

Université de Montréal

***À suivre...* de Sophie Calle : Construction
autobiographique d'une artiste singulière**

par

Marie-Claude Lacroix

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Histoire de l'art

avril 2016

© Marie-Claude Lacroix, 2016

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

À suivre... de Sophie Calle : Construction autobiographique d'une artiste singulière

Présenté par
Marie-Claude Lacroix

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil, directrice de recherches
Christine Bernier, présidente-rapporteuse
Olivier Asselin, membre du jury

Résumé

Selon la sociologue Nathalie Heinich, l'éclatement actuel des pratiques artistiques a profondément modifié les stratégies de singularisation qui constituent, depuis Van Gogh, un impératif incontournable pour l'artiste moderne. Un des changements concerne la personne de l'artiste qui se prend fréquemment lui-même pour sujet de ses œuvres. Beaucoup de pratiques contemporaines, notamment celles qui adoptent le mode de la performance, reposent en effet sur des mises en scène de soi et servent de prétextes au déploiement de mythologies personnelles. Sophie Calle appartient à cette tendance puisque sa production opère un brouillage systématique entre sa vie et son art, entre la vérité et l'invention. Son œuvre se développe sous l'égide des doubles jeux : chassés-croisés de moyens de diffusion (expositions/livres d'artistes), de médiums (performances/documents visuels), de voix auctorielles entremêlées (Calle/Auster). Prenant appui sur *À suivre...*, une publication qui reprend, en les complexifiant, des performances antérieures basées sur des opérations de filature (*Suite vénitienne* et *La filature*), le présent mémoire s'inspire des écrits de Philippe Lejeune et de Vincent Colonna pour débusquer la pulsion autofictionnelle à l'œuvre dans ce type de projet à prétention autobiographique. Les ruses intertextuelles, incluant les discordances entre l'écrit et l'image photographique, servent à illustrer le propos. En s'inspirant des considérations de Maxence Alcalde sur l'artiste opportuniste, qui constitue selon cet auteur un des modèles du créateur contemporain, le mémoire examine la distance qui s'est instaurée entre cette figure et celle du Grand Singulier incarnée à l'origine du modernisme par Vincent Van Gogh.

Mots-clés : Sophie Calle, performances, livres d'artistes, autobiographie, mythologies personnelles

Abstract

Nathalie Heinich examines how the current diversity of artistic practices deeply modified the way artists singularise and assert themselves on the contemporary art scene. Going back to Van Gogh, the figure of the artist itself has taken precedence over the work, notably in the literature created by critics and biographers, despite the fact that the works themselves may very well be self-referential. A number of contemporary practices, notably those emanating from performance art, rely on a theatricalisation of the self, a mythologisation even. Among them, Sophie Calle constantly blurs the distinction between art and personal life, between fiction and reality. Her work entails various double games such as media and medium crossovers (exhibition/artist book; performance/visual documentation), recycling, publicity stunts and blurrings of authorship. This thesis examines *À suivre...*, a book by the artist that refers to previous performances (followed by exhibitions) on her favorite theme of tracking (*Suite vénitienne* and *La filature*). Philippe Lejeune and Vincent Colonna's arguments are summoned to highlight the fictional impulse that inhabits works with an autobiographical pretension – writing strategies and play between illustrations (photographs) and text in Calle's production demonstrate that. In light of Maxence Alcalde's theorisation of the opportunistic artist, a figure he considers to be emblematic of the contemporary art scenes and markets, a great distance is revealed with Heinich's Grand Singulier, a paradigmatic figure of the modernist artist.

Keywords : Sophie Calle, performances, artist book, autobiography, personal mythologies

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	x
Introduction.....	1
1. L'artiste-écrivain.....	13
1.1 Nathalie Heinich et le Grand Singulier.....	15
1.2 Philippe Lejeune et Vincent Colonna : Autobiographie fictionnelle.....	20
1.2.1 Philippe Lejeune et l'autobiographie.....	20
1.2.2 Vincent Colonna et l'autofiction.....	23
1.3 Sophie Calle au sein des pratiques contemporaines.....	28
2. Le livre d'artiste autobiographique.....	33
2.1 <i>À suivre</i> ... l'aventure autobiographique comme jeu d'esquives.....	36
2.1.1 Les dispositifs textuels.....	43
2.1.2 La photographie.....	46
2.1.3 La mise en page.....	49
2.2 <i>À suivre</i> ... Récit autobiographique.....	51
2.2.1 Sous le signe du factuel.....	52
2.2.2 Intrusion fictionnelle.....	55
3. Construction identitaire.....	60
3.1 Qui est Sophie Calle?.....	62
3.1.1 Sophie Calle dans le réseau de ses activités.....	65

3.1.2 Sophie Calle dans le réseau de ses récits	66
3.1.3 Sophie Calle le personnage	68
3.2 Rhétorique de la négociation identitaire	71
3.2.1 Je/Jeu avec Paul Auster.....	72
3.2.2 La métalepse et la mise en abyme.....	74
Conclusion	82
Bibliographie.....	89
Annexe : figures.....	113

Liste des figures

Figure 1 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1980, 55 photographies en noir et blanc, 23 textes et 3 cartes couleurs, 17,1 x 23,6 cm (photographies et cartes) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Figure 2 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1980, photographies, textes, carte, 17,1 x 23,6 cm (photographies et cartes) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Figure 3 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1980, photographies, textes, carte, 17,1 x 23,6 cm (photographies et cartes) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Figure 4 : Sophie Calle, *The shadow / La filature (version anglaise)*, 1981, 11 textes, une photographie couleur, 29 photographies en noir et blanc partiellement assemblées, 71,5 x 245 cm (texte) / 32 x 24 cm (photographie couleur) / 17,5 x 25,8 cm (photographies noir et blancs) / 30 x 21,5 cm (textes).

Figure 5 : Sophie Calle, *La filature*, 1981, dyptique, photographies en noir et blanc et en couleur, textes, cadres, 110 x 162 cm (encadré) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Figure 6 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, textes, 6,7 x 2,7 cm (texte) / 6,7 x 12 cm (texte encadré).

Figure 7 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, textes manuscrits, dessin, collage, 2,9 x 2 cm (petite photographie de la page de gauche) / 5,6 x 1,8 cm (grande photographie de la page de gauche) / 2,8 x 2 cm (photographie de la page de droite) / 2 x 2,8 cm (photographies de la page de droite) / 2,5 x 8 cm (texte de la page de gauche) / 7 x 0,7 cm (texte de la page de droite) / 2,7 x 3 cm (dessin de la page de gauche).

