

KATARZYNA KOTOWSKA

Université de Gdańsk

Identités fictives de Cindy Sherman et de Sophie Calle

La recherche vaine d'une vérité objective fait de nous, lecteurs des œuvres autobiographiques, les participants d'un jeu proposé par les auteurs. Suivant la formule du mentir-vrai, nous nous laissons séduire par les trompe-l'œil littéraires ou artistiques. Nous acceptons volontairement de faire partie de la mascarade des illusions. Dans cet article, nous voulons confronter les identités fictives inventées dans les œuvres de deux artistes contemporaines, Cindy Sherman et Sophie Calle, où le masque non seulement cache mais aussi dévoile la réalité.

Cherchant des points de repère dans nos réflexions, référons-nous au départ aux définitions du dictionnaire des mots phares de notre discours, c'est-à-dire au masque et à la mascarade. Une des explications laroussiennes attachées au domaine littéraire indique le masque comme « une apparence trompeuse sous laquelle

on s'efforce de cacher ses vrais sentiments »¹. Il se trouverait donc, dans le contexte ontologique, au carrefour du vrai et du faux. Masquer égale bien le fait de dissimuler et de se cacher sous de fausses apparences. D'un point de vue étymologique, le terme *mascara* provient de la langue italienne, du mot « *mascara* » *mascara*, variante de *mascherata*, de *maschera*, c'est-à-dire le masque. Définie, entre autres, comme un « déguisement étrange [et] accoutrement ridicule »², la mascarade fait apparaître devant nos yeux un défilé de personnes déguisées et masquées qui font semblant d'être quelqu'un d'autre qu'elles-mêmes. C'est dans cette optique-là qu'une psychanalyste anglaise, Joan Rivière, juxtapose la féminité et la mascarade. Dans son texte de 1929, *La féminité en tant que mascarade*, elle écrit : « la féminité pouvait donc être assumée et portée comme un masque à la fois pour éviter l'existence de la masculinité et éviter les représailles qu'elle redoutait si on venait découvrir ce qui était en sa possession, à savoir ses « prouesses intellectuelles »³. Ensuite

1 « Masque », [dans :] Dictionnaire de français Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/masque/49709>.

2 « Mascarade », [dans :] Dictionnaire de français Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mascarade/49686>.

3 J. Rivière, [cité d'après :] M.-L. Bernadac, « Féminité-mascarade », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, Vanves, Hazan, 2020, p. 15.

elle continue : « [!]e lecteur peut se demander quelle distinction je fais entre la féminité vraie et la mascarade. En fait, je ne prétends pas qu'une telle différence existe. Que la féminité soit fondamentale ou superficielle, elle est toujours la même chose »⁴. Cette articulation allait retenir l'attention de Jacques Lacan. Citant Joan Rivière, il allait considérer la mascarade comme un « système de défense cherchant à combler un manque, une absence »⁵. « La femme, déduit Lacan, va créer un paraître qui se substitue à l'avoir pour masquer le manque »⁶. Mary Ann Doane dans un de ses articles du recueil *Femmes Fatales : Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1991), remarque que la mascarade conçue comme le fait d'afficher la féminité permet de se tenir à distance, de résister à la domination patriarcale car « le jeu exagéré de codes et de signes ultra-féminins » constitue un défi au regard masculin⁷. La mascarade, en tant qu'organisation inconsciente, se rapproche, selon Doane, d'un trompe-l'œil. Elle en conclut ensuite que ce qui dit trompe-l'œil dit aussi peinture,

4 J. Rivière, [cité d'après :] J.-M. Vivès, « La vocation du féminin » [dans :] « Cliniques méditerranéennes », 2003/2, n° 68, p. 193.

5 *Ibidem*.

6 J. Lacan, « Le Séminaire. Livre XI », [dans :] *Idem, Les quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 176.

7 M.-L. Bernadac, « Féminité- mascarade... », *op.cit.*, p. 15.

illusion, artifice. Cela permet d'« épingle le féminin du côté de l'image et, de proche en proche, du côté de l'imaginaire »⁸. La photographie s'y avère un espace particulièrement portant.

L'écriture autobiographique continue à être séduite par la photographie depuis la naissance de cette dernière. Elle intervient comme document hors texte, motif dans le récit, illustration ou modèle d'écriture. Ayant longtemps été un signe d'existence réelle capté par la formule barthienne de « ça a été »⁹, la photo semble subir un renversement de statut depuis l'apparition du numérique. Celui-ci défait, en effet, la frontière entre document et fiction en normalisant l'emploi de la retouche, et, par conséquent, chaque donnée photographique « devient simultanément un signe d'existence et l'incarnation d'un possible parmi plusieurs autres »¹⁰. On dirait le mentir-vrai à l'apogée de ses possibilités. Pourtant la photographie, en tant que médium, a été dotée d'une certaine plasticité dès sa création. De nombreux adeptes précoces de ce nouveau moyen de percevoir le monde se

8 *Ibidem*.

9 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile – Gallimard – Seuil, 1980, p. 120.

