de manière indubitable du déroulement des récits, Sophie Calle présente régulièrement les preuves des faits qu'elle rapporte. Les dossiers comportent à la manière d'une enquête policière les dates, lieux, nom ou initiales des personnes impliquées et les photographies qui y font référence. Les répétitions et redoublements des motifs textuels et photographiques opèrent une surenchère réaliste. Le second et dernier volet du

Strip-tease explique la décision de Sophie Calle de quitter la scène de la baraque foraine où elle se produisait. Deux détails du récit apparaissent sur l'image : un talon aiguille qui a tenu lieu d'arme pour sa collègue strip-teaseuse (« elle] me ficha son talon-aiguille dans le crâne ») ainsi que l'absence notable de la perruque blonde précédemment visible sur les images (« elle m'avait, ultime effeuillage, arraché ma perruque blonde »). Le corps de Sophie Calle apparaît inanimé, ce qui est confirmé par : « Je perdis connaissance ». La clause « Ce fut mon dernier strip-tease. »²⁸ marque en effet la fin de la série photographique. Présentée comme la fin de son aventure, la vérification possible des zones d'ombres (est-ce vraiment suite à la bagarre que la photo fut prise ? était-ce le même photographe ?, etc.) ne pourrait se faire qu'après une enquête biographique. L'ensemble fait donc apparaître en première partie un strip-tease qui porte la marque de la répétition - « je me déshabillais chaque soir » et « je devais me déshabiller 18 fois par jour » - appuyée par l'imparfait du premier texte, en opposition à la seconde partie relatée au passé simple et dont la photographie rapporte le caractère unique. Tout concourt à instaurer un climat réaliste dans les récits et les images. L'environnement autobiographique de Sophie Calle se rigidifie autour des éléments dont l'authenticité est fréquemment redoublée.

Le contexte est donné dans de brefs écrits. L'adéquation entre le récit et l'image paraît authentique. Le jeu de l'auteur consiste alors à saturer son récit d'informations autobiographiques pour imposer un écran de représentation homogène et sans failles. Il en résulte un étouffement de la référence. Le référent est surchargé, verrouillé et prend l'apparence d'une référence stable et attestée. Rien ne semble pouvoir contester cette représentation.

²⁸ Toutes ces citations proviennent de *Le strip-tease*, in *Les panoplies, Doubles - jeux*, 1998, éd. Actes Sud, p. 43 et « Le strip-tease » et « Le talon-aiguille », in *Des histoires vraies*, op. cit, p. 19 - 21.

La présence insistante de Sophie Calle et la surabondance d'indices réalistes laissent néanmoins transpar tre l'effacement progressif du référent au profit de sa seule représentation. En effet, cette identité qui s'affiche entretient une marge indéfinie entre ce réalisme à outrance des photographies et des textes à travers les marques de fiction qui viennent brouiller cette autobiographie trop exemplaire.

Chapitre II

La mécanique de la fiction

Mythologies à l'œuvre

Les récits autobiographiques de Sophie Calle se déploient, on l'a vu, dans le temps et l'espace. Les lieux des expériences artistiques se présentent comme des références authentiques. Les photographies témoignent fidèlement des histoires vécues. Cependant, des mythes romanesques viennent troubler cette surenchère authentique. Les filatures prennent place d'abord à Venise puis à Paris. *Le Strip-tease*²⁹ se déroule place Pigalle, haut lieu des cabarets et des revues légères. De même, les enquêtes journalistiques qui ne s'inscrivent pas dans un processus exclusivement autobiographique (*L'Erouv*, *Les Anges*, *Souvenirs de Berlin-Est*)³⁰ se situent elles aussi dans des lieux dont l'histoire est liée à des mythes antiques et contemporains, tels Jérusalem, Los Angeles et Berlin. Dans un récit, la mention de lieux a une fonction référentielle. Elle insère l'œuvre dans un processus de compréhension déterminée. Philippe Hamon présente cet apport dans la narration qui permet :

...[un] ancrage référentiel dans un espace « vérifiable »
d'une part, [le] soulignement du destin d'un personnage d'autre
part, (...) et [un] condensé économique de « rôles » narratifs

²⁹ *Le strip-tease*, in *Les panoplies*, Sophie Calle, éd. actes Sud, 1998.

³⁰ Sophie Calle, *L'Erouv*, éd. Actes Sud, 1991 ; *Souvenirs de Berlin-Est*, ibid., 1999 ; *Les anges*, feuilleton paru dans *L'autre journal*, 26 février – 3 avril 1986.

stéréotypés (on ne fait pas sur les Champs-Élysées ce que l'on fait dans le quartier de la Goutte d'Or) ; (...) ces noms demandent à la fois à être reconnus et compris (...).³¹

Les lieux occupent toujours une fonction dans l'interprétation d'un récit. Pour Sophie Calle, la mise en œuvre du projet artistique ne se déroule pas dans des lieux de l'imaginaire mais du réel. Ainsi, la ville, par ses réseaux complexes de rues, par la multitude toujours en mouvement, se définit comme un terrain propice à la fiction d'obédience réaliste - pensons aux *Illusions perdues* de Balzac ou à *l'Assommoir* de Zola. L'anonymat des passants, les rencontres et intrigues possibles entretiennent une mythologie urbaine où chaque ombre - même la plus furtive - peut être la source d'une histoire. Les réseaux de la ville fournissent une toile de fond aux interventions de Sophie Calle. Au-delà de l'espace artistique qu'elle institue dans les lieux, l'aura mystérieuse de la ville vient contaminer les récits. En effet, Venise et Paris sont chargées d'une histoire qui trouve un écho dans l'imaginaire collectif. Les aventures de Sophie Calle subissent l'influence de cet espace qui génère des clichés et des représentations légendaires. La *Suite vénitienne*³², grâce aux ruelles entrelacées et labyrinthiques, met en place le jeu de cache-cache propre à la filature. Les deux semaines pendant lesquelles Sophie Calle poursuit consciencieusement Henri B. se trouvent être également celles du Carnaval. Sophie Calle « passe [une] nuit, couchée sur un banc avec un arlequin »³³ et elle se rend « au bal masqué organisé à l'Arsenal » où elle « photographie le maire de Venise, ... »³⁴. L'objet de la filature est momentanément délaissé. Le récit se recentre alors sur

³¹ « Sémiologie du personnage » par Philippe Hamon, in *Poétique du récit*, collectif, éd. du Seuil, 1977.

³² *Suite vénitienne - Please follow me*, Sophie Calle et Jean Baudrillard, éd. de l'Etoile, 1981.

³³ *Suite vénitienne*, in *A suivre*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1998, p. 93.

³⁴ *Ibid.*, p. 58.

Sophie Calle et sur le Carnaval. Son travestissement (la perruque blonde) et sa quête entrent en résonance avec les festivités auxquelles elle participe, de fait, sans cesse. La photographie d'un masque vénitien sorti de l'obscurité (d'après la technique photographique du « cache ») vient ponctuer la fin du séjour à Venise. Le masque est entouré d'un halo pour intensifier le jeu d'ombre et de lumière qui a pris place à Venise durant ces deux semaines. La fin du récit est placée sous le signe de l'indiscernable, du sublime mais aussi du mystère.

La filature s'inverse à Paris. Sophie Calle est l'objet d'une « suite parisienne » qu'elle a pris soin d'orchestrer. Elle conduit un détective dans des lieux qui sont présentés au lecteur- spectateur comme significatifs de sa vie. On remarque cependant que le parcours s'apparente à un circuit touristique : le jardin du Luxembourg, le Louvre, les Tuileries, les Champs-Élysées et un vernissage dans une galerie d'art contemporain.³⁵ Les lieux ne sont pas choisis au hasard. Le Palais de la Découverte est inscrit au programme de la journée. Cette étape avait en effet paru à Sophie Calle « de circonstance »³⁶. La filature avait été préparée avec minutie : chaque jour un de ses amis devait se poster à l'entrée du Palais à 17 heures précises pour surveiller et prendre en photo l'éventuelle arrivée de Sophie Calle, suivie de près par le détective. Les lieux participent donc à l'élaboration d'une imagerie mythique qui s'associe à l'identité de Sophie Calle. Elle les insère dans ses histoires, dans son histoire pour se les approprier. Ainsi, les portraits « en situation » bénéficient d'une stratégie déployée pour obtenir ces images déterminées de sa personne. Elle choisit le décor, les acteurs afin de se voir photographiée dans un environnement valorisant et fortement concerté.

³⁵ La Galerie Chantal Crousel, au 42 rue de Quincampoix, continue à ce jour à diffuser sur le marché de l'art les œuvres de Sophie Calle qu'elle avait lancées en 1983.

³⁶ *La filature*, in *A suivre*, Sophie Calle, op. cit, p. 117.

Cette mise en scène implique des personnages dont l'image contient une connotation mythologique. L'intervention d'un détective privé intensifie l'aspect fictif des récits. Les personnages traversent des espaces mythiques. Mais il émane d'eux des références qui surpassent leur simple fonction dans l'expérience. Le détective est chargé d'une mission, il doit suivre, photographier et collecter les preuves de ce que souhaite découvrir le commanditaire de la filature. Cependant, le détective est pris dans un piège : il n'a rien à découvrir, sinon Sophie Calle. La présence de l'homme suscite immédiatement des représentations du détective telles qu'elles sont propagées dans les romans policiers et le cinéma. Le « privé » représente le sauveur, séduisant et séducteur. A-t-elle rêvé avoir un Philip Marlowe à ses trousses? Cherchait-elle à provoquer un contact, une rencontre? Par la présence de ce personnage, la journée de Sophie Calle prend une nouvelle dimension, proche du roman.

Seulement définis dans le récit par une fonction (le mari, le détective...), les personnages se vident de leur identité pour n'être plus que des pronoms (« il »), des prénoms ou des initiales : Henri B., le Docteur Z., Bernard F., ... Peu de personnages sont identifiables sur les images. Le père de Sophie Calle ou Greg Shepard, son ex-mari, occupent une place plus marquée, bien que le visage du mari soit coupé par le cadre des photographies illustrant « L'amnésie » et « Le divorce »³⁷. Seul Denis Roche est nommé. Mais il apparaît indistinctement au détour d'une rue, comme par un heureux hasard, lors d'une des filatures de Sophie Calle dans Paris³⁸. Les personnages surgissent dans les récits comme des ombres. Leurs noms, frappés d'anonymat, les effacent un peu plus de la réalité. Certaines présences se distinguent cependant car elles sont perçues comme intempestives voire dangereuses pour Sophie Calle, essentiellement des femmes : la compagne de Henri B. à Venise, qui lui « fait peur », la

³⁷ *Des histoires vraies*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1994. Voir illustration p. IX.

³⁸ *A suivre*, Sophie Calle, op. cit., « Préambule », p. 25.

« rivale » *Des histoires vraies*³⁹, soit la maîtresse de Greg Shepard, ou la collègue du strip-tease qui tente littéralement de la faire disparaître. Ces figures féminines semblent chercher la perte de Sophie Calle, posent un œil dangereux, car il ne pourra jamais être séduit. Elles agissent comme les « opposants » au bon déroulement de l'histoire, d'après la description des structures traditionnelles du récit⁴⁰. On remarque, dans *La filature*⁴¹, une femme noire qui regarde dans la direction de Sophie Calle. Ce regard semble percer le secret, le mystère qu'il faut préserver pour maintenir le pouvoir de séduction qu'elle exerce sur son environnement.

Le strip-tease est lui aussi un élément mythique de la société moderne. En 1979, Sophie Calle réalise pendant un mois son numéro dans une baraque foraine dressée place Pigalle. La place, ses vitrines aguicheuses, les baraques, considérées comme des lieux mal famés au regard de la norme bourgeoise, appartiennent au folklore parisien. Prostituées, strip-teaseuses et travestis alimentent cette image à la fois mythique et sordide du quartier. Le contraste manifeste, dans la *Fille du docteur*⁴², des images du numéro de Sophie Calle et des cartons de félicitations d'éminents docteurs et gens de bonne famille amplifie le choc des deux mondes. Les clichés qu'ils génèrent divergent fortement et sont en opposition constante. Sophie Calle subvertit les deux milieux par sa présence : le lieu et sa fonction ne correspondent pas à la « lignée » de ses origines. Elle embourgeoise le strip-tease, tout en maintenant une ironie distante face au monde bourgeois bien-pensant. En restant dans le champ de l'inversion, du jeu carnavalesque, elle se déguise en strip-teaseuse, met une perruque « au cas où [ses] grands-parents qui habitaient dans le quartier viendraient à

³⁹ Op. cit.