Figure 8 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, texte manuscrits, collage, 8 x 1,9 cm (photographies) / 7,8 x 2,7 cm (texte au haut de la page de droite) / 8 x 6 cm (texte au bas de la page de droite) / 5,2 x 1,5 cm (collage de la page de gauche).

Figure 9 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, textes, 6,7 x 3,7 cm / 6,7 x 7,6 cm (texte encadré de la page de gauche) / 6,7 x 5,4 cm (texte encadré de la page de droite).

Figure 10 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, textes, 6,7 x 3,2 cm (texte) / 6,7 x 8,4 cm (texte encadré).

Figure 11 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, texte, 7,4 x 10,1 cm (photographie) / 6,7 x 13,5 cm (texte).

Figure 12 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,5 cm.

Figure 13 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, textes manuscrits, 2,9 x 2 cm (photographies) / 8,4 x 3,3 cm (texte haut de la page de droite) / 8,4 x 0,7 cm (texte milieu de la page de droite) / 8,4 x 1 cm (texte bas de la page de droite).

Figure 14 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, textes manuscrits, découpe d'article de journal, timbre, 1,8 x 2,8 cm (photographie) / 8 x 0,6 cm (texte manuscrit du milieu de la page de droite) / 8 x 1,2 cm (texte manuscrit au bas de la page de droite) / 7,5 x 1,4 cm (découpe d'article de journal) / 3,8 x 2,8 cm (timbre).

Figure 15 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte manuscrit, 8 x 1,2 cm.

Figure 16 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, texte, 6,6 x 9,1 cm (photographie) / 7 x 15 cm (texte de la page de gauche) / 7 x 4,3 cm (texte de la page de droite).

Figure 17 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, textes manuscrits, 2,9 x 2 cm (petite photographie) / 5,6 x 1,8 cm (grande photographie) / 1,5 x 0,3 cm (textes).

Figure 18 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, 7,4 x 10,8 cm.

Figure 19 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,5 cm.

Figure 20 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,2 cm.

Figure 21 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, carte géographique, 13,9 x 9,5 cm.

Figure 22 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, 7,4 x 10,2 cm.

Figure 23 : Calle Sophie, *Sans titre*, 1998, photographies, 3,7 x 4,1 cm.

Figure 24 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, 17 x 12,8 cm.

Figure 25 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, texte, 6,6 x 4,7 cm (photographies) / 6,7 x 2,7 cm (texte).

Figures 26 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,2 cm.

Figures 27 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,2 cm.

Figure 28 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, texte, 2,8 x 1,9 cm (photographies) / 3,4 x 0,3 cm (texte).

Figure 29 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 2 x 2,8 (photographie au haut de la page) / 2,8 x 1,8 cm (photographies du milieu de la page).

Figure 30 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte manuscrit, découpe article de journal, 7,5 x 0,5 cm (texte manuscrit) / 3,5 x 1,2 cm (découpe article de journal).

Figure 31 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, découpe d'article de journal, texte manuscrit, 2,8 / 0,3 cm (découpe d'article de journal) / 6,8 x 1,5 cm (texte).

Figure 32 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,4 cm.

Figure 33 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,2 cm.

Figure 34 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,4 cm.

Figure 35 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,5 cm.

Figure 36 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, 17,1 x 12,3 cm.

Figure 37 : Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1979, 176 photographies, 23 textes encadrés, livre, 15 x 20 cm (textes).

Figure 38 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1979, photographie, texte manuscrit, 14,6 x 9,8 cm (photographie) / 3,8 x 2,7 cm (texte).

Figure 39 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1979, photographie, texte manuscrit, 14,6 x 9,8 cm (photographie) / 3,8 x 4,5 cm (texte).

Figure 40 : Sophie Calle, *La Chaussure rouge*, 2013 [1994], photographie, texte, 3 x 7,2 cm (photographie) / 7 x 10 cm (texte).

Figure 41 : Sophie Calle, *Vingt ans après*, 2001, exposition comprenant des photographies et des textes, dimensions inconnues.

Figure 42 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Figure 43 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Figure 44 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Figure 45 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Figure 46 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Remerciements

Je tiens à remercier d'abord Nicole Dubreuil pour son soutien et ses nombreuses pistes de réflexion sur le Grand Singulier de Nathalie Heinich, sur les biographies d'artistes et sur des auteurs tels que Ernst Kris, Otto Kurz et Catherine M. Soussloff. Elle a su me conseiller et m'offrir des commentaires éclairés tout au long de ce processus rédactionnel.

Je tiens également à remercier Olivier Asselin qui a su, lors du cours de lectures et recherches dirigées, éveiller ma curiosité pour l'autofiction, l'autobiographie et les mythologies personnelles, de même que pour des auteurs théoriques tels que Philippe Lejeune et Vincent Colonna.

Je remercie mon entourage qui a su m'épauler et m'encourager tout au long de ce processus.

Introduction

« Être un artiste authentique — c'est ne tenir l'origine de sa création que d'une instance soit absolument singulière (c'est l'intériorité de l'artiste puisant dans les profondeurs de sa personnalité, voire de son inconscient), soit absolument universelle (c'est la transcendance du don mettant en connexion l'individu avec une puissance extra-humaine — l'art, la beauté, le divin) » (Heinich 2011 : 135).

La sociologue de l'art Nathalie Heinich soutient, dans *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* (2011), qu'un des renversements instaurés par le modernisme concerne l'importance accrue accordée à la personne de l'artiste par rapport à sa production. On assisterait même, selon cette auteure, à la création d'un nouveau mythe de l'artiste, lequel émanerait des transformations importantes en train de s'effectuer au niveau de la pratique artistique (Heinich 2011 : 26). Le régime moderniste se caractérise selon l'auteure par l'abandon de la définition professionnelle de l'excellence qui prévalait dans le régime académique, « au profit d'une définition centrée sur la vocation, l'inspiration et l'innéité du talent » (Heinich 2011 : 23). Cet abandon a fait naître un impératif de singularisation qui se maintient jusqu'à aujourd'hui, dans des pratiques où l'authenticité vocationnelle se trouve même parfois et paradoxalement mise à mal. Le statut de Grand Singulier que, selon Heinich, recherche l'artiste moderne est de toute manière traversé depuis son origine par des aspirations contradictoires, allant du retrait pur et simple de la société à la volonté de la transformer par l'action collective. Ce double désir s'interprète, selon Heinich, par l'homologie, typique du monde "vocationnel", entre l'artiste marginal et l'intellectuel d'avant-garde et, plus généralement, entre avant-garde artistique et progrès social (Heinich 2011 : 49). Il n'est donc pas surprenant de voir apparaître en simultanéité des réalismes à tendances socialisantes, qui préservent le sens commun de l'art et ménagent le goût populaire, et les productions plus élitistes de l'avant-gardisme éclairé, autorisant les transgressions esthétiques au nom de l'innovation révolutionnaire (Heinich 2011 : 51).