10 Ph. Ortel, « Photographie », [dans :] F. Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 614.

mettaient en scène et se livraient à des mascarades devant l'appareil afin d'examiner les possibilités de multiplier des personnages, des fictions et des récits. Une année après l'invention de la photographie, Hippolyte Bayard puise déjà dans son potentiel fictionnel avec l'*Autoportrait noyé* (1840). La Comtesse de Castiglione, vers 1860, dans les cadres de Pierre-Lois Pierson, le photographe de la cour de Napoléon III, apparaissait sous différentes incarnations issues de son imaginaire. Son cliché le plus connu est sans doute celui appelé *Jeu de folie, ci-dessous* où la comtesse se sert d'un petit cadre en velours comme d'un masque¹¹. Une certaine dynamique dans de telles mutations en art s'observe également depuis les années 1920, surtout à travers les œuvres photobiographiques de plasticiens proches des milieux littéraires ou d'écrivains eux-mêmes. C'est le cas notamment des autoportraits de Claude Cahun, œuvre à l'ombre de laquelle se trouve aujourd'hui toute la photographie travaillant avec l'autoportrait. Lucy Schwob, née dans une famille d'intellectuels juifs, poète, essayiste, critique littéraire, traductrice, nouvelliste adopte le pseudonyme de Claude Cahun dès 1917. Avec la peintre-dessina-

11 E. Respini, « La véritable Cindy Sherman peut-elle se lever ? », [dans :] *Idem, Cindy Sherman*, A.-L. Guichard (trad.), New York, Hazan, 2012, p. 22-23.

trice Marcel Moore (née Suzanne Malherbe), elle forme l'un des couples légendaires de « femmes nouvelles » du Paris de l'entre-deux-guerres. Cahun invente, entre 1912 et 1953, diverses façons de « s'écrire », de se mettre en scène devant l'appareil photographique : elle sonde, comme le dit Andrea Oberhuber, « les contours et les abîmes d'une subjectivité en métamorphose permanente, à la recherche du Neutre »¹². Dès l'âge de vingt ans, Cahun utilise la photographie pour réaliser des autoportraits ambigus où domine l'androgynie et où revient de façon récurrente la figure du double. « Sous ce masque un autre masque ; je n'en finirai pas de soulever tous ces visages », écrit-elle dans *Aveux non avenues*, « essais-poèmes » autobiographiques accompagnés de dix photo-montages réalisés avec Moore et publiés en 1930¹³. La série d'autoportraits apparaît dans l'œuvre de Cahun à partir d'environ 1927. Elle s'y sert souvent de la mascarade. Quelques-uns des autoportraits où Cahun se montre déguisée doivent dater de 1929, lorsqu'elle faisait partie du

12 A. Oberhuber, « Cahun, Claude », [dans :] F. Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, op. cit., p. 150.

13 A. Canitrot, « CAHUN CLAUDE (1894-1954) », [dans :] *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/claude-cahun/>.

« Théâtre du Plateau » d'Albert-Birot à Paris. Elle a participé à au moins deux productions théâtrales, à savoir *Barbe Bleue*, où elle jouait la femme de Barbe Bleue, et *le Jeu d'Adam* où elle avait le rôle du Diable. Cette expérience théâtrale a sans doute stimulé l'attention particulière que l'artiste prêle à la recherche de soi-même et à la mimique, de même que son penchant vers le caractère d'un jeu exagéré en permanence¹⁴. L'illustration de cette tendance est, par exemple, une série d'autoportraits en acrobate (1927), ou plus précisément en haltérophile, où le personnage est présenté pris en pied et assis. Androgyne, le visage recouvert de blanc, le pourtour des yeux dessiné, une bouche peinte en forme de cœur sur chaque joue, avec inscrit sur la poitrine « *I am in training, don't kiss me* » et sur l'haltère « Totor et Popol » en référence aux bandes dessinées d'Hergé, cet autoportrait travesti revisite les codes de la virilité masculine de l'athlète de foire¹⁵. Ce jeu de pose ne reste pas neutre pour l'artiste. Elle s'incarne, s'y soude, le visage semble se confondre avec le maquillage,

14 N. van der Berg, « Claude Cahun : La révolution individuelle d'une surréaliste ,éconnue », [dans :] *Femmes/Frauen/Women. Avant-Garde Critical Studies*, 1990, vol. 4, p. 80.

15 A. Duch, *L'autoportrait textuel par Claude Cahun. Énonciation, formes génériques et détournements dans aveux non avenues (1930)*, thèse de doctorat, Stockholm University, 2017, p. 38-39.

le masque et les traits réels du visage deviennent d'un coup indissociables. Cahun avoue elle-même dans son texte au titre significatif *Carnaval en chambre* :

Devant le miroir un jour d'enthousiasme, on applique trop son masque, il vous mord à la peau. Après la fête, on soulève un coin pour voir... Décalcomanie manquée. On s'aperçoit avec horreur que la chair et le cache sont devenus inséparables.¹⁶

Cindy Sherman s'avère être une héritière de la mise en abyme de masques à la Claude Cahun¹⁷. Depuis 1975, date de ses premières photographies, Sherman (née en 1954 à Glen Ridge, New Jersey), d'après Jacinto Lageira, « n'a, pour ainsi dire, réalisé qu'une seule image : la sienne »¹⁸.

16 C. Cahun, [cité d'après :] N. van der Berg, « Claude Cahun... », *op. cit.*, p. 80-81.

17 Il est pourtant à souligner que les motivations des artistes susdites pour faire recours dans leurs œuvres aux mascarades n'étaient pas communes. Comme le souligne Katia Arfara : « Cahun rêve de devenir autre en réinventant constamment son autobiographie dans une démarche endoscopique qui se distingue de l'attitude proprement théâtrale et en cela projective de Sherman, celle-ci faisant du principe du jeu dramatique son outil par excellence. L'imitation de personnages autre n'entre pas pour Sherman dans un registre de reconstitution autobiographique intentionnelle [...]. Sa démarche consiste plutôt à utiliser son propre corps comme un instrument de travail ». K. Arfara, *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 166-167.