⁴⁰ *Morphologie du conte*, Vladimir Propp, éd. du Seuil, 1965, trad. de Marguerite Derrida, « Répartition des fonctions entre les personnages », p. 96-97.

⁴¹ *La filature*, in *A suivre*, op. cit., p. 127. Voir Illustrations p. II.

⁴² *La fille du docteur*, Sophie Calle, Thea Westreich, New-York, 1991.

passer.»⁴³. Ce travestissement lui permet néanmoins de garder une distance vis-à-vis de son identité et d'endosser un rôle de composition. Sophie Calle joue le jeu - tout comme les rituels qu'elle s'impose sous la forme de « règle du jeu »⁴⁴ - sur une scène qui n'existe que pour elle. D'une part, elle ne tombe pas dans le misérabilisme en montrant des photographies de collègues qui n'auraient pas souhaité travailler dans cet endroit, d'autre part, elle domine une situation qui lui a échappé un moment : son histoire finit au musée. Son récit évoque par ailleurs des rapprochements de type romanesque. Le souvenir des strip-teases fugaces dans la cage d'escalier de l'immeuble de ses grands-parents renvoie à un passé idyllique :

*J'avais six ans et j'habitais rue Rosa-Bonheur chez mes grands-parents. Le rituel quotidien voulait que je me déshabille tous les soirs dans l'ascenseur de l'immeuble et arrive ainsi toute nue au sixième étage. (...) Vingt ans plus tard, c'est sur la scène d'une baraque foraine (...) que je me déshabillais chaque soir (...).*⁴⁵

La rue « Rosa-Bonheur » réactive le souvenir d'un paradis perdu, enfantin, un *locus amoenus* auquel succède un lieu sordide, dont l'héroïne apparaît inanimée sur la dernière image. Le jeu semble mal se terminer. La conclusion du récit est ambiguë, l'image nous trompe. Elle montre une réalité qui ne peut être interprétée correctement qu'à l'aide du texte. Cependant, cet effet dramatique contribue à disséminer des traces de fiction dans le récit. L'image saisit le lecteur, car elle est marquée d'une forte mise en scène qui prolonge l'effet dramatique jusqu'à son terme.

⁴³ *Le strip-tease*, in *Les panoplies*, op. cit., p. 20.

⁴⁴ *De l'obéissance*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1998, « La règle du jeu », p. 4 et 5.

⁴⁵ Ibid.

Les palimpsestes fictionnels

Un strip-tease, un détective, une filature à Venise, un attirail d'espionne (le squintar amené à Venise pour photographier sans viser directement), des dates, horaires et lieux précis : les récits constitués comme des rapports d'enquête ressemblent en tous points à un roman policier. Cependant, l'intrigue fait défaut : seule subsiste la mise en scène. Les personnages n'ont en effet d'autre but qu'être vus.

Les récits-photos - ainsi dénommés pour ôter toute connotation péjorative - peuvent difficilement éviter la comparaison avec le roman-photo, malgré les différences de mise en page. Considéré comme un sous-genre « à l'eau de rose », celui-ci a été exploité essentiellement dans les magazines féminins. Les remaniement des artistes lui donnent une nouvelle existence. Les thèmes des romans-photos supposaient des intrigues simples. Celles-ci mettaient en scène les tourments généralement amoureux de personnages stéréotypés. Les récits de Sophie Calle semblent faire des références allusives au genre : la filature à Venise n'est pas motivée par un désir amoureux, mais elle prétend, pour expliquer ses recherches, que « *seul l'amour lui paraît avouable* »⁴⁶. Un basculement dans les topoï du roman-photo reste possible. Sophie Calle joue sur les marges qui séparent son œuvre des grands genres déjà établis. Dans un entretien avec J-M Colard⁴⁷, elle justifie cette distance qu'elle garde avec la fiction pure :

Ce n'est pas une aventure, et ça en est une en même temps, mais créée de toutes pièces par la mise en scène, et non par l'événement. Avec l'aventure, si l'homme que je suivais commettait soudainement un meurtre, ça deviendrait trop

⁴⁶ *Suite vénitienne*, in *A suivre*, op. cit., p. 75.

⁴⁷ Entretien avec Sophie Calle « Femme d'actions », par Jean-Max Colard, in *Les Inrockuptibles* du 9 au 15 septembre 1998.

beau pour être vrai. Est-ce que je serai encore crédible? Je ne sais pas. Ça deviendrait du polar. Enfin, je dis que je n'aimerais pas, mais peut-être qu'en fait je serais ravie que ça m'arrive.

Les incursions dans le genre du roman-photo ou du roman policier restent timides pour entretenir cet arrière-fond romanesque qui contamine insidieusement les récits. Dans ses mises en scène avouées, Sophie Calle fabrique un décor traversé de références mythiques et d'intertextualités. Elle stimule l'imaginaire, en espérant, dit-elle, « que son travail [fasse] plus rêver que réfléchir »⁴⁸, dans la mesure où ses projets ne s'apparentent pas à des études sociologiques.

En effet, malgré leur réalisme, les œuvres de Sophie Calle exercent une fascination sur l'esprit de nombreux écrivains. Hervé Guibert, Jean Baudrillard et Paul Auster ont trouvé en elle une « faiseuse d'histoire »⁴⁹. Des allusions à Georges Perec, Marcel Proust et Rainer Maria Rilke s'immiscent dans les textes ou sur les photographies. Lors de sa filature à Venise, Sophie Calle se promène sur la plage du Lido. Désespérant de retrouver Henri B., elle dit penser alors :

... à cette phrase de Proust: « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir et que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre »⁵⁰.

Le lieu, la quête et la référence à un narrateur dont l'identité est ambiguë prolongent le mythe d'une Venise des écrivains, des artistes mais aussi insèrent une part de romanesque dans *La filature* qui s'octroie une part de *La recherche du temps perdu* retransposée dans la « recherche d'un inconnu ».

⁴⁸ « Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie », par Michel Guerrin in *Le monde* du 11 septembre 1998.

⁴⁹ « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », par Hervé Guibert, in *A suivre*, Sophie Calle, catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

⁵⁰ *Suite vénitienne*, in *A suivre*, op. cit., p. 57.

Par ailleurs, Sophie Calle dans son *Bon plaisir...* sur France-Culture avait confié au sujet de Georges Perec que « toutes ses idées, j'aurais voulu les avoir, elles me semblaient faites pour moi. Toutes. »⁵¹. Son « modèle » n'est pas celui d'un artiste ou d'un photographe (elle dit Perec « artiste ») mais celui d'un romancier dont les écrits l'ont vraisemblablement inspirée : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *La rue Vilin* (que Perec a photographiée lors de sa destruction), *Je me souviens* et *W ou le souvenir d'enfance*, histoire d'un dédoublement narratif et personnel. Le livre apparaît sur la photographie de la *Journée sous le signe du W*⁵². On retrouve en effet dans les écrits autobiographiques de Sophie Calle la même voix narrative neutre et factuelle.

La relation la plus ouverte avec la fiction est conclue avec *Leviathan*⁵³ de Paul Auster où l'auteur en exergue « remercie tout spécialement Sophie Calle de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction ». Paul Auster, attiré par la créativité autobiographique de Sophie Calle, a utilisé des traits de sa personnalité, ses « excentricités » artistiques pour créer un personnage de roman. L'écrivain - tout comme Hervé Guibert - a produit nombre d'ouvrages qui laissent une grande part à l'autofiction. On peut noter le glissement de Sophie Calle vers l'autofiction à travers sa collaboration avec Paul Auster. En réponse à cette utilisation de son identité pour créer ce personnage inspiré du réel, Sophie Calle « a mêlé la fiction à la réalité » et remercie à son tour Paul Auster dans *Doubles-jeux*. L'*alter ego* fictif qui resurgit du roman se prénomme Maria Turner. La description de ce personnage atypique reprend point par point les expériences artistiques de Sophie Calle. La rencontre entre les deux personnages aboutit à la publication d'une rétrospective des œuvres de Sophie Calle. Elle avait

⁵¹ *Le bon plaisir de Sophie Calle*, France Culture, le 29 juin 1996, transcription de l'auteur.

⁵² *De l'obéissance*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1998, p. 61.

⁵³ *Leviathan*, Paul Auster, éd. Actes Sud, 1991, traduction française de Christine Le Boeuf.

alors pris soin de réaliser les projets artistiques que le romancier lui attribuait par son personnage interposé et les a inclus dans le livre intitulé *De l'obéissance*⁵⁴. « La règle du jeu »⁵⁵ y présente le principe de parallélisme systématique entre Sophie Calle et Maria Turner. Les extraits du roman sont commentés et corrigés, là où Paul Auster avait arrangé l'histoire pour les besoins de l'intrigue. Ainsi, « pour faire comme Maria », Sophie Calle vit des *Journées entières sous le signe du B, C et W* ou s'impose *Le régime chromatique* imaginé par le romancier. Les autres livrets qui composent le coffret sont ensuite ponctués par les extraits du roman et les textes originaux de Sophie Calle. Elle présente alors son autobiographie sous l'égide d'un personnage de fiction. Dans cette autobiographie qui s'enrichit au fil des expériences – à la manière d'un « work in progress » dont rêvait Michel Leiris – la rencontre avec Maria Turner permet à Sophie Calle de réécrire sa vie au regard d'un personnage de fiction. Il renvoie à Sophie Calle une image à la fois fictive et réelle, la représentation d'une vie et d'une identité nouvelles. Maria Turner apparaît tel un reflet dans le miroir déformant de la fiction. En effet, Maria est blonde, elle porte des perruques noires. Elle se définit comme un pendant travesti. Les références doubles brouillent les pistes autobiographiques dans le roman et dans les récits de Sophie Calle. Elle n'est pas seulement un objet de fiction par l'action du roman de Paul Auster, elle produit elle-même de la fiction en « provoquant des situations arbitraires qui prennent la forme de rituels »⁵⁶, des parcelles de vie artificiellement obtenues.

Sophie Calle donne à son personnage une existence réelle. Grâce aux expériences communes qui les unit, les textes de Paul Auster et de Sophie Calle se répondent mutuellement. La rétrospective s'élabore à partir d'un

⁵⁴ *De l'obéissance*, op. cit.

⁵⁵ Ibid., p. 4 et 5. Toutes les citations suivantes ont les mêmes références.

⁵⁶ *Provoking arbitrary situations which take on the form of rituals*, Art and text, Australia, n°23-24, mars-mai, 1987, p. 80 – 102.

personnage de fiction qui donne un nouveau sens aux projets artistiques de Sophie Calle. Avec l'intervention de la fiction, par un chemin détourné, l'autobiographie revêt un caractère romanesque. Une nouvelle identité, double, transparait dans ce recueil. On ne peut déterminer la véritable origine des expériences artistiques, l'ombre de la fiction plane sur l'autobiographie qui semble avoir trouvé son aboutissement dans la « rétrospective ». La vie que Sophie Calle et Maria Turner « partagent désormais » jette un trouble sur l'authenticité affichée des récits. Les deux personnages mêlent leurs caractéristiques pour créer une personnalité mixte. Un nouveau personnage en résulte, la projection d'une identité traversée par les attributs fictifs de Maria Turner et par les expériences artistiques de Sophie Calle.