Les transgressions esthétiques de l'art d'avant-garde s'observent entre autres dans le choix des médiums utilisés puisque le statut de l'œuvre est lui aussi en pleine mouvance. Heinich reconnaît qu'après Marcel Duchamp « n'importe quel objet du monde ordinaire peut être traité comme une œuvre d'art, à condition que ce traitement soit le fait d'un artiste, alors l'œuvre d'art n'est rien d'autre que ce qui est produit par un artiste » (Heinich 2011 : 27). Ce

qui nous ramène à la proposition de départ voulant que la personne de l'artiste prenne de plus en plus la préséance sur sa production. Cette situation a connu de nombreuses variantes depuis l'émergence de la figure du Grand Singulier comme nouveau paradigme de l'artiste moderne. Inspirée à la sociologie par le cas de Van Gogh, la singularisation vocationnelle, qui devait entraîner la fortune critique de l'artiste hollandais dans une spirale hagiographique galopante ayant pour corollaire une inflation sans précédent de sa cote sur le marché, est bien différente de la situation représentée par Duchamp, chez qui l'intentionnalité critique et non la personnalité souffrante constitue l'essentiel du projet créateur. Elle diffère aussi du phénomène plus tardif que nous voulons considérer dans ce mémoire : celui où des artistes se prennent eux-mêmes comme sujets de leurs œuvres, soit sous la forme du *body art* soit sous celle de la performance.

Dans l'éventail des productions éclatées qui caractérisent la situation artistique contemporaine, plusieurs pratiques font en effet appel à la présence physique de l'artiste. Dans « Survey », article du catalogue *The Artist's Body* (écrit par Amelia Jones et Tracey Warr (2006), Amelia Jones analyse les diverses stratégies qui, depuis les années 1960, ont motivé les interventions artistiques utilisant le corps de l'artiste, le plus fréquemment sur le mode de la performance. Les premières décennies auraient d'abord mis fortement l'accent sur les revendications militantes où le corps mis en scène servait « as a signifier of individual-turned-collective political engagement »; mais l'on a décelé très tôt, à cause des procédés narratifs et théâtraux associés au genre performatif, un déplacement d'intérêt « towards the simulacral self- the performance of the self-as-image » (Jones 2006 : 22). Les années 1980 voient cette dernière tendance prendre le pas sur l'autre. La simulation identitaire se manifeste de plusieurs manières, notamment par le travestissement corporel et les changements de rôles. L'image que l'artiste donne de lui-même ne garantit donc pas que ce dernier cherche à dévoiler sa véritable identité¹. Il livre plutôt des aspects disparates d'une personnalité qui laissent le spectateur aux prises avec une énigme à déchiffrer. Cette stratégie, que Jones associe à une mascarade, correspond pour elle à une sorte de jeu où s'imbriquent réalité et fiction.

¹ Le concept d'*identité* se confond souvent avec la personnalité de l'artiste créant ainsi une confusion entre le soi public et le soi intime. C'est bien sûr du premier, le soi en représentation pour les autres, qu'il est question ici.

Maxence Alcalde, dans un essai sur les pratiques contemporaines, y voit pour sa part une manœuvre opportuniste². Cet auteur soutient que ce genre d'artiste cherche à attirer l'attention du public en exploitant « la manière d'être artiste » au sein d'un monde de l'art (et du monde *tout court*) (Alcalde 2011 : 13). Pour Alcalde, l'artiste qui devient l'objet principal de sa création répond aux nouvelles conditions imposées par un marché compétitif nécessitant une constante diversification des produits. On voit ainsi plusieurs artistes intéressés par leur propre mise en scène intégrer au sein de leurs œuvres une double pratique : une artistique – le plus souvent performative — et une littéraire — largement autobiographique. C'est particulièrement le cas en France où des créateurs comme Christian Boltanski, Jean Le Gac et Annette Messager explorent leurs mythologies personnelles en s'inspirant des formules mises à la mode par les auteurs du Nouveau Roman (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, entre autres), en rajoutant une pratique d'écriture à leur arsenal de procédés visuels. L'emprunt de matériaux à la vie privée et à l'intimité qu'impose le genre autobiographique ne renvoie cependant pas davantage à un sujet unifié et souverain que ne le font les performances. Une décennie après que Barthes ait annoncé la mort de l'auteur³ (Barthes 1968), la *persona* artistique qui s'inscrit dans des actions, des images et dans des textes voit son identité osciller sans point fixe entre le réel et le fictionnel.

La théorie littéraire a depuis un bon moment déjà reconnu à quel point toute démarche autobiographique, même la plus traditionnelle, à l'instar de l'enquête biographique qui lui sert de cadre général, se trouve dans son fondement même « entachée » d'autofiction⁴. À plus forte raison lorsque des artistes/auteurs, engagés dans l'exploration de ce qu'ils reconnaissent être une mythologie du soi, utilisent de manière délibérée la tension entre réalité et fiction habitant tout récit de vie. C'est le cas de l'artiste française Sophie Calle qui fait l'objet du présent mémoire. Connue entre autres pour ses filatures, des performances dans lesquelles elle a scénarisé des jeux identitaires qu'elle reprend et complexifie en les publiant sous forme de

² Le terme *opportuniste* est emprunté à l'ouvrage *L'artiste opportuniste : entre posture et transgression* (2011). Alcalde l'entend principalement comme un type d'artiste qui veut arriver à ses fins : être vu et reconnu par la communauté artistique. Nous en discuterons plus longuement dans les prochains chapitres.

³ Barthes annonce la « mort de l'auteur » en 1968 dans un article de la revue *Manteia*. Il avait, un an auparavant, publié ce même texte en anglais dans le *Aspen Magazine* sous le titre « The Death of the Author ».