18 J. Lageira, « SHERMAN CINDY (1954-) », [dans :]

Sous ses maquillages, ses costumes, ses mises en scène on reconnaît la même femme sous d'innombrables masques. Mais c'est aussi, citant toujours Lageira, « à chaque fois un être différent, inconnu, très éloigné de son image réelle »¹⁹. Par ses mascarades expertes où le vrai et le faux-semblant sont indiscernables, Sherman a créé une œuvre étonnante et déterminante qui amuse, intrigue, dérange et choque²⁰.

La majorité de ses œuvres est regroupée en séries thématiques et chronologiques, par exemple *Untitled Film Skills* (1977-1980) sur les films de série B des années 1950, *Fashion* (1983-1984, 1993-1994, 2007-2008, 2016-2018) sur les conventions des images des magazines spécialisés en mode (en collaboration, entre autres, avec *Vogue* et *Harper's Bazar*), les *History Portraits* (1989-1990) sur les portraits de l'art ancien, *Fairy Tales* (1985) exploitant l'univers des contes de fées et des histoires de sorcières et de monstres, ou bien encore *Sex Pictures* (1992, seule série où Sherman n'apparaît pas) qui met en scène des représentations pornographiques du corps des femmes²¹. La

Encyclopædia Universalis [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cindy-sherman/>.

19 *Ibidem*.

20 E. Respini, « La véritable Cindy... », *op. cit.*, p. 12.

21 G. Wajcman, « Où sont les femmes ? », [dans :] M.-L.

série *Masks* (1994-1996) composée uniquement de masques (parfois rougeoyants, recouverts d'or, d'argent, parfois grotesques ou monstrueux, etc.) est suivie par le point d'orgue de la dimension carnavalesque de l'œuvre de l'artiste, c'est-à-dire *Clowns* (2003-2004). Sherman y explore la physiognomie des clowns selon des registres différents : heureux et allègre, affligé et enfoncé ou encore cruel et pathétique ²². Les séries dédiées à des groupes distincts de la société tels que, par exemple, *Society portraits* (2008), *Flappers* (2016-2018) ou *Men* (2019-2020) semblent dévoiler un autre volet de l'œuvre de l'artiste. Pour des raisons de restriction et de clarté de notre discours visant à confronter l'œuvre de Sherman et de Calle, nous nous référerons, dans cet article, uniquement aux séries *Untitled Film Stills*, *Society portraits* et *Flappers* où nous chercherons des points de repère pour nos investigations.

Par la notion *film still* nous comprenons « une image produite pendant le tournage d'un film à des fins de promotion. Cette image fixe, souvent réalisée par un photographe de plateau, doit se

Barnadac, O. Michelin (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, op. cit., p. 42-43.

22 G. L. Delalande, « *Masks* (1994-1996), *Clowns* (2003-2004) », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelin (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, op. cit., p. 168.

passer de l'illusion du mouvement pour rendre les composantes d'un film : l'acteur, son personnage, un récit, le regard du réalisateur »²³. Dans la série *Untitled Film Stills*, entamée à l'automne 1977 et poursuivie sur trois ans, Cindy Sherman ne traduit ni ne cite en effet aucun film précis, elle crée pourtant des images qui évoquent une cinématographie rêvée. Les personnages incarnés par l'artiste qui reste toujours à la fois réalisatrice, actrice, costumière, technicienne et accessoiriste, résonnent dans notre catalogue virtuel de références culturelles. Comme le précise Eva Rispi « [i]nspirés de types qu'Hollywood a consacrés, ils [les personnages] incarnent des clichés profondément ancrés (la fille ambitieuse, la bombe sexuelle, la jeune fille en fuite, la femme fatale, la femme au foyer, etc.) »²⁴. Dans son ensemble on peut voir dans cette série un inventaire des rôles féminins inspirés par le cinéma. Susan J. Douglas souligne la force persuasive imposée sur le comportement des femmes par les images féminines véhiculées par les médias : « De la même manière que nos parents, les moyens de communication de masse nous ont élevées, socialisées, diverties, reconfor-

23 O. Michelin, « *Untitled Film Stills 1977-1980* », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelin (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, op. cit., p. 72.

24 E. Respini, « La véritable Cindy Sherman... », op. cit., p. 13.

tées, trompées, disciplinées et dicté ce que nous devons faire. Ils ont de plus joué un rôle essentiel en transformant chacune d'entre nous non en une femme unique mais une femme plurielle – un pastiche de toutes les femmes vertueuses ou non qui nous ont été présentées par la presse écrite, les projecteurs de cinéma [...]. Cela fut l'un des legs les plus importants des mass media à la conscience féminine : l'érosion de tout ce qui pourrait ressembler à un point unifié »²⁵. La série *Untitled Film Stills* de Sherman semble effectivement jouer sur « la limite floue entre la reproduction des stéréotypes d'une féminité fictionnelle et fantasmatique et le commentaire quasi sémiologique de leur mythologie »²⁶. D'autant plus que les photographies ne sont pas titrées. D'où la conclusion qu'en tire Christine Marcandier selon laquelle « les photographies pointent vers un autre paradoxe : la femme (composée de tant d'autres elle-même) est tout ensemble surexposée et absente, représentée et anonyme, familière et non identifiable »²⁷.