L'autobiographie dans l'ouvrage *Doubles-jeux* prend le parti de l'ironie pour aborder ouvertement la fiction. Les mises en scènes photographiques des *Journées sous le signe de B, C et W* sont très appuyées. On y voit par exemple Sophie Calle en Brigitte Bardot, mise en scène par le photographe de mode Jean-Baptiste Mondino. Quant aux récits, *Les menus chromatiques* ou le *Gotham Handbook*, ils se détachent souvent du roman et des instructions de Paul Auster. Lorsque Sophie Calle constate une lacune dans la description du *Menu Orange* de « Maria », elle exploite la brèche pour modifier le scénario de Paul Auster. Ainsi, elle transgresse partiellement le menu :

*Paul Auster ayant oublié de mentionner la boisson, je me permets de compléter son menu avec du : Jus d'orange.*⁵⁷

Parfois Maria, parfois Sophie Calle mais souvent entre les deux, le personnage qui apparaît sur les images laisse des traces de fictions dans toute l'œuvre. Les textes de Paul Auster rajoutent une part de doute. Il brouille la biographie de Sophie Calle. On confond aisément le

⁵⁷ *De l'obéissance*, Sophie Calle, op. cit., p. 19.

personnage du roman et Sophie Calle, au point de ne plus pouvoir discerner la part de vérité et de mensonge.

La présentation des expériences, les textes et les images entretiennent des liens constants avec la fiction. Nous allons donc étudier plus précisément la structure des récits, les effets de style. Ensuite, nous regarderons en détail les caractéristiques des mises en scènes photographiques. Les récits de Sophie Calle mettent en valeur une représentation double de sa personnalité, qui s'élabore insidieusement à travers des topiques à la fois réalistes et fictifs.

Sophie Calle, roman.

*Le strip-tease*⁵⁸ est divisé en deux parties. Tout d'abord, Sophie Calle présente le contexte de sa performance dans un court récit d'exposition. Il est immédiatement suivi des photographies, sans commentaires. Ensuite, l'auteur relate la fin de l'histoire, ponctuée alors par une dernière photographie, dans un style dramatique très proche des *Untitled Film Still #* de Cindy Sherman. Sophie Calle y est étendue, sans connaissance, sur une palette en bois où apparaît une tache sombre. Tache qui donne à penser qu'il s'agit de son propre sang.

Le strip-tease induit dans sa continuité diégétique une intensification du drame qui se joue. Sophie Calle se déshabille, image après image, et à la fin de son numéro, alors qu'elle s'apprête à quitter la scène, une ultime photographie la montre, inerte, après l'agression de sa collègue. La photographie en noir et blanc accentue l'effet dramatique et ressemble aux images que prenait le journaliste Weegee dans les faubourgs du New-York des années 30. L'image se rapproche du documentaire et de l'iconographie des faits

⁵⁸ *Le strip-tease*, in *Les panoplies*, Sophie Calle, op. cit.

divers. L'univers dans lequel Sophie Calle évolue est fortement assombri par la qualité de l'image, par le lieu qui apparaît lui-même fort précaire et incertain. Sa collègue, en véritable harpie, est venue éliminer la « rivale » pour lui prendre au sens propre sa place (sur une chaise). Sophie Calle se pose en victime, en héroïne tragique. Dans la version courte qui apparaît dans *Des histoires vraies*, elle précise que la baraque foraine était installée « au carrefour du boulevard de Clichy et de la Rue des Martyrs »⁵⁹. Cet ajout disparaît dans la réédition des *Panoplies*⁶⁰ mais il indique toutefois l'importance du symbole de la victime, invoqué dans cette circonstance tragique. La suite d'images atteint à la fin du strip-tease son acmé et prépare une chute inexorable. Le suspens créé par l'effeuillage en une suite de mouvements figés aboutit à un paroxysme, à une ultime tension, qui s'effondre par la chute dans les coulisses. Sophie Calle termine donc son récit par une formule laconique et pourtant cinglante : « Ce fut mon dernier strip-tease »⁶¹. La chute sociale, dans la folie, la déchéance ou la mort, exploite un schéma romanesque formel presque canonique. L'auteur part d'une situation initiale idyllique chez ses grands-parents pour arriver dans les redoutables coulisses d'une baraque foraine. Le texte et ses effets dramatiques laissent dans l'autobiographie réaliste une marge imaginaire qui dépasse l'immédiateté de l'image et du compte-rendu neutre.

A l'instar de la *Suite vénitienne*, où Sophie Calle croit pouvoir découvrir « une chose grave sur Henri B., une chose intime »⁶², le spectateur la suit dans *La filature* à Paris avec le même sentiment d'attente, voire d'angoisse, d'un événement qui viendrait troubler le cours trop tranquille de cette promenade parisienne. Cependant, rien ne se produit, Sophie Calle ne commet aucun coup d'éclat. La mise en suspens du

⁵⁹ *Des histoires vraies*, Sophie Calle, op. cit., p. 20.

⁶⁰ Ed. Actes Sud, 1998.

⁶¹ *Le strip-tease*, in *Panoplies*, op. cité, p. 43.

⁶² *Suite vénitienne*, in *A suivre*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1998, p. 104.

récit par le rythme des images et du texte ne satisfait pas l'attente du lecteur. La présence seule du détective induit des interrogations sur le but, le vrai propos de la filature et les raisons qui ont poussé Sophie Calle à se mettre en scène de la sorte. La comparaison des rapports présentés (celui du détective, celui de la suivie et celui d'un troisième intervenant) met néanmoins en évidence un décalage. Le détective a levé la surveillance avant la fin de la journée. La partie du récit de Sophie Calle sans le détective est-elle sujette à caution? Aucune des photos qu'elle a prises durant cette journée n'est fournie. Quelque chose est venu troubler l'emploi du temps trop bien préparé de son auteur. Par son absence, le détective la laisse seule, l'abandonne, lui retire le regard dont elle se croyait assurée. Il lui fait perdre l'observateur essentiel et laisse sous-entendre la manque d'intérêt de la journée en la compagnie de Sophie Calle. La période sans le détective touche aux limites du ridicule. Cependant, il procure au récit un contrepoint, un détail comique. Sophie Calle continue en effet à agir comme si le détective était toujours sur ses traces. Elle ignore qu'il l'a délaissée. Elle se trouve à son tour dépossédée de l'élément qui manquait au détective pendant sa filature : il ne savait pas qu'il était manipulé et désormais elle se trouve prise à son propre piège. Il en résulte un effet tragi-comique : elle poursuit son opération de séduction, se demande si elle a plu au détective, va jusqu'à lui présenter son père en amenant celui-ci dans la rue, tandis que le principal intéressé, depuis longtemps, ne la regarde plus.

Le mélange de deux formes d'expression distinctes instaure un rythme de lecture qui diverge de la traditionnelle linéarité narrative. Le passage du texte à l'image et *vice-versa* entraîne l'œil d'une lecture horizontale à une lecture transversale. Le regard explore l'image, l'inspecte, s'y attarde comme sur un tableau. L'œil suit donc des lignes formelles,

s'arrête sur un détail. Identique au « punctum »⁶³ de Barthes, cette petite partie de l'image lui donne un sens, une profondeur émotionnelle. La nature du « punctum » est en grande partie donnée par le texte qui met en valeur certains détails. La photographie porte à la vue la confirmation de cette information donnée au préalable dans le récit. L'image entre en résonance avec sa légende qui l'engage au-delà de son cadre. Elle met en effet en avant un hors champ, une histoire. L'image prolonge les textes et jette un pont entre eux. Tout en les reliant par des détails communs (comme on l'a vu dans la description du *Strip-tease*), le récit connaît des heurts, des ruptures dus à cette dichotomie constante entre la description du réel et son image. Le rapport de « 13h18 »⁶⁴ du détective décrit le trajet de Sophie Calle :

*A 13h18, la surveillée téléphone à partir d'une cabine située devant le N° 13 de la rue d'Ulm. Après cette communication, elle entre dans la cour du N°26 de la rue d'Ulm (église).*⁶⁵

L'image confirme le rapport et montre Sophie Calle en train de traverser une rue. L'image suivante la montre face au « n°8 rue de Seine à la boutique *H. Roger Viollet – Documentation photographique.* »⁶⁶. Le rapport de photographie n'est pas complet, il ne contient pas tous les éléments cités dans le texte. Le déplacement de la cour intérieure et le coup de téléphone ne sont pas présentés. De plus, les « 8 minutes » durant lesquelles Sophie Calle est hors du champ de vision du détective sont représentées par un groupe de pigeons picorant au sol. La première image correspond au texte, la suivante manque, enfin la dernière, inattendue, fait apparaître l'ennui probable du détective

⁶³ *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Roland Barthes, éd. Seuil –Gallimard, 1980, p. 39.

⁶⁴ Voir Illustration p. II.

⁶⁵ *La filature*, in *A suivre*, Sophie Calle, op. cité, p. 130.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 131.

durant ces quelques minutes d'attente. Les différences entre le texte et l'image laissent des blancs, dans lesquels le prosaïsme cède une place aux sentiments d'un individu, qui parvient à se débarrasser de sa fonction pour se montrer sous un aspect plus personnel. Le personnage du détective revêt un caractère plus humain, il s'ennuie, ce qu'il confirme en abandonnant son poste et son rôle.

La filature oscille entre la réalité et la fiction. Le texte de Sophie Calle n'est pas interrompu par les images, tandis que celui du détective l'est constamment. Le prolongement du texte et des images est perturbé par ces ellipses, ces chocs discursifs. La continuité du récit se fait en pointillé, d'une part, à cause des disparitions et apparitions de Sophie Calle sur les photographies. D'autre part, certains éléments narratifs se recourent tandis que d'autres prennent une autre voie. Le détective a certes menti, mais des images viennent appuyer la plupart de ses affirmations. Pour prouver son existence, Sophie Calle a réussi à obtenir des clichés de lui en action et le rapport d'un troisième intervenant venu surveiller le bon déroulement de la filature. C'est ce troisième rapport qui nous apprend que le détective a interrompu la filature. Le point de vue de ces trois récits est très varié, le style, les éléments rapportés divergent souvent. Cette multiplication de voix fait partie d'une forme de romanesque qui confronte des points de vue différents. Bien que Sophie Calle ne se pose pas comme l'auteur de ces textes, elle orchestre ces voix en leur donnant leur thème de composition. Elle les fédère, les regroupe et les compose en un ensemble qui répond au besoin d'établir une continuité dans le récit, perturbé par la désertion d'un personnage essentiel à la journée de filature.

Malgré l'impondérable départ du détective, Sophie Calle obtient un récit cohérent, dont elle marque le point de départ et d'arrivée. Elle partage sa journée avant tout avec le spectateur – lecteur de cette filature. C'est sur le ton de la confiance, du journal intime qu'elle nous présente son propre rapport mais aussi celui du détective. Elle commence son récit par cette présentation brève mais pleine d'effet :

Jeudi 16 avril. 10 heures. *Je m'apprête à sortir. Un homme m'attend dans la rue. Il est détective privé. Il est payé pour me suivre. Je l'ai fait payer pour qu'il me suive et il l'ignore.*⁶⁷

Les phrases sont courtes, de constructions simples. Les quatre premières sont très régulières (sept syllabes pour la première, huit pour les trois suivantes) et produisent un rythme haletant, plein de suspens. La dernière, plus longue, ralentit ce rythme. Mais il rechute subitement par la proposition «et il l'ignore». On remarque que le ton est énigmatique au départ, les propos de Sophie Calle produisent sur le lecteur un sentiment d'angoisse. La rédaction de l'incipit répond à un souci de neutralité de la voix, la situation est en effet décrite de façon très simple et condensée. Cependant, cette entrée en matière produit une vive impression sur le lecteur, très différente de celle que produit le texte mis en exergue de l'œuvre où Sophie Calle expliquait :

*Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature (...).*⁶⁸

Dans ce cas, la description n'opère aucun effet de suspens, ni d'emphase. Elle est une présentation relativement distante du récit qui va suivre. En comparant ces deux extraits, on constate que le style influence la réception de l'œuvre, malgré l'apparente simplicité des propos. La mise en récit génère des effets romanesques, dans lesquels le lecteur est pris à partie et subit les désirs de l'auteur. La participation émotive du lecteur permet d'une part de le «passionner» pour l'histoire mais aussi de lui donner sur le ton de la confiance dramatique l'assurance de la bonne foi de l'auteur et de la véracité des faits.