⁴ Au cours du premier chapitre, nous nous attarderons particulièrement sur des théoriciens qui ont abordé ce problème : Philippe Lejeune et Vincent Colonna.

livre d'artiste, Calle s'intéresse principalement à ce mouvement d'oscillation entre le vrai et le faux. L'intrusion fictionnelle s'appuie justement et paradoxalement chez elle sur le compte rendu et sur l'illustration photographique d'évènements dont elle soutient qu'ils ont véritablement eu lieu. Bien que Calle ait consacré à cette problématique une part majeure de sa production, nous avons choisi de nous limiter à un livre d'artiste en particulier⁵ qui illustre bien, en la résumant, la complexité de sa démarche. Tiré d'une série intitulée *Doubles-Jeux* (1998), le quatrième tome *À suivre...* regroupe deux performances importantes, *Suite vénitienne* (1980) et *La filature* (1981), dont la reprise sous forme de récit va nous permettre d'examiner en profondeur les enjeux esthétiques, rhétoriques et idéologiques liés à la mise en scène de soi.

La fortune critique de Sophie Calle rend évidemment compte de cette thématique centrale à la démarche de l'artiste que constitue le jeu entre réalité et simulacre, un jeu qui chez elle passe par les rapports entre l'autobiographie et l'autofiction. Cette convergence étant établie, les façons d'aborder la question peuvent varier sensiblement d'un auteur à l'autre à cause de l'instabilité des situations créées et des nombreux retournements auxquels elles donnent lieu, notamment lorsqu'elles passent des performances à leur reprise sous forme de livres d'artiste. Dans un article intitulé « Lorsque Sophie Calle “artiste narrative” joue sur les codes », Ève Aguilera-Cueco insiste sur l'origine fictive de toute l'entreprise : « les situations vécues et rapportées ne sont pas le fruit des hasards de l'existence, mais sont intentionnellement créées, construites par l'artiste » (Aguilera-Cueco 2002 : 57). Cette auteure a la conviction que « loin d'investir l'espace de la “vie réelle” pour y créer une fiction, Sophie Calle invente des points de départ fictionnels qu'elle met à l'épreuve de la “vie réelle” » (Aguilera-Cueco 2002 : 63). L'examen de ce que l'artiste définit comme réel et de ce qu'elle définit comme fictionnel amène évidemment Aguilera-Cueco à reconnaître que les deux domaines sont chez Calle particulièrement indissociables. Faisant écho aux formulations de l'artiste elle-même, elle constate que « ce qui est en jeu, indique la présence d'un espace particulier où momentanément réalité et fiction s'entremêlent, où leurs frontières se brouillent » (Aguilera-Cueco 2002 : 64). Le phénomène se produit dès l'instant où « les deux

⁵ Nous empruntons la désignation «livre d'artiste» à l'auteure Anne Moeglin-Delcroix. Nous développerons davantage les particularités de ce médium au cours du second chapitre.

domaines cessent d'être considérés comme hétérogènes et absolument distincts » (Aguilella-Cueco 2002 : 65).

Anne Cauquelin, l'auteure d'un essai portant sur l'« Existence-fiction » (2002), reconnaît d'emblée que Calle remodèle son quotidien de sorte que la fiction et le réel s'entrelacent dans sa production, laissant supposer un point de départ arrimé au vécu de l'artiste, ce en quoi elle se distingue de la position d'Aguilella-Cueco :

De ces fictions maîtrisées, la distance entre narration et fiction est assez brouillée pour qu'une illusoire fusion ne puisse se produire; joués et déjoués par la forme du récit fictionnel, les éléments d'une soumission à l'existant sont détachés de leur support, en restent des bribes, des pièces détachées, un kit à remonter à l'occasion [...] L'indéterminé se lie alors au déterminé, et le lecteur y joue sa partie, mais il est redevable à l'auteur dont il reste quelque peu l'otage. La distribution des rôles dans ce jeu fictionnel ouvert, respecte en effet une certaine idée de la séparation (Cauquelin 2002 : 6).

Selon Cauquelin, le lecteur se surprendrait à déceler le subterfuge tout en s'efforçant de recoller les quelques indices laissés par l'artiste. Pleinement conscient de n'être qu'un pion dans ce jeu démobilisant, il se laisse néanmoins prendre à suivre le glissement qui s'opère entre « la réalité de l'objet et de sa recomposition à l'identique » (Cauquelin 2002 : 7).

Les auteures Annick Colonna-Césari et Maïté Snauwaert confrontent le même dilemme. Dans « Sophie Calle : Je n'ai pas décidé de devenir artiste », Colonna-Césari fait référence aux « histoires qu'elle fabrique » et exprime la conviction qu'il s'agit de fictions pures (Colonna-Césari 2007 : 12). Maïté Snauwaert adopte une position semblable mais la formule différemment. Dans « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », elle insiste sur le fait que Sophie Calle « crée à partir d'un "scénario" déterminé des images qui sont davantage un registre comptable » (Snauwaert 2006a : 27). Malgré tout, le récit « avère la réalité qu'il représente, alors qu'il la reconstruit » (Snauwaert 2006a : 38-39). S'inspirant de Barthes, elle signale que l'utilisation du passé simple dans le récit « ramène la réalité à un point » générant une fausse profondeur temporelle (Snauwaert 2006a : 38-39). On le voit, les commentaires cherchent une formulation qui puisse rendre, dans une sorte de prose en miroir — l'oscillation entre réalité et fiction qui fonde la démarche de Calle. Témoigne-t-elle de la réussite de l'artiste ou fait-elle regretter que la lecture de ses œuvres soit condamnée à ne jamais trouver sa résolution?

Avec la reprise des performances dans le cadre du livre d'artiste, le débat se complexifie encore par les jeux typographiques et l'ajout d'illustrations. Johnnie Gratton, dans

« Du documentaire au documontage : Vingt ans après de Sophie Calle », soutient que certaines de ces productions tiennent du documontage, principalement à cause des insertions d'espaces blancs et de la disposition des photographies qui imposent une interruption visuelle au reportage. Gratton convient cependant qu'une forme d'exactitude et d'adhérence au réel se maintient au sein de la démarche, les deux s'avérant indispensables à son efficacité (Gratton 2006 : 138). Dans « L'abdication devant l'image? Figure du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », Cécile Camart postule pour sa part que « le sens profond des productions de l'artiste déborde [d]es apparences trompeuses d'un seul badinage intertextuel avec les frontières de la fiction et de la réalité » (Camart 2006 : 49). Un élément décisif de son argumentation s'avère d'une grande importance, la critique rappelant que les performances de Calle ont déjà donné lieu à des expositions avant d'être consignées dans des publications : « l'artiste les conçoit pour le musée et songe à leur mise en scène dans l'espace, bien plus qu'à la mise en page dans un livre » (Camart 2006 : 49). Au moment où elle crée l'évènement et se lance dans l'action, Calle aurait donc déjà en tête un dispositif de présentation. Ainsi, rien dans ses œuvres ne serait laissé au hasard et les éléments présentés comme émanant d'un vécu hasardeux sont de toute évidence le fruit d'une pure manigance artistique.