25 S. J. Douglas, [cité d'après :] A. Cruz, *Films, monstruosités et masques : Vingt années de Cindy Sherman*, [dans :] *Idem et al., Cindy Sherman. Rétrospective*, Ch.-M. Diebold (trad.), London – New York, Thames & Hudson, 1998, p. 1.

26 Ch. Marcandier, « *Untitled Film Stills* : Cindy Sherman, iconique », [dans :] *Diacritik*, 23 novembre 2017, <https://diacritik.com/2017/11/23/untitled-film-stills-cindy-sherman-iconique/>.

27 *Ibidem*.

La nature de la représentation shermanienne puise dans l'offre illimitée d'images diffusées par l'histoire de l'art, les films, la télévision, les magazines, l'internet mais l'artiste reste également vigilante envers les changements sociaux qu'elle témoigne. Dans les *Society Portraits* (2008) Cindy Sherman dépeint, d'une façon faussement satirique, l'emprise du « jeunisme » sur les femmes. La série se compose de grands portraits de femmes richement vêtues posant dans des intérieurs d'architecture ancienne tels qu'un cloître ou bien le salon d'une belle demeure. À leurs beaux vêtements, leurs bijoux et leur noble cadre, Sherman ajoute souvent un détail qui vient rompre l'apparence lissée de ces portraits, ce que remarque Marie-Laure Bernadac : « voici une mule rose avec un vilain bas de contention qui sort du caftan bleu, là un faux chien en peluche »²⁸. Les images se réfèrent à l'obsession de la jeunesse dans la culture du XXI^e siècle. Dans un ton un peu railleur, l'artiste met en évidence le décalage entre le visage artificiel et « les individus qui se cachent sous le maquillage criard et les implants de silicone »²⁹. Sherman tente pourtant d'aller

28 O. Michelon, *Society portraits 2008*, [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, op. cit., p. 118.

29 E. Respini, « La véritable Cindy Sherman... », op. cit., p. 47.

au-delà de la critique politique et sociale, et de montrer une empathie avec les femmes victimes du système mais aussi d'elles-mêmes. Il est donc plutôt légitime de voir dans ses représentations de la reconnaissance au-delà de l'ironie. Dans les années 2016-2018, l'artiste se consacre à un autre projet d'enjeu quasi sociologique : *Flappers*. Le terme, équivalent anglais de « garçons », se réfère aux héroïnes libérées dans l'entre-deux-guerres. Leur représentation est pourtant ambiguë. Posant devant des décors qui sentent la réussite et la décadence et qui, suivant Olivier Michelin, accessoirisent l'indépendance de ces grandes dames, elles restent pourtant « mélancoliques » et s'avèrent être déjà leur propre fantôme. Cette série referme d'une certaine manière une boucle dans les entreprises de Sherman : « Quarante ans après les *Untitled Film Stills*, l'artiste/actrice se livre dans des portraits promotionnels où ni le maquillage ni les retouches numériques n'effacent les marques du temps »³⁰.

Tout au long de son travail Sherman nous communique sans cesse que toute femme est d'abord déguisée en femme. Le cinéma, la mode, les contraintes sociales y contribuent. Marie

30 O. Michelin, *Flappers 2016-2018*, [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelin (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, op. cit., p. 72.

Darrieussecq, dans son article *That's me*, se penche ainsi sur ce phénomène :

Alors Sherman portraitise des femmes qui jouent le jeu, elle joue ces femmes, qui jouent le jeu. Jeu et je qu'on leur impose, le jeu où la joueuse ne cesse de perdre l'espace entre l'identité et l'apparence, s'agissant des femmes, est structuré par le regard des hommes depuis [...] toujours. [...] C'est un espace de domination et de cosmétique, de masques et de dentelles, de chaînes et d'alliance d'argent et de violence. Et Sherman déploie toute son œuvre dans cet espace. C'est toujours elle et ce n'est jamais elle.³¹

Ce que Sherman nous rappelle inlassablement, c'est que l'identité est une mascarade. Comme le résume bien à propos Eva Respini, les « photographies [de Sherman] n'explorent pas la psychologie individuelle, ce sont des projections de masques sociaux (*personae*) et de stéréotypes profondément ancrés dans notre imaginaire collectif »³². Toutefois, si l'identité sociale, la beauté et le genre sont des constructions, nos « moi » en sont aussi, qui se confondent également dans l'œuvre de Sophie Calle.

La marque de fabrication de Sophie Calle est la corrélation du texte et de l'image. Elle la réalise sous des formes diverses dans ses installations,

31 M. Darrieussecq, *That's me*, [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, *op. cit.*, p. 27.

32 E. Respini, « La véritable Cindy Sherman... », *op. cit.*, p. 12.

photographies, récits, vidéos ou performances. Dans un entretien avec Clément Chéroux, Calle déclare pourtant sa préférence par rapports aux mediums qu'elle utilise : « je me sens du côté de l'écriture, mais en même temps, plus de celui du mur, que celui des pages du livre. Donc, le mur et le texte. [...] Des textes qu'on lit debout, et pas couché »³³. L'œuvre callienne – prolifique, dense et inventive – met en spectacle, dans sa grande partie, la vie de l'artiste. Elle se fait notamment non seulement l'agent mais encore le corpus de ses actions. Anne Sauvageot résume la démarche de Calle comme suit : « [l]e je est à la fois celui de l'auteur et celui de l'acteur : il est le je de l'artiste qui se fait au nom, une signature, une carrière, une postérité ; il est aussi le je de l'artiste devenu acteur de ses propres performances »³⁴. Prenons garde pourtant à ne pas confondre Sophie Calle personne et Sophie Calle artiste. Même s'il est tentant d'identifier l'une à l'autre, il faut rester vigilant. La dimension autobiographique de l'œuvre callienne est, en effet, moins explicite qu'il n'y paraît. L'artiste entre en jeu avec le mentir-vrai et conçoit la vérité comme un ensemble soudant l'authentique et l'imaginaire. Christine