⁶⁷ Ibid., p. 113.

⁶⁸ Ibid., p. 111.

Les textes sont en effet travaillés pour provoquer l'empathie du lecteur à l'égard de Sophie Calle et de son expérience. La première édition de la *Suite vénitienne* racontait l'arrivée de Henri B. à Paris en ces termes :

*10h08. Il descend du train. La femme le suit. Ils portent tous deux des bagages encombrants.*⁶⁹

Dans la réédition sous le titre *A suivre*, le même passage se présente de cette manière :

*10h08. LUI. La femme le suit.(...)*⁷⁰

Les majuscules traduisent la forte émotion que provoque la vue d'Henri B. Sophie Calle a donc volontairement modifié ce passage pour augmenter l'impatience d'une attente enfin satisfaite. Ce « LUI » est le seul terme utilisé en majuscules. Dans le récit, les italiques viennent appuyer certaines réflexions de Sophie Calle. Cependant, l'utilisation des majuscules est significative de son souci de produire « son effet » sur le lecteur. Les textes, à la manière des photographies, sont mis en scène et propagent la sensation d'une théâtralité ambiante. Les images répondent aux textes en devenant le terrain scénique du scénario.

La dramaturgie photographique

Coupe spatiale et temporelle, la photographie cadre une tranche de réel. Les personnages s'y installent comme sur une scène de théâtre. Leurs relations y sont condensées, exacerbées. Concentrées en un temps, un lieu et une action, les photographies respectent étrangement les règles de la tragédie établies initialement par Aristote dans la *Poétique*,

⁶⁹ *Suite vénitienne – Please follow me*, Sophie Calle et Jean Baudrillard, éd. de L'Etoile, 1981, p. 65.

⁷⁰ *Suite vénitienne*, in *A suivre*, Sophie Calle, op. cité, p. 107.

dans le but de donner aux pièces de théâtre plus de vraisemblance.

Dans *Le strip-tease*⁷¹, la scène de la baraque foraine est reproduite sur l'image. *La filature* montre une succession de scènes de rue, avec un ou deux personnages. Les saynètes élaborées dans *De l'obéissance*⁷² visent à rassembler des éléments nécessaires à la réalisation de la journée. Bien qu'un seul cliché en témoigne, elle se synthétise dans ce cadre. L'instant est mis en scène, mis en image pour concentrer la durée en un point. Par une figure rhétorique, le cliché devient une synecdoque de la journée.

Roland Barthes et Susan Sontag considéraient la photographie comme la production d'un « *imago* photographique »⁷³. Celui-ci faisait office de masque mortuaire. Le même terme était employé pour son utilisation théâtrale. Modelé dans la cire, il épousait le visage de l'acteur, tout en ne gardant qu'une expression caractéristique de son rôle – *persona* - dans la pièce. La *persona* a donc donné le nom de « personnage » et *l'imago*, « image ». La scène de théâtre antique où les *imagines* avaient une voix irréelle, où la parole semblait venir d'ailleurs, du hors scène, produit ce même effet pour les textes hors-cadre que Sophie Calle joint à ses photographies.

En s'attardant à nouveau sur l'étymologie des termes, la « fiction » provient du latin *ingere*, soit « modeler la cire ». Le *ingere* signifiait donc donner un visage aux masques de cire. De même, la fiction produit des personnages et décide de leur apparence, de leur rôle. A la manière d'un auteur de fictions et d'un metteur en scène, Sophie Calle initie un script puis distribue les rôles aux acteurs. Image de soi et *imago* se rejoignent dans la fiction photographique. Celle-ci cède la place à une vision figée d'une scène, d'un visage. La

⁷¹ Op. cit.

⁷² *De l'obéissance*, Sophie Calle, op. cit.

⁷³ *La Chambre claire*, op. cit., p.121 et *Sur la photographie*, Susan Sontag, éd. Christian Bourgeois, 1993, trad. de P. Blanchard, p. 182.

photographie arrête le temps, immobilise le lieu et concentre l'action sur un seul point, en un seul cadre, comme sur une scène de théâtre qui suit les préceptes de l'unité tragique. Un procédé dramatique similaire avait été utilisé par Hippolyte Bayard, dans son fameux *Autoportrait en noyé* (octobre 1840), dont l'aspect mortuaire peut être comparé à la dernière photographie du *Strip-tease*. Cet autoportrait fut pris environ un an après la présentation de l'invention de Daguerre par Arago à l'Institut de France. Hippolyte Bayard avait rédigé au verso de son autoportrait un commentaire :

Le cadavre du monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les résultats. (...) Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé.

Michel Frizot considère cette réalisation comme la première photographie de « fiction ». Il explique qu'elle est :

...l'illustration d'un récit dans laquelle les signes visibles sont à interpréter en fonction d'une clé, d'une sorte de légende.⁷⁴

L'image ne donne en effet aucune information explicite sur la situation de la prise de vue. Seul le texte peut l'inscrire dans un cadre fictif. La mise en scène de l'image est révélée par le texte.

Assemblage de plusieurs cadres, les récits se tissent à partir de points distincts qui laissent des blancs entre chaque image. Ces failles, comblées par les textes, représentent le

⁷⁴ *Nouvelle Histoire de la photographie*, sous la direction de Michel Frizot, éd. Bordas, 1995, in *Le noyé*, par Hippolyte Bayard, p. 30.

hors champ communiqué au lecteur. Le hors champ - ou hors-cadre - représente la marge de fiction qui échappe au lecteur et que seul l'auteur maîtrise. Le scénario élaboré par Sophie Calle peut toujours être arrangé à sa convenance, même lorsqu'elle s'est elle-même imposé l'obéissance au script. « La règle du jeu »⁷⁵ est un scénario à appliquer consciencieusement. Sophie Calle l'enfreint néanmoins régulièrement. Le personnage-auteur affirme son indépendance, sa liberté par la transgression de la règle. Elle est la seule à vraiment pouvoir modifier, rectifier ce qui ne lui convient pas, le rajouter ou le faire disparaître.

Sans basculer totalement dans la fiction, Sophie Calle exploite dans *Doubles-jeux*⁷⁶ le principe de rituel qu'elle s'impose. Rituel d'anniversaire, obéissance au script de Paul Auster pour le *Gotham Handbook - New-york, mode d'emploi*⁷⁷, et les filatures minutieusement réalisées et rapportées sont autant de « règles du jeu » qui établissent des scénarios dont le déroulement est néanmoins soumis au hasard. Seule la structure de départ est donnée, ensuite, la mise en scène laisse évoluer les acteurs au gré d'un arbitraire plus ou moins contrôlé. Les rituels offrent des possibilités théâtrales à l'instar de la commedia dell'arte. A partir d'un schéma initial, les acteurs improvisaient un récit et une mise en scène.

L'intervention du troisième rapport dans *La filature* atteste de la machination presque infernale qui pesait sur le détective. Sophie Calle mène le jeu. Elle produit du réel à partir d'une aventure fictive. Elle parvient à réaliser l'improbable et à le rendre vraisemblable grâce à ses explications réalistes et à des complicités propices. Cependant, le scénario est bel et bien fictif, encore inexistant, ne demandant qu'à être accompli. Jean Baudrillard avait

⁷⁵ « La règle du jeu », in *De l'obéissance*, op. cit., p. 4 et 5.

⁷⁶ Op. cit.

⁷⁷ *Gotham Handbook - New-York, mode d'emploi*, Sophie Calle et Paul Auster, éd. Actes Sud, 1998.

qualifié Sophie Calle « d'éminence grise »⁷⁸ lorsqu'il commentait sa filature à Venise. A Paris, son ombre, qui apparaît sur les images, reste toujours celle d'une intrigante qui agit cachée et qui tire les fils de ses personnages comme une marionnettiste.

Les situations sont organisées dans un cadre qui dépasse le champ de l'image photographique. Le contexte que Sophie Calle fournit dans ses récits ouvre l'espace scénique de la photographie vers un hors-champ invisible dans lequel la scène se prolonge. Tout ce qui vient agrémenter la situation établie par Sophie Calle contribue à instituer un espace artistique et fictif où toute personne devient un personnage, où chacun tient un rôle déterminé. Le rôle dénote du personnage tel qu'il apparaît. Il ne pourra être rectifié, ne pourra changer sa fonction dans le récit. Seul le détective y parvient partiellement, en disparaissant, en quittant la scène. Sophie Calle le fait cependant revenir, car les dernières images du récit sont celles du détective, pris en flagrant délit d'abandon de poste. Le filet était tendu autour de lui, il ne pouvait plus échapper à son auteur.

Une fois les décors et les personnages posés, la scène peut se jouer. L'appareil photographique est présent pour garder une trace de ces performances corporelles et sociales. Le cadre scénique dans lequel des mythes, du romanesque viennent se greffer s'emplit de références qui plus qu'autobiographiques transforment les récits en fictions réelles. Les images participent à une illusion scénique, une mise en scène réaliste qui rejoint la fiction par la multiplication de références mythiques ou romanesques.

Sophie Calle, personnage principal de ses œuvres, n'échappe pas à cette théâtralisation. Il résulte des éléments tant autobiographiques que fictifs relevés dans ses récits une projection trouble de son identité. Celle-ci est en effet affectée par le foisonnement de références réalistes et romanesques

⁷⁸ *Les stratégies fatales*, Jean Baudrillard, éd. Grasset - Fasquelle, 1983, p. 98.

dont les traces sont disséminées autour de son image. Nous allons donc voir comment ces éléments contribuent à engager l'œuvre de Sophie Calle sur le chemin de l'autofiction. La représentation de son « moi » s'articule à partir de la seule référence stable de son identité, c'est-à-dire, son nom propre. Cependant, l'utilisation de cet environnement fictif et des fondements référentiels de son identité aboutit à des dédoublements.

Chapitre III

Le nom de Sophie Calle

Un personnage de chair et de papier

Les récits s'articulent, on l'a vu, à partir de la vie de Sophie Calle pour en produire une imagerie. L'autobiographie implique une exhibition constante du « moi » face au lecteur-spectateur. Cette récurrence entraîne une surenchère référentielle. Au centre de l'image (sur la place Saint Marc à Venise, dans *Le strip-tease* ou *La filature*⁷⁹), elle s'impose comme l'objet incontesté du récit. Les regards se focalisent sur elle, le spectateur la suit dans les textes et sur les photographies. Les efforts déployés pour obtenir ses portraits en font le centre absolu de toute l'œuvre autobiographique. Les autres personnages agrémentent ses récits. Ils restent secondaires, ils gravitent autour d'elle, puis disparaissent.

Au sujet de *La robe de mariée*⁸⁰, présentée en photographie noir et blanc, Sophie Calle confie : « Depuis toujours je l'admirais de loin ». Elle rend ensuite visite à un mystérieux « il » et elle conclut le paragraphe par : « je la mis pour notre première nuit ensemble ». Le lecteur comprend toute la machination de Sophie Calle qui amène chez l'homme

⁷⁹ Op. cit. Voir Illustrations p. II - VI.

⁸⁰ *Des histoires vraies*, op. cit., p.30. Voir illustration p. VIII.

la robe rangée dans une valise. Elle établit un rituel sacré à partir de cette robe qu'elle convoitait depuis l'enfance, pour donner à la situation une importance quasi-religieuse, un simulacre de nuit de noces. Cette situation fantasmée se réalise grâce à la préméditation de Sophie Calle. Le contrôle apparemment absolu des événements est dû à la forme narrative du récit : court, affirmatif, relaté au passé simple. Le texte s'impose comme un bloc, toujours dans la continuité du compte-rendu neutre et objectif. Cependant, la reconstitution imaginaire de la situation laisse surgir des doutes. Était-elle si sûre d'elle ? Que représentait ce « il » ? L'a-t-on déjà rencontré dans le livre ? Désigne-t-il toujours le même personnage ? Cette appellation reste énigmatique, car le pronom n'intervient que dans l'optique de la réalisation d'une œuvre et non en tant que référence à un personnage à part entière. *La robe de mariée* et la relation que Sophie Calle entretenait avec elle représentent le seul point de focalisation du récit. Le personnage sans nom, sans identité, a plus une fonction d'objet que la robe elle-même. Il est au service de l'œuvre. Les autres « ils » rencontrés dans *Des histoires vraies* désignent des personnages de même nature, complètement inconsistants. Seul le mari, dont le visage apparaît, pourrait déroger à la règle. Bien que sa présence soit un peu plus marquée, il est lui aussi voué à la disparition, à la séparation et à l'oubli. Tout comme les « ils », le mari s'assimile à un fantôme, un être évanescent que le lecteur reconstitue tant bien que mal.