D'autres auteurs, comme Ginger Danto, valorisent le substrat de vécu personnel qui anime la démarche de Calle. Dans l'article « Sophie the spy », la critique met l'accent sur le fait que : « The text and images are the reports of that reality » (Danto 1993 : 100). Ce fondement factuel : « becomes a surreal scenario for the universal search for the self » (Danto 1993: 101). Les œuvres de Calle reposeraient donc davantage sur la réalité que sur la fiction : « it's about magnifying those experiences, however harrowing for the purposes of an oddly engaging, suggestive art » (Danto 1993: 103). Christine Macel abonde un peu dans ce sens et postule, dans « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished », que l'artiste offre au public des récits factuels à tendances fictionnelles. Reprenant les termes de Gérard Genette, il y aurait, selon elle, une « prédominance du récit factuel, puisqu'une identité rigoureuse est maintenue entre l'auteur et le narrateur » (Macel 2003 : 21). Macel soutient notamment que l'idée de la « fiction devient ainsi un pari pris sur le réel, avec une transfiguration du réel par l'agir » (Macel 2003 : 22). Alfred Pacquement insiste sur le fait que l'artiste « se met elle-même en scène dans ses travaux, sans pudeur et sans retenue. Elle y

raconte en langage direct des histoires vécues » (Pacquement 2003 : 15). Pour lui, Sophie Calle l'artiste et Sophie Calle le personnage ne forment qu'une seule et même personne. Dans *Suite vénitienne / Please follow me*, Jean Baudrillard élabore assez peu sur cette idée de scénographie identitaire mais il croit que le médium photographique agit comme le témoin d'une mise en scène qui ne peut qu'être véridique (Baudrillard 1983 : 84).

L'ambiguïté entre le réel et le fictionnel est bien sûr largement redevable au processus narratif lui-même. Dans *Sophie Calle : l'Art Caméléon*, Anne Sauvageot examine la construction de la trame narrative et tout particulièrement la fonction du *je* dans le récit. Cette utilisation du pronom singulier révèle une artiste obsédée par l'exploration de son identité, une attitude qui mène au développement d'un véritable projet autobiographique (Sauvageot 2007 : 176). Sauvageot convient que cette fixation sur soi peut comporter des aspects ambivalents : « le *je* de Sophie Calle en agace plus d'un dès lors qu'il n'en est retenu que la course à la notoriété. Et pourtant, derrière le *je* narcissique s'esquisse la question de l'identité » (Sauvageot 2007 : 72). L'auteure affirme que les œuvres à caractère autobiographique de l'artiste sont « rivées à la construction d'elle-même, en tant qu'auteur et personnalité [et qu'elles] constituent un gigantesque autoportrait qui fonctionne par flashes, comme une affirmation de soi séquentielle » (Sauvageot 2007 : 176). Calle effectuerait ainsi une multiplication du « soi » écartelé entre un soi passif et un soi actif. Le brouillage des identités se trouve ainsi « titillé par le jeu des apparences et du spectacle » (Sauvageot 2007 : 145). L'auteure insiste à ce sujet sur la saturation qu'engendre le surplus de détails fournis par l'artiste. Cette saturation, « la surenchère réaliste » comme elle l'appelle, pourrait laisser supposer qu'une mise en scène de soi est à l'œuvre au cœur de la production de Sophie Calle (Sauvageot 2007 : 14). Une telle stratégie fait « de ces histoires des autofictions où l'identité de la narratrice et de l'héroïne se croisent dans l'emploi du "je" » (Sauvageot 2007 : 133). Dans « Sophie Calle. Le jeu et la distance », Guy Scarpetta reconnaît qu'au cœur de ce fonds véridique l'histoire supposait d'emblée une fiction (Scarpetta 1987 : 16). Mais l'histoire n'était pas seule en cause. Selon l'auteur, la mise en scène, tant visuelle que textuelle, implique de nombreuses règles et rituels qui viennent accentuer l'ambiguïté fictionnelle.

Le corpus de Calle s'inscrit également et plus largement dans la mouvance des productions artistiques intéressées à la création de mythologies individuelles. Cécile Camart, dans « Sophie Calle, alias Sophie Calle : le « je » d'un Narcisse éclaté », associe cette

élaboration mythologique à un *work in progress* : « dans ses fictions intimes, les photographies au statut hybride constituent autant d'indices de sa biographie en expansion. Des traces, des empreintes lumineuses dont la contiguïté physique avec un réel vécu permet au spectateur de prendre part à la feintise ludique qui se rejoue, à chaque mise en scène » (Camart 2002 : 30). Pour l'auteure, la confusion entre fiction et réalité s'engendre précisément dans « l'acte de relater, et ce, entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé » (Camart 2002 : 33). C'est donc à partir du caractère « *à priori* insaisissable de l'identité de l'artiste » que le développement de l'histoire travaille à l'élaboration d'une mythologie (Camart 2002 : 33). Elle démontre que les œuvres de Sophie Calle font partie intégrante d'une fiction biographique dans laquelle l'identité réelle de l'artiste se construit en même temps que les œuvres elles-mêmes. Dans « No Sex Last Night : The Look of the Others », l'auteure Cybelle McFadden Wilkens met aussi l'accent sur la fécondité du processus narratif dans l'élaboration d'un mythe personnel : « she wants the spectator to believe that her art is her life and vice versa, but this result is precisely the goal of her convoluted narratives practices » (McFadden Wilkens 2006: 112). L'identité qui se cherche dans toutes ces circonvolutions pourrait, en dernière analyse, trouver son intérêt à demeurer cachée (McFadden Wilkens 2006: 113). Martine Delvaux, auteure de « Sophie Calle : Follow me », complète également cette idée en reconnaissant que : « [she is] refusing to show herself directly, entirely, absolutely » (Delvaux 2006 : 152). Selon elle, Calle « fabricates reality, stages and controls it through rituals and actions, hindering our ability to distinguish between it and fiction » (Delvaux 2006: 153).