33 C. Chéroux, *La voix du voir*, Paris, Xavier Barral, 2019, p. 231.

34 A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, PUF, 2007, p. 71.

Macel appelle les œuvres de Calle des « récits factuels avec une tonalité fictionnelle »³⁵. Dans son étude, qui porte d'ailleurs un titre significatif, *L'art caméléon*, Anne Sauvageot écrit :

Sophie Calle se dit, se livre, se montre, s'affiche. Nous connaissons les couleurs de ses draps, de ses menus, de ses humeurs. [...] Entre roman-photo, journal intime, filature, confession, road movie, autofiction, les textes, les photographies et les performances de Sophie Calle n'ont cessé d'emprunter aux mass media leur engouement pour le reality show. [...] Mimétisme ou dérision, connivence ou parodie, ruse ou stratégie, l'œuvre brouille à plaisir les niveaux de lecture et tire sa force et son originalité de ce savoir-faire. Les fantasmes de Sophie Calle, dans lesquels les médias peuvent se trouver un miroir, sont-ils les siens ou ceux d'une époque, les pirouettes d'une artiste branchée ou les habiles détournements d'un art qui joue les caméléons avec son temps et se joue de ses propres mascarades ?³⁶

Baptisée par Hervé Guibert « faiseuse d'histoire »³⁷, Calle fait du *jeu* le point de touche de ses entreprises artistiques. Il peut même être vu dans la notion de « règle du jeu », le maître-mot de l'artiste qui « positionne son travail sous le régime oulipien de la contrainte »³⁸. Il devient alors une posture que l'artiste choisit d'incarner, en se

35 S. Calle, *M'as-tu vue ?*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 24.

36 A. Sauvageot, *Sophie Calle...*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

37 H. Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », [dans :] *Sophie Calle, à suivre*, Toulouse, Musée d'art moderne de la Ville de Toulouse, 1991, non paginé.

38 A. Sauvageot, *Sophie Calle...*, *op. cit.*, p. 73.

donnant un but et des contraintes, en prenant un rôle particulier. Dans l'œuvre abondante de l'artiste, nous nous référerons dans le présent discours à trois de ses projets, à savoir *La filature* (1981), *Les histoires vraies* (2002) et *Prenez soin de vous* (2007).

La Filature, qui s'enchaîne avec un projet précédent de Calle dans *Suite vénitienne* (1981), où l'artiste passe son temps à rechercher l'homme qu'elle a rencontré quelques jours auparavant, décrit la poursuite de l'artiste par un détective privé. Elle nous explique sa règle du jeu.

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 et réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves.³⁹

Dès lors, ses anciens scénarios de filature se mettent à l'envers : l'artiste décide de prendre la place de l'objet suivi, de devenir elle-même un motif photographique pour quelqu'un d'autre. Ainsi naissent deux séries de photos et quelques textes qui décrivent cette poursuite depuis trois points de vue (celui du détective, celui de Calle et celui d'un ami aussi engagé dans le projet). « L'intérêt repose, remarque Aura Ulmeanu, sur les diffé-

39 S. Calle, *M'as-tu vue ?*, op. cit., p. 26.

rentes manières de présenter les faits. À l'intérieur de l'œuvre, ces trois narrateurs et leur histoire sont subordonnés à une instance narrative supérieure : Calle, auteur de l'exposé et de l'épilogue, à différencier de Calle, productrice des rapports de filature »⁴⁰. Régine Robin écrit, à propos du projet en question : « Sophie Calle construit une image d'elle-même dans ses parcours de hasard. Ce sont des autoportraits par procuration, elle se constitue comme objet de recherche, objet d'analyse, objet muséal. Elle interroge l'identité sur une frontière ténue entre l'ultra banal du quotidien et la sophistication de mises en scène de traces de traces : filature, rapport, photographies, légendes, mini-récits »⁴¹. Cette objectivisation, cette distance ou même l'idée de confronter mon image à moi avec l'image qu'ont de moi les autres par un dispositif très contrôlé pourraient être considérées comme un trompe-l'œil parfait, un masque, un mentir-vrai. Nous aurions beau nous laisser piéger par l'innocence de cette entreprise, en tant que témoins nous assisterions à l'objectivation

40 A. Ulmeanu, « Sophie Calle, La Filature : Perspectives de récit et narrateurs (non) crédibles », [dans :] *Textimage*, automne 2007, https://www.revue-textimage.com/02_varia/ulmeanu.pdf.

41 R. Robin, « Être sans trace : Sophie Calle », [dans :] *Idem, Le Golem de l'écriture Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cyber soi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 219.

de Sophie Calle par le détective qui est dès le départ une mascarade. La technique de multiplication des narrations est employée dans *La Filature* dans le but d'induire en erreur le spectateur sur la sincérité des faits relatés et de l'amener à s'interroger sur la vérité apparente de l'histoire et des histoires, de faire surgir le jeu constant des apparences, les masques qu'on porte. Hélas, les séries photographiques et les textes relatant cette journée de Calle ne sont pas homogènes. Ainsi, à travers un système complexe où les premières personnes réfèrent chacune à une instance narratrice différente, les événements se contredisent et les parties textuelles et photographiques racontent chacune leur histoire. *La Filature* apparaît alors comme une modalité créative, moins pour prouver la réalité de Calle que pour construire son (ses) existence(s) narrative(s) ⁴².