Le nom de Sophie Calle ressort donc systématiquement des situations qu'elle élabore. Malgré l'intervention d'autres personnages, elle concentre toute l'attention sur elle. Le « moi » qu'elle institue comme un objet de désir cristallise des attributs séduisants pour attirer le regard, sous une forme narrative ou dans l'image. Les occurrences de l'image de Sophie Calle ne sont cependant pas

majoritaires. Mais sa présence habite toujours les œuvres. Dans *L'hôtel*⁸¹, où aucune photographie ne la montre – ne montre quiconque par ailleurs – elle évoque, au même titre que les autres personnages, un fantôme qui hante les lieux pendant l'absence des clients. Face à cette totale désertion, la voix qui s'élève pour établir les portraits *in absentia* des clients à partir de leurs effets personnels ramène directement au seul personnage présent textuellement, le « je », Sophie Calle. Ce « je » balise les textes, jalonne les récits. Sa voix est la seule en place. Elle présente au regard de l'autre ce qui est passé par le filtre de ses choix.

L'œuvre ainsi présentée n'est pas une matière brute, mais un produit travaillé. La réalité des clichés est d'une part réduite par les effets dramatiques des textes. D'autre part, ce qui est donné au lecteur – spectateur participe à l'élaboration d'une représentation monolithique de Sophie Calle. A travers ces manipulations, elle monte une image d'elle toute-puissante, affirmée en toutes circonstances par les marques de sa présence.

Le « je » accumule les traits caractéristiques de cette représentation. Ces deux lettres fondent son identité : elles soutiennent, regroupent et recourent toutes les informations qu'elle divulgue de son histoire et de son apparence physique. Elles établissent un lien entre son identité et le monde. L'utilisation du « moi » n'implique pas les mêmes attributs de la personne que celle du « je ». Le « moi », plus détaché dans le discours, renforce le « je » pour réaffirmer son unité. Le « moi » introduit la notion d'une entité, la totalité de l'être tandis que « je » en exprime toutes les facettes.

Ce dernier s'inscrit dans plusieurs temporalités et espaces. Il est ainsi toujours sollicité pour se dire, se raconter, se décrire. Cependant, son individualité se disperse. Celle-ci se

⁸¹ *L'hôtel*, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1998.

transforme en un conglomérat de références dont l'unité paraît plus trouble. Sa répétition constante entraîne une saturation, un excès moïque. Le « moi » occupe en effet par le truchement du « je » tout l'espace de représentation et de narration et apparaît comme un ensemble confus. Le « je » accumule, grossit, enfle. Il en résulte une véritable litanie d'un « moi » qui est disséminé dans les textes. Le « je » décline les thèmes de la personne, ses prédicats pour forger la personnalité à travers une balise linguistique et formelle, surchargée de références.

La redondance de l'image appuyée par la fiction langagière produit une transfiguration photographique et textuelle. L'apparence rigide du visage, du corps photographié alliée au « je » textuel constitue un ensemble hybride. L'opacité identitaire ultra-réaliste à vocation unitaire et la multiplication de traits, de flashes temporels et spatiaux viennent lacérer le « moi ». La fraction de l'image et du « je » et l'incapacité à se dire sont palliées en apparence par le souci d'objectivité que satisfait le médium photographique et la voix neutralisée du narrateur. La simplicité de l'ensemble soutenant l'identité engendre un écran de représentation irréel, troublé par la fiction et la mise en scène. Sophie Calle, à trop être Sophie Calle, devient un personnage dont la vie se situe entre la réalité et la fiction. Son apparence dédoublée dans les œuvres fait de son nom le point d'ancrage à des représentations irréelles.

La distanciation photographique, le jeu de cache-cache avec l'appareil et sa propre apparence, créent des moments de disparition et d'apparition. Seuls les éléments textuels perpétuent la constance de sa présence. Cependant, cet ensemble autobiographique est fractionné en éléments disparates, parfois antinomiques. Sophie Calle échappe au lecteur et sème le doute. Le personnage qui évolue dans les textes et les images semble insaisissable. En marge du roman, mais aussi du réel, le « je » qui s'adresse au lecteur peut se rapprocher d'un « je » lyrique, qui ne renvoie à aucun individu

mais à une entité. Sophie Calle propose en effet une idée de son « moi », une création qui se faufile entre la fiction et la réalité. Elle déguise son identité et compose des rôles dans un environnement social atteint par la mascarade qu'elle a organisée. Les personnages, devenus des ombres, habitent un monde où l'auteur prend place. Cependant, au lieu d'être le seul personnage tangible, elle se perd aussi et disparaît dans les récits, étouffée par toutes les références qu'elle véhicule. Cette disparition progressive laisse néanmoins place à un substitut identitaire, une représentation travestie de Sophie Calle.

Je(ux) de travestissement

Les mises en scènes photographiques et le romanesque des œuvres s'assimilent à la représentation de l'identité de Sophie Calle. Tout comme dans les écrits en apparence autobiographiques, l'utilisation du nom de l'auteur et du « je » génère une confusion entre celui-ci et ce qui, à l'intérieur du texte, apparaît comme le narrateur et le personnage principal. Le pacte référentiel est trahi dans la mesure où l'auteur sème volontairement un trouble. Le contexte et les références culturelles prennent plus d'importance et effacent sa personne pour aliéner son « moi » à des « traits » étrangers. Le visage n'est pas posé comme une référence, comme une image d'identification de la personne dans toute son unité, en tant qu'existant dans le monde (*Da-sein*). La personne disparaît et les attributs du contexte gagnent du terrain. Sophie Calle est déclinée en plusieurs personnages : la strip-teaseuse, la Sophie Calle suivie par un détective, etc. En s'attribuant des « aventures », des lieux, des actes, son nom se charge de caractéristiques qui altèrent progressivement sa présence en tant qu'individu à part entière. La mise en avant

du contexte s'effectue au détriment de l'unité du « moi » et de sa présence au monde.

En tant que personnage de l'entre-deux, l'emploi qu'elle fait du médium photographique prolonge paradoxalement le processus de dépersonnalisation. André Rouillé explique que le souci d'objectivité se retourne contre son utilisateur :

L'abolition du sujet et le degré zéro de l'écriture photographique visent à éliminer toute aspérité, dans le but d'atteindre à la platitude des documentaires techniques ou à l'indigence formelle des clichés d'amateur. Dissoudre les images dans le réel, les confondre avec lui : c'est ce fantasme d'indifférenciation et d'effacement de l'artiste qui rend possible le projet d'une archéologie au quotidien.⁸²

La personne se matérialise en un objet de même nature que le monde extérieur. La photographie regarde chaque personne ou objet de la même manière. Elle ne donne pas la vie aux choses, mais la fixité aux êtres vivants et tout en immortalisant leur trace, les confronte à la mort. Le réel et le sujet, Sophie Calle, se fondent en un même objet, en une image. Les photographies pendant son strip-tease font d'elle à la fois un objet de désir anonyme et une œuvre d'art. Le geste reproduit sur le cliché paraît mécanique, tous les soirs répété pour les dix-huit représentations. Seule sa nudité nous rappelle à son existence concrète et à son identité. Son corps prend un statut d'icône publique, à la manière des célébrités prises en photo dans les magazines à sensation.

Le sentiment de la connaître, d'être intime, dans ces circonstances provoque des réactions parfois vives à son encounter. Son exhibitionnisme pousse le spectateur dans une

⁸² André Rouillé, in *La photographie et au-delà, nouvelles expressions en France*, Latitudes, collectif sous direction Timothy Eaton et Nissan Perez, Latitudes, 1984, p.62.

position de voyeur. Pris en défaut, il éprouve une forme de répréhension morale du geste. De plus, l'égocentrisme affiché et l'aspect ouvertement manipulateur de ses œuvres prend à contre-pied les préceptes de la morale bourgeoise et judéo-chrétienne. Le « moi », considéré par Pascal comme « haïssable », s'expose ici dans toute sa corporalité en tant qu'œuvre d'art. Il s'exhibe à tous les regards dans un cadre institutionnel.⁸³ Le principe est hors-norme car il implique une manipulation du corps et de son image dans un canevas réel. Une sensation de tromperie, de mensonge génère cette réaction morale. En effet, l'identité ne saurait être modifiée artificiellement sous peine de tomber dans la comédie mensongère. Hors de la scène théâtrale, le rôle de composition et la modification de l'image ne sont admis que dans des contextes particuliers dans lesquels chaque intervenant accepte tacitement l'état de fait. À l'inverse, l'acte est donc considéré comme ob-scène. Sophie Calle joue le jeu de la séduction, à la manière d'un Don Juan féminin, qui intervertit les rôles à sa convenance. Ainsi, l'aspect réaliste des œuvres tend vers une authentification d'une identité trouble, aux limites de la fiction.

La séduction à travers l'ambivalence du personnage fonctionne parfaitement. L'attraction provient des doutes et de la satisfaction d'un fantasme que le spectateur peut voir en image. Elle crée des ébauches d'histoires d'amour, réalise des situations qui appartiennent au domaine du rêve. Du fantasme du strip-tease à celui de la filature, les stratégies se développent, s'affinent. La présence du « moi » est plus insidieuse, fait intervenir plusieurs éléments extérieurs pour élaborer des récits de plus en plus complexes.

⁸³ On notera par ailleurs que Sophie Calle a eu quelques démêlés avec le propriétaire d'un carnet d'adresses à cause des lois concernant le droit à l'image et la protection de la vie privée, dans le cas de son enquête intitulée *L'homme au carnet*. Voir Annexe documentaire, p. 79.

Insérer de la fiction dans une autobiographie garantirait donc son intérêt. Les différents rituels, dont nous avons parlé, s'assimilent à des schémas fictifs. Cependant, créés par l'auteur lui-même, ils outrepassent leurs fonctions et édifient des éléments constitutifs de l'identité de Sophie Calle. Dans *Des histoires vraies*, elle explique : « J'ai toujours aimé qu'on décide à ma place »⁸⁴. Un rituel avait été institué avec son amant. Selon le résultat d'un coup de dé, leurs décisions se trouvaient modifiées. Le rituel se définit comme une force qui commande les actions de son propre auteur. Sophie Calle manipule ses personnages mais se laisse elle-même manipuler. Elle joue également un rôle dans ses œuvres, celui d'une Sophie Calle dans une situation donnée. Son identité ne peut soutenir ce double jeu du réel et du fictif. Un personnage artistique prend donc en charge l'impératif d'obéissance et le suit à sa place. Il se divise donc en une autre Sophie Calle dont l'existence est limitée au champ de l'œuvre, au cadre photographique et au texte. L'imageno photographique cache le vrai visage de l'auteur pour n'en dévoiler que le rôle. Celui-ci se confond avec la personne, comme le personnage avec l'acteur. Sophie Calle crée un monde à part, autonome, inspiré directement du réel. A la différence des univers oniriques de Duane Michals, ceux de Sophie Calle restent prosaïques. Les souvenirs sont dépouillés en apparence de tout poésie et il subsiste à travers la voix neutre une sensation d'un état des lieux au passé. Pourtant, le lecteur ressent dans ses récits une certaine nostalgie, une mélancolie de caractère poétique. Cette impression provient d'une part de la forme des récits et de leurs effets dramatiques. D'autre part, le personnage qui présente au lecteur les récits alimente l'imaginaire par son ambivalence. Le personnage séduit car il est à la fois multiple, insaisissable et tout-puissant et répond à un idéal de soi que les images viennent porter au regard, accentuant son existence par la force visuelle.