Bien qu'elles débordent un peu de notre propos, trois autres études retiennent enfin notre attention parce que leur problématique rejoint en partie la nôtre tout en témoignant de la fascination qu'exerce Sophie Calle sur les jeunes générations de chercheurs. Kathleen Thibault, dans un mémoire de maîtrise réalisé à l'Université de Montréal et intitulé *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique* (2009), aborde la série dans son entier, mais s'attarde également à l'ensemble de la démarche de l'artiste. Le jeu dont elle parle, issu d'abord des performances de Calle, se transfère au sein de ces publications sous plusieurs formes : jeu d'écriture intertextuel ou transtextuel, jeu entre les personnages, jeu intermédial et même jeu intra-auctorial. L'artiste demeure néanmoins, à travers les contraintes qu'elle s'impose, le seul maître du jeu. La mise en exposition et le processus de publication deviennent pour elle de nouveaux les terrains d'expérimentation. Thibaut croit qu'il existe dès

le départ un projet d'élaborer autour de situations soi-disant marquantes. Plusieurs de ces situations seraient construites à *priori* alors que d'autres le seraient à *posteriori*. Établissant sa pratique comme relevant d'un art situationniste, la vie et le quotidien de Calle demeurent son domaine de prédilection et dominant finalement l'ensemble de l'œuvre. Thibaut s'intéresse aux photographies intégrées par l'artiste, qui attestent non seulement d'un aller-retour entre le texte et l'image et servent de point d'appui au récit, mais constituent un récit à part entière et sont laissées au lecteur à titre d'indices de ce jeu préalablement instauré.

Marie-Claude Gourde a pour sa part réalisé son mémoire à l'Université du Québec à Montréal; intitulée *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis* (2009), l'étude s'intéresse principalement aux thèmes de la mémoire, de la mort, de l'oubli et de l'archive. Gourde établit dès les premières pages que ces thèmes centraux sont propices au simulacre identitaire ainsi qu'à une autofiction artistique : ils s'observent cependant de manières différentes chez les deux artistes. Dans la partie portant sur Sophie Calle, l'auteure examine entre autres plusieurs performances, mais s'attarde plus longuement sur *Douleurs exquis* et *Histoires vraies + dix*. Gourde analyse comment le travail de l'archive auquel se livre Sophie Calle manipule la mémoire et permet à l'artiste de transformer ses propres souvenirs. Affirmant que le seul médium qui interpelle vraiment la réalité reste chez elle la photographie, elle note que les tensions instaurées entre les images et le texte permettent au jeu de la subjectivité de pleinement fonctionner. Ce qui devait être un témoignage historique appuyé par des documents de première main s'avère du même coup être un leurre archivistique. (Gourde 2009 : 40).

Auteure du mémoire de maîtrise *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil*, réalisé à l'Université du Québec à Montréal (2012), Pascale Bouchard réfléchit enfin sur les notions d'absence, de présence, de trace et d'empreinte dans le corpus de Calle. Bouchard illustre sa position avec *Les Dormeurs*. En occupant le lit de l'artiste, les invités y inscrivent l'empreinte de leur présence corporelle dont continue d'émaner une forme d'aura. Mais il s'en dégage aussi un sentiment de vide auquel Calle se voit confrontée et qu'elle exploite à des fins expressives. L'auteure croit que l'utilisation du médium photographique renforce aussi le va-et-vient entre l'absence et la présence tout en assurant un lien entre le passé, le présent et l'avenir. Pour l'artiste, les photographies ne sont que des

traces mnémoriques l'aidant à se souvenir des événements; pour le spectateur, il s'agit d'abord et avant tout d'indices laissés volontairement à leur intention.

Tous ces auteurs nous ont aidés à réfléchir sur un aspect incontournable du corpus callien : l'exploration identitaire entre fiction et réalité. Cette problématique a déjà fait couler beaucoup d'encre mais nous pensons qu'elle mérite encore d'être mise à l'épreuve de l'étude approfondie d'une œuvre, de ses dispositifs particuliers et de ses procédés rhétoriques. Nous avons donc choisi de nous concentrer sur le tome *À suivre...* tiré de la série *Doubles-Jeux* (1998), une production de la maturité prolongeant sous forme de livre d'artiste des performances plus anciennes qui développaient une thématique chère à l'artiste : la filature. D'où la double connotation du titre *À suivre...* désignant à la fois ce qui vient après et ce qui s'est originellement identifié à une quête : une quête de soi nécessitant paradoxalement de se jouer à plusieurs. Un petit groupe d'acteurs et d'interlocuteurs, certains réels, comme l'écrivain américain Paul Auster, certains fictifs, la plupart du temps oscillant entre les deux, exécutent un scénario qui fait tantôt apparaître Sophie Calle en artiste, tantôt en auteure et tantôt en personnage de ses propres récits.

Pour nous guider dans notre analyse de *À suivre...* et de ses interrogations identitaires, nous avons choisi d'emprunter à la théorie littéraire des réflexions sur l'autobiographie et l'autofiction. Cet emprunt est à notre avis justifié par le fait que des opérations textuelles de plus en plus développées accompagnent les filatures de Sophie Calle, depuis leur première conception jusqu'à leur publication sous forme d'ouvrage. Deux auteurs, Philippe Lejeune et Vincent Colonna, vont nous accompagner dans l'examen des genres littéraires auxquels appartiennent les récits de vie à la première personne, qu'ils aient ou non des prétentions à l'objectivité. Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique* (1996), note que l'autobiographie nécessite une forme de connivence entre l'auteur et son lecteur parce qu'elle se voit à tout moment sujette à des intrusions fictionnelles, tiraillée qu'elle est entre le désir de rapporter un vécu, la sélectivité de la mémoire et les exigences de la mise en récit. Dans *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), Colonna identifie plusieurs types d'autofictions (biographique, intrusive, spéculaire) qui peuvent se combiner dans un même récit et qui impliquent tous la reconversion d'une personne réelle en personnage fictif. On trouve ces différentes déclinaisons dans les histoires que Sophie Calle nous raconte à propos

d'elle-même. En plus de nous permettre d'interroger les structures et les stratégies narratives déployées par l'artiste, la théorie littéraire nous prépare à l'analyse de certaines figures de rhétorique, la mise en abyme et la métalepse, dont nous croyons qu'elles constituent des opérateurs forts pour l'élaboration des fictions identitaires.