Des histoires vraies est un projet de l'artiste tenu en permanence et complété par plusieurs rééditions depuis 1994. Il consiste en un assemblage de diptyques photo-texte, de court *scenarii* où Calle « livre à travers ce puzzle quelques-unes des pièces de sa vie personnelle, quelques-uns de ses souvenirs intimes » ⁴³. Le tout constitue-

42 A. Ulmeanu, « Sophie Calle... », *op.cit.*

43 A. Sauvageot, *Sophie Calle...*, *op. cit.*, p. 133.

rait ainsi une sorte d'« auto-photo-biographie », impression générale renforcée par de nombreux effets de cohérence et d'évolution thématiques ⁴⁴. L'auteure y a recours aussi dans ses projets précédents où, dans bien des cas, elle se déguise pour mieux incarner les rôles. Elle s'habille, entre autres, en strip-teaseuse, en mariée, en femme de chambre. Ces déguisements sont pourtant loin d'être un simple habit. Ils ne constituent que la première étape de l'incarnation d'un rôle. L'artiste attend plusieurs mois pour être finalement embauchée en tant que femme de chambre dans un hôtel à Venise, elle reçoit un coup de talon d'une collègue de strip-tease... Calle vit ses personnages et assume pleinement les risques qui en découlent ⁴⁵. En s'engageant dans ses mises en scène, l'artiste « travaille à la confusion de la réalité, brouille les cartes entre le personnage et sa propre personne, en bref multiplie les jeux de rôle au sein desquels se départagent le sujet et son double masqué » ⁴⁶.

44 J. Graton, « Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle », [dans :] I. Langlet (dir.), *Le recueil littéraire*, Rennes, PUR, 2003, p. 125-132, <https://books.openedition.org/pur/32035?lang=fr>.

45 F. Pillet, « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », [dans :], *Revue EDIT*, 2008, n° 7, <https://parolesdart.fr/mon-profil/textes/>.

46 A. Sauvageot, *Sophie Calle...*, op. cit., p. 72.

Les deux éléments (photo et récit) qui constituent les schémas narratifs des *Histoires vraies*, apparemment indépendants, ne peuvent pourtant exister séparément. La mise en page des récits et des photographies suit deux schémas : soit on trouve la photographie sur la page de gauche et le récit sur la page de droite, soit l'image en double page occupe la partie supérieure et le texte la partie inférieure. Cette répartition n'est pas sans influence sur le caractère de la relation liant le récit à la photographie. Il faudrait se demander si nous avons affaire à une image suivie de sa légende ou plutôt à un récit illustré. L'habitude de la lecture de gauche à droite, ce que remarque Jean Arrouye, pourrait donner l'impression de la primauté de l'image. Cette dépendance paraît pourtant s'estomper avec la lecture⁴⁷. La relation texte/image procure donc à Calle encore un autre moyen pour la mascarade. Dans le cas du *Faux mariage*, constituant une partie du recueil, la véracité de la photo est pourtant bien probable. On y voit des jeunes mariés entourés d'invités qui posent sur les marches d'une église. Tout semble

47 J. Arrouye, « Des Histoires vraies (+ dix) de Sophie Calle. Photographie et autobiographie », [dans :] D. Méaux, J.-B. Vray (dir.) *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 66-67.

adéquat : « le riz, les dragées, le voile blanc... rien ne manquait »⁴⁸. Ce sont le titre et le texte d'accompagnement qui dévoilent la fausseté de la situation. On se laisse vite convaincre par le contenu de ce récit sans se poser de questions sur la véracité de celui-ci même. Il se peut pourtant que le texte nous trompe et que le mariage soit authentique. Nous participons, bon gré mal gré, au jeu de Calle qui nous fait croire ce qu'elle veut en usant de tous les moyens possibles. Cette duperie est bien programmée. Les récits qui accompagnent les images sont toujours écrits à la première personne du singulier. Les références implicites, au cours des récits, maintiennent le pacte de lecture⁴⁹. Les paroles de l'auteure convainquent davantage car elles rappellent le commentaire personnel. On accepte volontairement ce pacte de lecture où la vérité et l'authenticité proviennent des paroles de l'artiste : « Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie »⁵⁰.

La rupture amoureuse est au centre de la dernière œuvre-projet sur laquelle nous nous pencherons. La multiplication des perspectives

48 S. Calle, *Des Histoires Vraies*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 69.

49 M. Nachtergael, *Vérité et fiction chez Sophie Calle*, 2011, http://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/88/66/PDF/Verite_et_fiction_chez_Sophie_Calle.pdf, p. 21.

50 S. Calle, *Des Histoires...*, *op. cit.*, p. 69.

dans le processus d'assimilation d'une nouvelle situation liée à une séparation soudaine structure le projet *Prenez soin de vous*. L'installation multi-média créée pour le pavillon français de la Biennale de Venise 2007 a ensuite été présentée dans la salle de lecture de la Bibliothèque nationale de France à Paris. La même année, la maison d'édition Actes Sud a publié la documentation du projet sous forme de livre dans un album substantiel accompagné d'un DVD. Dès le début, comme il est de coutume, l'auteure présente au spectateur le contexte de l'œuvre :

J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre.

C'était comme s'il ne m'était pas destiné.

Il se terminait par les mots : Prenez soin de vous.

J'ai pris cette recommandation au pied de la lettre.