⁸⁴ *Des histoires vraies*, op. cit., *Le dé*, p. 30.

Sophie Calle et son double.

Le « Moi Idéal » est au sens psychanalytique « un idéal de toute puissance narcissique ». Il implique des relations complexes et graduées qui aboutissent au sens clinique à une pathologie. Le narcissisme des autoportraits dans les œuvres de Sophie Calle ne se situe pas dans le cadre d'une névrose mais d'un comportement commun dont les manifestations sont amplifiées par le statut public qu'acquiert l'œuvre d'art. Le narcissisme primaire participe au « maintien de l'identité » dans une unité dite « moiïque ». Il est donc un réflexe normalisé. Constitutive de la relation à autrui, l'image du « moi » est constamment heurtée par les agressions du regard et nécessite un retour à une réflexion en miroir. Heinz Lichtenstein explique que cette image répond à un « modèle d'agir et de réagir l'un à l'autre ». Ce modèle suppose :

...un sens de l'identité maintenu par la capacité à sélectionner des types d'action. (...) Le maintien de l'identité suppose une capacité toujours accrue à obtenir des réactions à ses propres actions dans un groupe social toujours plus large.⁸⁵

Un des stades avancés de cette réflexivité conduirait donc à une exhibition du « moi » – ce que les institutions artistiques autorisent. Le modèle autobiographique et le modèle narcissique se rejoignent alors dans cette mise en scène. Guy Rosolato complète cette analyse :

...on peut voir là la toute-puissance narcissique comme résultant du modèle de maintien de l'identité en se mirant dans l'objet.

⁸⁵ « Le rôle du Narcissisme dans l'émergence et le maintien de l'identité primaire », Heinz Lichtenstein, in *Narcisses*, Nouvelle Revue de La Psychanalyse, 1974, p. 156 - 157.

L'unité retrouvée dans le narcissisme participe néanmoins à une idéalisation de sa propre identité considérée comme un « objet » :

D'une manière générale, la projection du Moi Idéal donne l'occasion au Moi d'observer sa propre image idéale dans l'illusion même d'une constatation « objective » qui a pour effet d'emporter la croyance.⁸⁶

La photographie permet l'attestation d'un idéal réalisé. Cependant, cette projection appartient au domaine de l'illusion, d'une représentation imaginaire du « moi ». Ainsi, la mythomanie, littéralement « la manie du mensonge », qualifie la certitude d'une vie fantasmée par les personnes atteintes de ce trouble. En tout créateur s'éveillent des sentiments proches de la mythomanie. Il façonne en effet des objets qui transportent un bagage mythique. Mais ces objets génèrent à leur tour du mythe en devenant des œuvres d'art. Les récits de Sophie Calle contiennent et exposent cette attirance du mythe, ainsi que le désir d'y participer et de l'entretenir, tout en le calquant du réel. Les situations provoquées par Sophie Calle, agissant alors en qualité d'auteur, se réalisent à l'aide de son corps et de son image qu'elle met à la disposition de l'œuvre. Cette représentation, par le truchement de la mise en scène photographique et du texte, fait apparaître un personnage nouveau. Cet *alter ego* réaliste prend l'apparence de Sophie Calle pour jouer son rôle. Ces dédoublements s'effectuent dans l'image et dans le texte, dans la réalité et la fiction. Ils renvoient une fois de plus à des mythes comme la gemellité, l'ombre et l'image du miroir. Ce double, similaire au *doppelgänger*, celui qui suit chaque homme tout en étant autre, versant obscur de la personnalité, opère sur les photographies. Son intervention témoigne des strates d'identité qui traversent la seule référence stable, le nom propre. Il en résulte une dépersonnalisation de Sophie Calle

⁸⁶ « Le narcissisme », Guy Rosolato, in *Narcisses*, op. cit., p. 22.

au profit d'un personnage qui porte son nom et qui, pour sa part, possède une existence artistique réelle. Peut-on dire que Sophie Calle se trouve dans une situation schizophrénique d'identification où, en définitive, toute référence demeure incertaine. On peut se demander, en tout cas, quel est son vrai « moi » ? Ce personnage est-il toujours « elle » ? Peut-elle le garder sous son contrôle ou lui échappe-t-il en devenant de plus en plus irréel ? Régine Robin propose une explication de ce phénomène :

Il s'agit de se constituer soi-même en musée, en espèce de bureau des objets trouvés (...) la recherche du plein débouche sur le vide, sur un fictif qui touche à l'absence de place. A vouloir tout conserver, à se figer en vitrine, en statue, on finit par occuper toutes les places, c'est-à-dire aucune. Autofiction. Expérimentation sur les fictions du moi, sur un moi vide.⁸⁷

Le corps est un champ « d'expérimentations », considéré comme un objet, il est projeté hors de soi, abjecté puis façonné comme une création artistique. Cette opération s'effectue à partir de ce que Philippe Lejeune nomme un « modèle », c'est-à-dire la vision que l'artiste a de lui-même. Dans *Doubles-jeux*, où l'intervention de la fiction est manifeste, l'auteur doit « faire comme Maria », devenir Maria. Cette dernière constitue la vraie référence autobiographique de la rétrospective. Le modèle autobiographique est équivoque car il fait intervenir l'imagination et la réalité. Dans ses autres œuvres, Sophie Calle s'est inventé une nouvelle personnalité, un personnage idéal. La remarque de P. Lejeune : « par modèle, j'entends le réel auquel l'énoncé prétend ressembler » dans le cas de Sophie Calle signifierait plutôt « le fictif auquel l'énoncé prétend ressembler ». Ce qu'il nomme

⁸⁷ « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », Régine Robin, in *Autofiction et Cie*, Colloque de Nanterre, RITM, N°6, Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993, p.80.

encore une « copie conforme »⁸⁸ répond parfaitement à l'idéal d'identification. Mais celui-ci est contaminé par la théâtralité environnante. Le modèle mis en scène par l'auteur oriente la lecture de l'image à son gré. La représentation du sujet Sophie Calle est alors largement idéalisée. Malgré le principe commun que « identité n'est pas ressemblance », la parfaite similitude réalise le fantasme d'identification à l'œuvre d'art et à son personnage principal. On retrouve une fois encore les préceptes du roman réaliste qui privilégiaient non pas la vérité mais la vraisemblance, comme en témoigne ce célèbre passage de la préface de *Pierre et Jean* :

*Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai (...)*⁸⁹

La photographie au service de l'idéal narcissique permet de préserver intacte cette illusion. L'image de Sophie Calle s'expose à travers un pacte d'identité trouble : « ce fut moi et je me suis désirée ainsi ».

Cette manipulation identitaire soulève d'autres paradoxes. Rejetée hors de soi, cette image génère des représentations mythiques. Le personnage ainsi créé s'impose comme une sublimation du « moi » originel, une création idéale de la personne. Présentée sous un aspect parfaitement autobiographique, elle ne cache cependant pas la part de fiction qui vient s'y greffer. Le personnage qui apparaît sur les images forme un leitmotiv artistique. Néanmoins, l'auteur supporte cette icône et engage son identité pour à la fois l'abjecter et la sublimer.

Le référent au nom propre et la représentation de l'identité sont alors mis en défaut. Il résulte de ce processus de transfiguration idéale un monde clos, entre le réel et le fictif, où Sophie Calle prend place. Son personnage se

⁸⁸ *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune, éd. du Seuil, 1975, p. 35.

⁸⁹ *Pierre et Jean*, préface de 1888, Guy de Maupassant, éd. Classiques Garnier, 1959, p. 12.

dédoublé dans l'image et dans le texte. Cette mise en œuvre d'un processus d'autofiction engage l'identité dans une relation à soi qui dépasse le cadre strict de la mythomanie. Vincent Colonna explique que la fiction avait été depuis « longtemps définie sous la catégorie du mensonge »⁹⁰. L'identité qui se place dans cet environnement se condamne à demeurer partielle, incomplète. Elle prend néanmoins l'apparence d'une projection de soi réaliste. La reconnaissance du « moi » par le biais de l'autoportrait, décrite plus haut, engage l'identité dans un système de relations d'images à images. Celles-ci sont troublées par la fiction et engendrent le dédoublement du personnage Sophie Calle.

Les effets réalistes des images et des textes restent soumis à une part de fiction, à la représentation d'un monde idéal dont persistent les traces dans les récits autobiographiques. La perception subliminale – « aux marges » – de cette représentation perturbe l'identification au référent. L'auteur fait varier, parfois avec dérision⁹¹, cette limite indéfinie en réduisant ou augmentant l'écart entre le réel et le fictif. Cette multiplication des genres et des références autour d'un personnage omniprésent forme l'assise de la perturbation identitaire. Les paradoxes et impossibilités de cette affirmation du « moi » induisent le référent vers une position équivoque. Le « moi » ne peut soutenir des manipulations qui l'engagent entièrement et le mènent à subsister à travers des topiques irréels.

La perception de l'identité passe par l'image et le *logos*. Elle est perpétuellement renouvelée par le devenir du sujet. Celui-ci, mouvant, vit dans l'illusion d'un « moi » stable artificiellement conçu. Bien que la photographie défende le caractère véridique de sa présence, celui-ci a subi des remaniements. L'image photographique est arbitrairement

⁹⁰ Vincent Colonna, *L'autofiction*, 1989, inédit, p. 385.

⁹¹ Voir Illustration dénommée « Nature morte », in *De l'obéissance*, op. cit., p. 42-43.

considérée comme une preuve du récit, une preuve de la présence de Sophie Calle. Elle devrait plutôt être regardée comme la trace d'une performance artistique, d'une mise en scène du « moi ». Ces réalisations autobiographiques constituent en effet un ensemble magnifié à partir d'une identité figée, mise en scène, qui s'origine dans un nom et d'un visage. Le personnage de Sophie Calle connaît une sublimation qui joue sur la frontière entre la réalité et de la fiction. Cette sublimation doit être considérée comme un élément de l'œuvre, une mécanique interne qui pousse Sophie Calle à se transformer en une créature issue de l'imaginaire.

Le contexte conditionne le personnage car il détermine la nature de ses actes. Il fournit un terrain d'action à son identité. Le lieu et les conditions de réalisations des oeuvres, la temporalité font partie de cette vie artistique. L'environnement donné par les photographies enferme l'acteur dans la situation qu'il a choisie. L'univers cloisonné de la photographie le retient prisonnier dans une histoire. Sophie Calle doit faire face à son « moi » et à sa représentation. Un des caractères symptomatiques de sa fuite, de la disparition du personnage derrière le contexte, se décèle dans les filatures effectuées à travers les rues de Paris. Elle donnait procuration à des inconnus qui en retour lui fournissaient un but, un chemin à suivre. Toujours dans le cadre d'un rite, elle concède sa volonté à un autre, pour recouvrer son statut de marionnette soumise à la logique d'un scénario. Jean Baudrillard écrit à ce propos :

*Le réseau de l'autre est utilisé comme façon de vous absenter de vous-même. Vous n'existez que dans la trace de l'autre(...).*⁹²

Cependant, la position de suiveur est une fois de plus la seule qui soit assez ambivalente pour que les rôles de dominants – dominés s'inversent brutalement. Le suiveur, dans la mesure où il accepte de jouer le jeu, obéit au suivi. Sophie Calle peut à tout moment reprendre l'attention qu'elle accordait à ces inconnus. A l'origine du rôle, elle le modifie à sa guise. La poursuite permet de fantasmer l'existence du suivi et de se projeter dans un autre monde, lui aussi fictif. Les « règles du jeu » qu'elle institue sont censées assurer la pérennité de la relation entre fiction et réalité. Le contexte des œuvres participe à cette élaboration personnelle. L'idée même d'une telle réalisation est à l'origine de la dichotomie entre le « moi » et son image. En effet, la décision de modifier les événements qui contingentent la représentation du « moi » augmente la distance qui sépare le vrai « moi » de son image.