Abordant les mythes et les mystifications artistiques dans une tout autre perspective, celle de la sociologie, les travaux de Nathalie Heinich nous sont indispensables pour penser la démarche de Sophie Calle. Postulant que l'impératif de singularisation qui caractérise le statut de l'artiste depuis l'avènement du modernisme a entraîné un déplacement de l'intérêt de l'œuvre vers la personne de l'artiste, Heinich a aussi été à même d'observer comment la situation évolue avec le régime de l'art contemporain auquel appartient Sophie Calle. Le fait que les travaux de la sociologue aient porté une attention particulière au contexte français est bien sûr pour nous d'une grande utilité. Dans *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* (2011), *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* (2005) et dans *Être écrivain : Création et Identité* (2000), la sociologue examine différentes déclinaisons du mythe de l'artiste moderne. Chez certains, il s'agit d'un moyen pour sortir de « soi » et de créer un double à leur image; chez d'autres, le travestissement identitaire est perçu comme un chemin menant à la popularité et à la notoriété, fût-elle une notoriété scandaleuse. Une telle stratégie, que l'on repérait déjà chez des artistes comme Salvador Dali, semble un impératif incontournable pour bien des créateurs actuels (Heinich 2011 : 142). Poussés par la nécessité d'inventer des formes toujours renouvelées de transgressions, dans un contexte où les critères de la valeur et de l'authenticité artistiques deviennent de plus en plus flous, ils interviennent, accompagnés de leurs doubles fictifs, aux frontières du champ de l'art aussi bien qu'aux limites de la morale et de la légalité.

Le premier chapitre de ce mémoire procède à une mise en situation rapide de la production de Sophie Calle parmi des artistes français contemporains utilisant des stratégies autobiographiques qui empruntent plusieurs médiums d'expression, notamment l'écrit. Cette entrée en matière nous amène à placer le cadre, théorique cette fois, nous permettant de comprendre pourquoi ce genre de pratique est aujourd'hui significatif. L'approche sociologique de Nathalie Heinich nous sert de point d'ancrage pour revoir comment l'évolution du statut de l'artiste s'est historiquement accompagnée de représentations

« mythifiantes » auxquelles les artistes actuels eux-mêmes ont de plus en plus tendance à participer. Comme cette collaboration prend la forme d'une écriture de soi, une réflexion sur l'autobiographie comme genre (Lejeune) et sur l'autofiction (Colonna) complètent la réflexion et préparent à l'analyse du chapitre suivant.

Le deuxième chapitre porte principalement sur *À suivre...* comme livre d'artiste. Les travaux d'Anne Moeglin-Delcroix concernant ce médium particulier nous servent d'introduction. Suit la mise en contexte de la publication ainsi qu'une description de *Suite vénitienne* et de *La filature* et un examen des différents dispositifs utilisés par l'artiste, incluant la typographie, la mise en page et l'usage de photographies. Nous nous attardons ensuite sur les tensions et les déplacements qui s'instaurent entre un compte rendu se présentant à l'origine comme purement factuel et leur transformation subreptice en narration héroïque. Nous nous concentrons enfin sur tous les procédés permettant à l'autofiction de s'insinuer dans l'autobiographie et nous interrogeons les effets de ces stratégies sur le lecteur.

Le dernier chapitre nous amène du côté de la construction identitaire. Nous nous penchons sur la figure de Sophie Calle en tant qu'artiste performative, en tant qu'auteure et en tant que personnage dans des récits de filature. Tout au long de ce chapitre, nous essayerons de repérer le travestissement identitaire qui constitue un principe actif au sein des deux œuvres. Nous l'observons particulièrement dans l'échange littéraire, correspondant à un véritable trafic d'influences et d'identités, que Sophie Calle entretient avec Paul Auster. Nous examinons enfin deux figures utilisées en rhétorique et en narratologie, la mise en abyme et la métalepse, comme des opérateurs privilégiés de fictions narratives aussi bien qu'identitaires.

Mis ensemble, ces trois chapitres démontrent comment le livre d'artiste de Sophie Calle intitulé *À suivre...* s'avère plus fictionnel qu'il semblait l'être au premier regard. Ils nous permettent aussi, en jouant de l'ambiguïté du terme « opportuniste » que Maxence Alcalde utilisait pour qualifier les stratégies de certains artistes contemporains, de considérer comment l'impératif de singularisation qui a donné à l'art moderne ses héros, ses saints et ses génies, ne convient plus tout à fait à l'humeur contemporaine.

1. L'artiste-écrivain

Comme l'a récemment constaté Maxence Alcalde, les dernières décennies ont vu la figure de l'artiste se transformer peu à peu pour aboutir à un type relativement inédit qu'il qualifie d'« opportuniste ⁶ ». Cette mutation, dont les premiers symptômes se seraient cependant manifestés dès le début du vingtième siècle, était déjà repérable chez des artistes comme Salvador Dali et, dans un passé plus récent, chez Andy Warhol. Alors que les années 1970 avaient favorisé un modèle de créateur militant, grand défenseur d'idéaux politiques tout autant qu'esthétiques, on assisterait aujourd'hui à l'émergence d'artistes stratèges prêt à saisir toutes les opportunités de mousser leur carrière : ces derniers veulent d'abord et avant tout, sans sacrifier leur inspiration, séduire le grand public. Damien Hirst, qui s'est rendu célèbre grâce à des œuvres spectaculaires destinées à plaire, représenterait aujourd'hui un des modèles types de cette catégorie ⁷.