J'ai demandé à 107 femmes – dont une à plumes et deux en bois – choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel.

L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter.

La disséquer. L'épuiser. Comprendre pour moi.

Parler à ma place.

Une façon de prendre le temps de rompre.

À mon rythme.

Prendre soin de moi.⁵¹

La variété des professions des héroïnes est impressionnante, citons une caricaturiste, une journaliste, une sexologue, une psychanalyste,

51 S. Calle, *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007, non paginé.

une anthropologue, une écrivaine, une compositrice, une voyante, une détective, une actrice, une philosophe, une policière, une graphiste, une éditrice, une chanteuse d'opéra, une sociologue, une comédienne, une comptable, une femme médecin ou une rappeuse. Certains des personnages choisissent de rester anonymes et dissimulent habilement leur visage dans les photographies incluses dans le livre, tandis que l'identité des autres est révélée. Il y a parmi eux des noms connus, comme l'anthropologue féministe Françoise Héritier, l'actrice Jeanne Moreau, les écrivaines Éliette Abécassis, Christine Angot ou Marie Desplechin, la diplomate palestinienne Leïla Shahid, mais aussi la célèbre ex-actrice pornographique, aujourd'hui scénariste et documentariste, Ovidie. Deux marionnettes (l'une provenant d'un théâtre japonais, l'autre d'un théâtre de marionnettes pour enfants) et un perroquet complètent le groupe de personnages. Tous les participants au projet s'appuient sur un document commun : un e-mail envoyé par G., dans lequel Calle apprend la rupture. L'auteur de la lettre, qui reste anonyme pour la plupart des femmes concernées, tente de présenter les arguments motivant sa décision en 22 phrases. Il fait référence, entre autres, à l'accord qu'il a passé avec Calle sur l'honnêteté de leur relation et l'exclusivité de leur partenariat.

Il explique que cette exclusivité est impossible dans son cas. Il exprime également le souhait que, malgré les déclarations antérieures de Calle sur le caractère définitif de leur éventuelle séparation, ils puissent rester en contact. En conclusion de la lettre, l'auteur écrit : « J'aurais aimé que les choses se passent différemment »⁵². Le texte figure dans son intégralité au début du livre, il est également réédité en code-barres, en morse et en braille. L'information contenue dans le courriel reçu, avec toute sa nature performative, est soumise à l'interprétation de 107 façons différentes. Les interprétations sont liées aux professions des héroïnes, apparaissent par exemple une analyse méticuleuse du texte du point de vue d'une linguiste, une analyse phonétique, une correction du texte, un portrait psychologique d'un criminel est créé sur sa base, il devient une preuve dans une affaire criminelle, un élément d'une campagne publicitaire, un article de journal. Il peut également servir d'intrigue d'une romance, de message texte, de sujet de thèse, de sujet de traduction, de conception graphique, d'ikebana, de pièce de danse, de tâche de compréhension scolaire, de scénario de film, de poème, de partition musicale, d'émission de radio, de jeu de tarot, de mots croisés, de jeu d'échecs,

52 *Ibidem*.

de série de coups de feu ou de bilan économique. Certaines des œuvres sont de nature multimédia, sous la forme de courts documents visuels de différents types : fiction, documentaire, danse, lecture à voix haute, sketches, interprétations dans diverses langues, notamment le portugais, l'espagnol, l'anglais et le russe. Calle elle-même, conformément aux hypothèses du projet, ne parle pas, c'est la voix des femmes impliquées dans le projet qui constitue sa réponse collective à la lettre qu'elle a reçue, sa façon de prendre soin d'elle, sa thérapie. On peut en déduire le fait que le masque qu'elle décide de porter, elle le fait, comme dans le cas de *La Filature* – ce qui a été remarqué par Régine Robin – par procuration.

La démarche autobiographique de Sherman et de Calle est étonnamment ambivalente. En 1983, à Lisbet Nislon qui lui demandait si elle considérerait « ses images comme des autoportraits » Cindy Sherman répondait : « Non, elles peuvent l'être techniquement, mais je ne vois pas ces personnages comme moi-même. Ils sont comme des personnages d'un film, existant seulement sur un film ou une impression »⁵³. Marie Darrieussecq est partiellement d'accord mais elle ajoute : « Ce

53 C. Sherman, [cité d'après :] O. Michelon, « La grande évaison, Cindy Sherman », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton, op. cit.*, p. 36.

ne sont pas des photos d'elle, mais des fictions d'elle : elle prête son corps à des personnages. Ses traits, très transformés, racontent des vies possibles. Ce faisant, elle déjoue aussi, mine de rien, le contrôle identitaire permanent que nous impose notre époque »⁵⁴. Sophie Calle, dans ses nombreux entretiens, continue à nous persuader qu'il ne faut pas confondre Sophie Calle artiste avec Sophie Calle personne. Pourtant elle se sert volontairement du matériel biographique de sa propre vie et des moments qui y sont déjà scénarisés. Selon Magali Nachtergael, « [s]es récits s'inscrivent [...] dans une tradition des mythologies personnelles où l'effet de vérité n'est qu'un leurre qui comporte la croyance »⁵⁵. Les deux artistes, bien qu'elles soient toutes les deux partisans du principe mentir-vrai, démarrent de positions différentes. À l'instar des film stills Sherman capte un moment et l'immobilise ; Calle, pour sa part, rend la vie aux événements provoqués. À l'opposé de Sherman, Calle n'arrête pas le cadre, bien au contraire, elle invente et met en route une histoire à partir du cadre. Sherman, avec ses portraits, ausculte les différentes couches de

54 M. Darrieussecq, *That's me*, op. cit., p. 27-28.

55 M. Nachtergael, *Les mythologies individuelles. Récits de soi et photographie au 20^e siècle*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2012, p. 235.

la société, Calle vit leurs expériences, elle-même ou par procuration. On dirait que Sherman prête son corps et Calle emprunt les corps. Les masques qu'elles portent, les identités fictives que les artistes incarnent, contribuent pourtant à revisiter les codes de l'époque où nous vivons.