La photographie, et sa multiplication en séries, accentue les dédoublements de l'identité. Denis Roche avait dans un de ses recueils introduit la notion d'écho (toujours liée à la légende de Narcisse et de la nymphe amoureuse) à travers un néologisme pour qualifier ses photographies de *Photolalies*⁹³. Les images de Sophie Calle se redoublent de la même façon en « écholalies photographiques ». Le même motif – elle – est reproduit sur une infinité de clichés dans des histoires différentes mais qui toujours résonnent entre elles. Denis Roche disait qu'il n'était lui-même qu'une « lalie de ses photos », un écho de sa propre image. La photographie préserve une trace de cet écho. Inversement, le corps se transforme en un écho de la photographie. Sophie Calle

⁹² Jean Baudrillard, « Please follow me » in *Écrit sur l'image*, éd. de l'Etoile, 1983, p. 82.

⁹³ Denis Roche, *Les cahiers de la photographie*, N° 23, 1989.

morcelle l'image de son corps, elle concède à ses duplicatae une corporalité, bien que d'une autre nature - non-organique. Une double corporalité s'installe à travers l'image et établit le point de jonction entre le papier et le corps dans un monde qui les contient tous deux. Une double existence s'installe dans le même monde, celui de l'art et de la vie quotidienne. Elle institue un double jeu entre son identité et l'image de son identité pour faire une rétrospective sur un double « je » perpétuellement mis en défaut par les excès de réel que les textes et les images lui imposent.

La création artistique est comme Sophie Calle l'a définie elle-même « l'art de provoquer des situations arbitraires ». Placée sous le signe du paradoxe, son œuvre autobiographique joue sur les marges entre réel et fiction pour obtenir une image tangible mais constamment contaminée par « la provocation » de ces tranches de vie. L'exhibition dans les musées exacerbe les caractéristiques de cette représentation. Celle-ci prend un statut d'objet à part entière, d'une œuvre d'art autonome qui se détache de son créateur.

Le rapport qu'entretient Sophie Calle avec son image est ambigu. Sublimation de sa vie, cette image fabrique une représentation indistincte, floue, qui élève son identité au rang d'une œuvre d'art. Les désirs et pulsions narcissiques se retrouvent dans le transfuge photographique. L'image d'elle qu'elle produit répond-elle au sens du procédé psychanalytique de la sublimation ? Tout du moins au sens premier, cette sublimation laisse entrevoir un objet éloigné, difficile à distinguer, à cerner. Sublimation dans une certaine mesure, abjection dans une autre : en devenant autre, elle rejette sur un écran cette représentation d'elle, la met hors d'elle pour se rêver, se donner une autre existence. Son *doppelgänger*, cette ombre inséparable a trouvé un visage, le sien, et une existence. Jean-Baptiste Pontalis explique la fonction ultime de l'autobiographie :

[elle] apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme le geste ultime d'appropriation de soi et par

*là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien.*⁹⁴

La sublimation et l'abjection ne touchent plus la personne « Sophie Calle » mais son double. Elle modèle ce personnage pour qu'il lui apporte ce qu'elle craint de ne pas avoir. Elle se transforme en une icône artistique. *L'imgo* mortuaire que suppose la photographie amplifie cet effet. L'ombre, le double, destiné à disparaître, persiste dans l'œuvre.

⁹⁴ Jean-Baptiste Pontalis, in *L'autobiographie*, « Derniers mots, premiers mots », p 51, Les Belles Lettres, 1988.

Conclusion : Le dédoublement et ses ambiguïtés.

Sophie Calle entretient un mystère autour de sa véritable identité. C'est ce qui explique son pouvoir de séduction. Manipulatrice, provocante mais aussi soumise, elle élabore des fictions qui trouvent leur place dans le monde réel. Grâce à ses autoportraits, elle parvient à contrôler la représentation de son corps et de son identité. Les images qui la montrent participent à ce fantasme de réalisme et d'authenticité. En effet, la présence de son image au sein des récits garantit la véracité des faits rapportés. Tout tend à l'élaboration d'une vie rêvée qui se matérialiserait sur les murs des musées ou dans les livres.

On peut considérer, toutes proportions gardées, que les oeuvres de Sophie Calle soulèvent de nouvelles problématiques dans le champ de l'autobiographie. En effet, le principe de réalisation de ces tranches de vie et son rapport à l'histoire personnelle de l'auteur restent fragmentaires. Les textes sont aussi des clichés, ils ne traitent que du contexte direct de l'image. L'ensemble forme donc une autobiographie originale, à laquelle la photographie vient apporter les preuves des expériences relatées. En subvertissant le texte par l'ajout de clichés, la lecture est parasitée par les changements de perspective. Cette alternance contribue à brouiller la perception du récit. En effet, la photographie impose une vérité que le texte réaffirme en grande partie. L'image propose une vision de la réalité et le texte complète cet aperçu en le prolongeant dans un contexte vraisemblable.

Tout concourt à donner aux récits un vernis réaliste qui pourra combler l'attente du lecteur, avec lequel un pacte référentiel a été implicitement conclu. Ainsi les éléments fictifs qui participent aux récits et aux expériences sont donnés comme des constituants du pacte autobiographique. Le nom de Sophie Calle renvoie à une personne réelle, dont l'image apparaît sur les photographies, au même titre de preuve que les autres objets. A la fois sujet et objet des récits, auteur et personnage, elle oriente la lecture dans une double

optique. Le lecteur dispose d'éléments suffisamment authentifiés pour être maintenu dans l'illusion de la réalité. La personne qui apparaît est exposée comme une reproduction fidèle de l'identité de Sophie Calle. Cependant, les topiques fictifs et l'aspect romanesque des oeuvres atteignent cette représentation. La mise en contexte des images entraîne une dissolution du « moi » dans les récits. Dispersé à la fois dans la profusion d'images et de fragments textuels, le « moi » perd son unité. Il entretient un rapport trouble à son égard et projette son image nébuleuse tout en le faisant passer pour un ensemble limpide.

Sophie Calle, afin de supporter la part de fiction des moments qu'elle vit, crée un personnage qui prend à sa charge la perturbation identitaire. Considérer ces récits comme *Des histoires vraies* sans aucune autre forme de procès, alors qu'ils sont parasités par une mise en scène romanesque, conduit à croire en une illusion. Bien que cette relative méprise soit le propre de toute perception et soit partiellement nécessaire à l'existence, lorsqu'elle touche directement à la personne et à ses représentations, elle affecte l'identité. Le sujet se reconnaissant dans cette iconographie réaliste s'identifie à une représentation chimérique de lui-même. Le personnage permet de délester l'identité de Sophie Calle de ces interférences fictives par l'intermédiaire d'une création artistique et de son exhibition.

Objet de toutes les attentions, mais aussi manipulé comme une simple matière première, le personnage de Sophie Calle esquive la possibilité d'un qualificatif précis pour désigner clairement son statut. Son identité reste indiscernable dans son intégralité. A la limite de la fiction, partagé entre le texte et l'image, le « moi » se scinde en deux entités : la personne dite « civile » et la création artistique. Ainsi la rencontre avec Maria Turner dans *Leviathan* montre d'une part l'appareil fictif dans lequel Paul Auster a pu puiser son inspiration. D'autre part, on remarque à nouveau l'intérêt de Sophie Calle pour son *alter ego* qu'elle se réapproprie en réalisant les expériences qui lui étaient attribuées dans le roman.

L'autoportrait photographique, le récit à la première personne, la surenchère réaliste des textes et des images forment un ensemble autobiographique proche de la perfection référentielle. Mais la fiction qui vient se greffer sur les représentations de l'identité de Sophie Calle trouble cet écran compact. Une autre Sophie Calle, pure création artistique, vient prendre place sur les images. Une trace incomplète de sa personne demeure dans les récits. Sophie Calle présente un récit tout à fait significatif de cette poétisation inhérente à ses œuvres. Devant la Little White Chapel où Greg Shepard s'est enfin résolu à épouser Sophie Calle, des panneaux publicitaires affichent que Michael Jordan et Joan Collins de la série américaine *Dynastie*, se sont mariés au même « wedding drive-in ». La photographie du mariage, épinglée sur un mur, est accompagnée d'une notice intitulée *La dispute*⁹⁵. Greg Shepard et Sophie Calle ont eu une violente altercation qui s'est soldée par un trou dans le mur. Sophie Calle conclut : « cette dernière trace, je l'ai cachée derrière note photographie de mariage ». L'auteur du récit montre dans une mise en scène dramatique ce qui cache ici une blessure, laissant au spectateur le soin de la deviner. C'est aussi cet espace entre le dit et le montré qui laisse une à cette forme de poésie. Les trous, les vides et les pièces manquantes dans ce récit cloisonné de références réalistes amplifient la tragédie humaine qui se cache parfois derrière.

Entre le vrai et le faux, le dit et le non-dit, le montré et le caché, le lecteur- spectateur est happé dans un gouffre attirant mais dont les limites restent indiscernables. Séduit par cette mise en scène du « moi », il est pris entre les feux du réel et de l'illusion. Sophie Calle modèle la représentation de son identité et conçoit ainsi une nouvelle forme de production artistique. L'auteur implique alors plus que son corps ou son esprit, il engage son être, pour en faire une oeuvre d'art.

⁹⁵ *Des histoires vraies*, op. cit., p. 48-49.

Annexe documentaire

***Panégryque d'une faiseuse d'histoire*, par Hervé Guibert, 25 avril 1991, préface de A suivre, Sophie Calle, catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.**

Sophie Calle est une aventurière. C'est ce que je répons quand on me demande qui est cette jeune femme entreprenante. Elle-même se dit « artiste narrative ». Elle nous raconte des histoires avec des photos et des légendes, des vérités et des mensonges, des usurpations d'identité, des déguisements. Autoportraits en espionne, en femme de chambre fouineuse, en fille de docteur strip-teaseuse à ses heures. En quoi son travail est-il différent, par exemple, de celui de Cindy Sherman, qu'elle admire? Cindy se met en scène génialement, dans les postures éprouvées de certains mythes éternels, le cinéma, l'enfance, la féminité, l'épouvante. Sophie Calle invente des postures romanesques contemporaines. (...) Chaque travail de Sophie Calle est l'illustration rigoureuse d'une idée de base, choc, subtile ou explosive, tordue, lumineuse, tirée par les cheveux. Une oeuvre de Sophie Calle se tient, se résume et se résout dans un concept, gonflé savamment comme une grenouille coquine qui veut imiter le bœuf de l'art contemporain. Elle met relativement son corps à la disposition d'une oeuvre, n'y laissant qu'une silhouette, une ombre, un fantôme.

Sophie Calle a dédié à Hervé Guibert son film *No sex last night*.

Contre l'image, par Yve-Alain Bois, préface de A suivre, Sophie Calle, catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

Chez Sophie Calle (...) d'une part ses clichés sont inévitablement fades, « inintéressants », d'autre part ils sont déjà mis dans une série narrative (elle tue dans l'œuf toute vicissitude associative). Aucune unicité : vous ne tombez jamais sur eux comme un charbon ardent, vous n'attendez d'eux aucune révélation, vous n'avez pas à effeuiller les sens possibles. Tout vous a été donné d'avance : vous n'avez aucune liberté de langage, la photo a déjà été parlée. (...) Sophie Calle fusionne deux genres (document légendé, suite d'image formant récit), mais surtout elle inverse la polarité apparente (de l'image au langage), révélant du même coup ce qui en l'image demeure toujours prisonnier du langage. Elle part de la légende : Les Dormeurs, La Suite vénitienne, Le Bronx, La Filature, L'Hôtel, L'Homme au carnet, Les Anges, Anatoli, Les Aveugles, Les Histoires autobiographiques, aucune de ces séries n'a de sens sans le texte qui l'accompagne, aucune n'existerait sans ce texte comme contexte. La seule série venue du silence est Les Tombes : serait-ce parce que les images diraient la vérité photographique, parce qu'il n'y a rien à dire de trivial sur la mort?

«L'éminence grise», par Jean Baudrillard dans *Les stratégies fatales*, éd Grasset et Fasquelle, 1983.