Date de réception de l'article: 29.10.2021

Date d'acceptation de l'article: 24.11.2021

bibliographie

Arfara K., *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Pater Lang, 2011.

Arrouye J., « Des Histoires vraies (+ dix) de Sophie Calle. Photographie et autobiographie », [dans :] D. Méaux, J.-B. Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile – Gallimard – Seuil, 1980.

Bernadac M.-L., « Féminité- mascarade », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, Vanves, Hazan, 2020.

Calle S., *Des Histoires Vraies*, Arles, Actes Sud, 2002.

Calle S., *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007.

Chéroux C., *La voix du voir*, Paris, Xavier Barral, 2019.

Cruz A., *Films, monstruosités et masques : Vingt années de Cindy Sherman*, [dans :] *Idem et al., Cindy Sherman. Rétrospective*, Ch.-M. Diebold (trad.), London – New York, Thames & Hudson, 1998.

Darrieussecq M., « That's me », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, Vanves, Hazan, 2020.

Delalande G.-L., « Masks (1994-1996), Clowns (2003-2004) », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, Vanves, Hazan, 2020.

Dictionnaire de français Larousse, <https://www.larousse.fr/>.

Duch A., *L'autoportrait textuel par Claude Cahun. Énonciation, formes génériques et détournements dans aveux non avendus (1930)*, thèse de doctorat, Stockholm University, 2017.

Encyclopædia Universalis, <https://www.universalis.fr/>.

Graton, J., « Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle », [dans :] I. Langlet (dir.), *Le recueil littéraire*, Rennes, PUR, 2003, <https://books.openedition.org/pur/32035?lang=fr>.

Guibert H., « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », [dans :] *Sophie Calle, à suivre*, Toulouse, Musée d'art moderne de la Ville de Toulouse, 1991.

Lacan J., « Le Séminaire. Livre XI », [dans :] *Idem, Les quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

Marcandier Ch., « Untitled Film Stills : Cindy Sherman, iconique », [dans :] *Diacritik*, 23 novembre 2017.

Michelon O., « La grande évasion, Cindy Sherman », [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, Vanves, Hazan, 2020.

Nachtergaeel M., *Les mythologies individuelles. Récits de soi et photographie au 20^e siècle*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2012.

Pillet F., « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », [dans :], *Revue EDIT*, 2008, n° 7, <https://parolesdart.fr/mon-profil/textes/>.

Respini E., « La véritable Cindy Sherman peut-elle se lever ? », [dans :] *Idem, Cindy Sherman*, A.-L. Guichard, (trad.), New York, Hazan, 2012.

Robin R., « Être sans trace : Sophie Calle », [dans :] *Idem, Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.

Sauvageot A., *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, PUF, 2007.

Simonet-Tenant F. (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017.

Ulmeanu A., « Sophie Calle, *La Filature* : Perspectives de récit et narrateurs (non) crédibles », [dans :] *Textimage*, automne 2007, https://www.revue-textimage.com/02_varia/ulmeanu.pdf.

Berg N. van der, « Claude Cahun : La révolution individuelle d'une surréaliste méconnue », [dans :] *Femmes/Frauen/Women. Avant-Garde Critical Studies*, 1990, vol. 4.

Vivès J.-M., *La vocation du féminin*, [dans :] « Cliniques méditerranéennes », 2003/2, n° 68.

Wajcman G., *Où sont les femmes ?*, [dans :] M.-L. Barnadac, O. Michelon (dir.), *Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton*, Vanves, Hazan, 2020.

abstract

Fictional identities of Cindy Sherman and Sophie Calle

In this paper we confront the issue of masquerade in chosen works of contemporary artists Cindy Sherman and Sophie Calle. Referring to Joan Riviere's (1929) statement that femininity is a masquerade, we examine the fictional embodiments of the mentioned artists in which the mask not only conceals but also reveals reality. The artistic and literary corpus is composed as follows: Cindy Sherman (*Untilted Film Stills* 1977, *Society portraits* (2008) and *Flappers* (2016-18)); Sophie Calle (*La filature* (1981), *Les histoires vraies* (2002) and *Prenez soin de vous* (2007)). Following the analysis of the artists' projects and their autobiographical or semi-autobiographical approaches, we come to reveal the reversal of the techniques used by the artists. It means that Sherman, like the *film stills*, captures a moment and immobilizes it; Calle, for her part, gives life to the events that she provokes. However, in both cases the masks they wear, the fictitious identities that the artists embody, contribute to revisit the codes of the time we live in.

keywords

mask, masquerade, fake identity, Sophie Calle, Cindy Sherman

mots-clés

masques, mascarade, identités fictives, Sophie Calle, Cindy Sherman

katarzyna kotowska

Katarzyna Kotowska, docteure ès lettres, historienne de l'art. Passionnée par l'histoire, les arts visuels et la littérature française des trois dernières décennies, avec un intérêt particulier pour le discours autobiographique.

ORCID: 0000-0003-1186-9169