Un jour S. (...) apprend qu'un homme qu'elle connaît à peine, pour l'avoir suivi une fois par hasard, part en voyage pour Venise. Elle décide de le suivre tout au long du voyage. (...) Désirait-elle au fond qu'il la tue, que, trouvant cette filature insupportable (surtout parce qu'elle n'escomptait rien, et encore moins une aventure sexuelle), il se jette sur elle, pour lui faire violence, tel Orphée ramenant Eurydice des Enfers, il la fasse soudainement disparaître? Désirait-elle être son destin, simplement, ou que lui devînt son destin à elle? Comme tout jeu, celui-ci avait sa règle fondamentale : rien ne devait y arriver qui eût créé un contact entre eux ou une relation. La séduction est à ce prix. Le secret ne doit pas être levé, sous peine de tomber dans une banale histoire.

Paul Auster, *Leviathan*, éd. Actes Sud, 1992, trad. de C. Le Bœuf.

Maria était une artiste et pourtant son activité n'avait rien à voir avec la création de ce qu'on appelle en général des œuvres d'art. Certains la disaient photographe, d'autres la qualifiaient de conceptualiste, d'autres voyaient

encore en elle un écrivain, mais aucune de ces descriptions ne convenait et tout bien considéré je pense qu'il était impossible de la ranger dans une case. Son travail était trop fou pour cela, trop singulier, trop personnel pour être perçu comme appartenant à une technique ou à une discipline particulières. Des idées s'imposaient à elle, elle menait à bien des projets, des réalisations concrètes pouvaient être exposées dans des galeries, mais cette activité naissait moins d'un désir de création artistique que du besoin de céder à des obsessions, de vivre sa vie exactement comme elle l'entendait.

L'homme au carnet (ou les déboires de Sophie.), Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1998.

A la fin du mois de juin 1983, je trouve un carnet d'adresses. Je le photocopie avant de le renvoyer, anonymement, à son propriétaire, dont les coordonnées sont indiquées sur la page de garde. Un quotidien m'ayant proposé de réaliser un feuilleton destiné à être publié durant l'été 1983, je décide de contacter certains de ceux dont les noms figurent sur le carnet et de leur demander de me parler de son propriétaire. J'approcherai ainsi cette homme par leur intermédiaire. J'essaierai de le découvrir sans jamais le rencontrer et de faire de lui un portrait à la durée aléatoire, car elle dépendra du bon vouloir de ses proches à l'évoquer et de la tournure que prendront les événements.

Le 2 septembre, je terminai ainsi mon enquête : « Je me demande s'il connaît déjà notre histoire, s'il m'en voudra... Peut-être ne le saurai-je jamais. »

Il m'en a voulu. Et m'en avisa, à son retour, dans le même journal. (...) Cela finissait mal. Bien que, d'une certaine manière, il authentifiât mon récit.

Je ne l'ai jamais rencontré. Mes quelques tentatives sont restées vaines. Son ressentiment ne s'est pas éteint. Il me l'a fait savoir.

En conséquence, et parce que « l'auteur garantit que son manuscrit ne contient rien qui puisse tomber sous le coup des lois relatives à la diffamation, l'atteinte aux bonnes mœurs... et garantit l'éditeur contre tout trouble, revendication ou éviction quelconques qui pourraient porter atteinte à la jouissance entière et libre de l'autorisation consentie », il manque le corps de ce récit.

Entretien téléphonique avec Sophie Calle, 4 juin 2000.

Sophie Calle n'a pas de terme pour définir son art. Elle tendrait à l'appeler simplement un « travail artistique ». Comme la plupart de ses clichés sont faits par d'autres, elle considère n'avoir jamais « commencé » la photographie. Quant à ses textes, longuement travaillés, ils ne sont pas le produit d'un travail d'écrivain, dans la mesure où « elle ne se met pas à sa table pour écrire ». L'alliance de la photographie et du texte sont venus naturellement, l'un ne pouvant suffire sans l'autre. Ainsi les récits constituent un ensemble presque indissociable, derrière lequel se cache un concept, une idée, qui va déterminer la valeur de la réalisation aux yeux de son auteur.

S'il lui arrive de douter pendant une de ses filatures, un de ses projets, elle n'abandonne jamais en cours de route. Une fois le rituel ou l'action lancée, elle va jusqu'au bout. Malgré l'aventure malencontreuse de L'homme au carnet, elle explique que s'il avait fallu le refaire un mois plus tard, « elle n'aurait pas hésité une seconde » et aurait recommencé. Peu de cas est fait des critiques, risques - elle les considère très limités - de ses projets artistiques. Du moment que l'idée la séduit... et séduit les autres, son père en particulier. Sans attendre la question, elle précipite un « j'ai fait de l'art pour plaire à mon père », lui-même grand amateur et collectionneur d'art. Si la psychanalyse ne rentre pas chez lui, elle n'y répugne pas. Son projet actuellement mis en oeuvre au Japon traite directement d'elle et de la thérapie. Bien qu'elle considère que toutes ses oeuvres la

concernent, parlent d'elle, elle admet se sentir plus proche de ses récits « autobiographiques ». Se reprenant, elle cite *Les Aveugles*. Son implication, le temps passé et la force émotionnelle de l'expérience, tout cela contribue à faire de Sophie Calle un auteur engagé, engagé dans son art.

*Sophie Calle n'a peut-être pas la fibre de l'artiste tel qu'on peut se le représenter, obsédé par son travail, sa création. Sa première oeuvre exposée – Les dormeurs – n'était parvenue au Musée d'art moderne que par un heureux concours de circonstances. Elle avait à l'époque demandé à une jeune femme, qu'elle voyait souvent au marché, de venir dormir chez elle, de participer au petit jeu qu'elle organisait, « comme ça ». Une fois rentrée chez elle, l'invitée d'une nuit raconte à son compagnon quelle proposition lui a été faite. Critique d'art, il incite alors Sophie Calle à présenter son expérience à la Biennale des jeunes artistes. Depuis lors, son travail s'arrache aux Etats-Unis, en Allemagne, au Japon. Chacun de ses livres édités chez Actes Sud est vendu à plusieurs milliers d'exemplaires, son film *No sex last night* est à l'affiche à Paris depuis plus de quatre ans. Les institutions françaises la boudent un peu, mais son exposition au Centre National de la Photographie⁹⁶ a battu tous les records d'affluence. Son « art de vivre » attire. Elle reçoit des lettres, essentiellement de femmes, qui lui imaginent une vie hors du commun, une vie de rêve, qu'elle assure pourtant ne pas mener. Certains écrivent à l'artiste, d'autres à cette icône qui déambule entre Venise, Paris et New-York. Bien qu'elle ne se considère aucunement en terme de « femme fatale », d'après Jean Baudrillard ses « stratégies » briguent néanmoins l'attribut.*

Consciente de choquer parfois, Sophie Calle ne recherche pas la provocation. Elle réalise ses œuvres comme on se lève le matin, naturellement, avec plus ou moins de difficultés,

⁹⁶ *Doubles-jeux*, du 9 septembre au 11 novembre 1998.

avec ou non une idée d'emploi du temps. Vient l'inspiration et la journée se transforme en œuvre d'art. Il lui est donné de vivre comme elle l'entend. Avec en retour la promesse de raconter ses aventures de temps à autre.

Durant quelques instants, elle interrompt la conversation, craignant que son chat, «Souris», (encore un protagoniste placé sous le signe du paradoxe), ne soit blessé. Fausse alerte. Surprise sur le moment, je me demande aujourd'hui s'il ne s'agissait pas, en fait, d'un de ces effets dramatiques qu'elle affectionne tant.

Qu'avez-vous fait aujourd'hui, Sophie Calle ?

Bibliographie

Ouvrages de référence

Sophie Calle, *Doubles-Jeux*, éd. Actes Sud, 1998.

parmi le coffret de sept livres :

De l'obéissance, (Livre I)

Le rituel d'anniversaire, (Livre II)

Les panoplies, (Livre III)

A suivre, (Livre IV)

L'hôtel, (Livre V)

Le carnet d'adresses, (Livre VI)

Gotham Handbook, New-York, mode d'emploi,
en collaboration avec Paul Auster (Livre VII)

Ecrits sur l'image. Suite vénitienne et Please follow me, Sophie Calle et Jean Baudrillard, éd. de l'Etoile, 1983.

Ecrits sur l'image. L'hôtel, Sophie Calle, éd. de l'Etoile, 1984.

La fille du docteur, Sophie Calle, éd. Thea Westreich, New-York, 1991.

Des histoires vraies, Sophie Calle, éd. Actes Sud, 1994.

Paul Auster, *Leviathan*, 1991, éd. Actes Sud, 1993, traduction française de Christine Le Bœuf.

Autres ouvrages de Sophie Calle

Le carnet d'adresses (ou l'Homme au carnet), feuilleton publié dans *Libération*, du 2 août au septembre 1983.

LesANGES, feuilleton publié dans *l'Autre Journal*, 26 février – 3 avril 1986.

La filature, in *Autrement*, avril 1988.

L'Erouv, éd. Actes Sud, 1991.

Souvenirs de Berlin-Est, éd. Actes Sud, 1999.

Provoking arbitrary situations which take on the form of rituals, Sophie Calle, Art and text, Australia, n°23-24, mars-mai, 1987

Filmographie

No sex last night, réalisé par Sophie Calle et Gregory Shepard, 1992.

Textes critiques

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éd. du Seuil, 1975.

Philippe Lejeune, *Moi aussi*, éd. du Seuil, 1986.

Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, éd. Armand Colin, 1997.

Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, éd. du Seuil, 1980.

Poétique du récit, collectif, éd. du Seuil, 1977.

Henri Bergson, *Matière et mémoire*, P. U. F., 1939.

Jacques Lacan, *Écrits I*, « Le stade du miroir comme formateur du je », éd. du Seuil, 1966.

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, éd. du Seuil, traduction de Marguerite Derrida, 1965.

Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, éd. Grasset et Fasquelle, 1983.

Jean-Baptiste Pontalis, *L'autobiographie*, éd. Les Belles Lettres, 1988.

Serge Doubrovsky, *Fils*, éd. Galilée, 1977.

Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, préface de 1888, éd. Classiques Garnier, 1959.

Périodiques

Narcisses, Nouvelle Revue de La Psychanalyse, n° 14, 1974.

Corps écrit, N°5, « Sur l'autoportrait », P. U. F., 1983.
Autofictions et Cie, Colloque de Nanterre, RITM, N°6,
Doubrovsky, Lecarme et Lejeune, 1993.
« L'œuvre photographique », Colloque de la Sorbonne,
ouvrage collectif in *Les cahiers de la photographie N°15*, 2è
trimestre 1985.
Denis Roche, *Les cahiers de la photographie*, N° 23, 1989.

Textes sur la photographie

Roland Barthes, *La chambre claire, Notes sur la photographie*,
éd. Gallimard-Seuil, 1981.
Susan Sontag, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgeois,
1993, trad. de Philippe Blanchard.
Nouvelle histoire de la photographie, éd. Bordas, sous la
direction de Michel Frizot, 1995.
La photographie et au-delà, nouvelles expressions en France,
éd. Latitudes, collectif sous direction Timothy Eaton et Nissan
Perez, 1984.
L'image fantôme, Hervé Guibert, éd. de Minuit, 1981.
« Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », par Hervé Guibert,
in *A suivre*, Sophie Calle, catalogue du Musée d'art moderne de
la ville de Paris, 1991.

Textes d'appui

Philippe Dubois, *L'acte photographique*, éd. Nathan, 1990.
Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, éd. Gallimard, 1945.

Articles

Verso, « Arts et Lettres », *Les vies jouées de Sophie Calle*, Paul
Echinard-Garin, 13 janvier 1999.
Entretien, *Femme d'actions*, par Jean-Max Colard in *Les
Inrockuptibles*, septembre 1998.

Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie, par Michel Guerrin in *Le Monde* du 11 septembre 1998.

Document sonore

France Culture, *Le bon plaisir de Sophie Calle*, 29 juin 1996.

Site Internet

Site personnel : <http://nachtergael.ifrance.com>.

Galerie Chantal Crousel : <http://www.crousel.com>.