Ce revirement s'est accompagné d'une volonté de la part des artistes de tisser un lien plus grand entre leur art et leur vie au point où, du moins dans quelques cas, les deux en sont venus à ne faire qu'un. L'auteur signale que cette démarche « revêt un grand panel de pratiques allant de l'astuce à la fraude, en passant par divers travestissements, leurres ou tromperies dont le but est toujours de jeter le trouble dans l'esprit de l'adversaire afin de parvenir à retourner une situation qui était à priori défavorable » (Alcalde 2011 : 82). Bien qu'Alcalde ne mentionne pas Sophie Calle, il nous a semblé que cette artiste pouvait être rattachée à ce courant. Calle réalise en effet des performances la mettant en scène dans des situations qu'elle a scénarisées et où il devient quasiment impossible de distinguer la réalité de la fiction. Elle possède, et en ce sens elle se conforme à la caractérisation d'Alcalde, un véritable talent de « conteur » qui lui permet « d'organiser *son réel* selon *ses* attentes » (Alcalde 2011 : 89) en profitant des formes artistiques éclatées et hybrides qui ont aujourd'hui la faveur. Alcalde insiste sur la facilité avec laquelle un créateur peut ainsi « manipuler les faits

⁶ Selon Alcalde, l'artiste opportuniste est « celui dont la posture (le discours et l'œuvre), en perpétuelle négociation avec les forces qui l'entourent, se fera ondoyante à l'image de l'intelligence du poulpe des mythes grecs. » (Alcalde 2011 :14)

⁷ Alcalde n'utilise pas uniquement comme exemple Damien Hirst; il fait aussi allusion à Gianni Motti, Matthieu Laurette et Sophie Blocher. L'opportunisme ne consiste pas seulement à se rendre attrayant; on peut aussi profiter des autres pour se faire voir, un détail qui va compter dans la suite de la démonstration concernant Sophie Calle.

pour les tourner à son avantage. [...] En matière d'œuvre d'art, nous n'avons bien souvent pas d'autre choix que de faire confiance au récit de l'artiste au sujet des intentions qui l'animent » (Alcalde 2011 : 95). Le spectateur se verrait donc pris au piège de ce type de pratique: il serait incapable de discerner l'aspect fictionnel de la proposition artistique de l'expérience vécue dont elle prétend se réclamer (Alcalde 2011 : 33). Du côté de l'artiste, c'est la question identitaire elle-même qui se trouve mise en cause, pour ne pas dire mise à mal, par ces formes de pratiques où, se présentant lui-même, il rend quasiment impossible la distinction entre le vrai et le faux.

À fin des années 1970 et au début des années 1980, en France, quelques artistes ont ainsi eu recours aux récits biographiques comme partie intégrante de leur œuvre. Certains, parmi lesquels nous retrouvons entre autres Christian Boltanski, Jean Le Gac et Jochen Gerz, se sont même taillés une réputation d'écrivains en racontant leur propre vie. Sophie Calle est à placer dans leurs rangs puisque ses manipulations autobiographiques se situent au cœur même de sa démarche artistique. L'engouement pour les productions à caractère autobiographique qu'a connu cette période a été abondamment débattu et critiqué⁸, notamment parce qu'il est apparu comme une stratégie outrancière pour se singulariser dans un marché de l'art devenu hautement compétitif et où il semblait de plus en plus difficile d'inventer du nouveau. Ce qui rejoint la réflexion d'Alcalde sur l'opportunisme. Il nous est apparu que cette obsession identitaire de la part de certains artistes en mal de se distinguer devait retenir notre attention avant que nous nous penchions sur la pratique autobiographique en tant que telle et sur ses liens inextricables avec l'autofiction. Une sociologue de l'art, Nathalie Heinich, nous sert ici de guide parce qu'elle offre le double avantage d'avoir analysé les transformations historiques du statut d'artiste et de ses représentations et d'avoir identifié, comme prototype du créateur en régime de modernité, la figure du Grand Singulier⁹.

⁸ L'engouement pour les œuvres à caractère autobiographique a fasciné plusieurs auteurs dont Jean Baudrillard (1981), Régine Robin (1997), Christine Macel (2003), Isabelle Décarie (2006), Catherine Makrivakis (2006), Yann Pocreau (2007), Bruno Roy (2008), Elizabeth H. Jones (2009), Philippe Gasparini (2011) et Perin Emel Yavuz (2011).

⁹ Les écrits de Nathalie Heinich, particulièrement *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* et *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, sont d'une grande importance pour notre propos puisqu'ils apportent un éclairage social sur un problème qu'on aurait eu tort de cantonner au domaine de l'esthétique.

1.1 Nathalie Heinich et le Grand Singulier

« Au cours du XXe siècle, la priorité est passée de l'œuvre à l'acte et de l'acte à l'artiste » (Moulin 1990, cité par Heinich 2011 : 131). Cette affirmation lapidaire de Raymonde Moulin, une autre figure de proue de la sociologie de l'art française, nous amène d'emblée au cœur du débat qui va mobiliser Nathalie Heinich : si l'art contemporain continue à transgresser des frontières artistiques, comme le faisaient les avant-gardes du début du 20^e siècle, il s'est largement détaché, selon cette dernière, du problème des médiums. La transgression s'opère principalement aujourd'hui autour de la question identitaire et interroge l'authenticité de la démarche artistique.

Ce transfert de l'œuvre à la personne a mis plusieurs siècles avant de s'effectuer. Les artistes du passé étaient des professionnels de l'art qui, ayant pris le relais des artisans médiévaux, étaient soigneusement encadrés par l'appareil académique et se pliaient volontiers aux exigences stylistiques de leurs grands commanditaires issus de l'Église et de la noblesse. Les changements politiques, sociaux et économiques amorcés depuis la Révolution française devaient contribuer à l'écroulement de ce régime. Alors que les institutions officielles de formation et de diffusion de l'art qu'étaient l'Académie et les Salons croulaient sous le nombre d'aspirants artistes qu'elles n'arrivaient plus à encadrer, et que les anciennes élites perdaient le contrôle d'un marché lentement investi par les nouvelles classes bourgeoises, les artistes réclamaient de plus en plus de liberté créatrice. Ils se mirent à valoriser une singularité qui s'avérait, dans les faits, une sorte de contrepoids à leur perte d'ancrage socio-économique traditionnel. Cette nouvelle condition, qui frappait plusieurs disciplines et pas uniquement les arts visuels, est qualifiée par Heinich de régime vocationnel. L'expression signale que l'artiste, pour survivre, doit impérativement se distinguer, non seulement dans ses œuvres mais aussi dans ses conduites. L'apparition, dans le dernier tiers du XIXe siècle, de la figure du dandy - figure paradoxale, puisqu'elle se doit d'être simultanément « marginale et élitare, c'est-à-dire singulière et excellente à la fois » (Heinich 2005 : 214), est symptomatique de cette transformation.

Les artistes du passé pouvaient accéder, de leur vivant ou à titre posthume, à une forme ou l'autre de la grandeur, cette dernière étant tantôt associée à la force expressive de leurs sujets, tantôt à la maîtrise technique d'un style d'époque au sein duquel ils arrivaient à se

démarquer. Même quand il est associé à un mouvement artistique particulier, le Grand Singulier qu'est devenu l'artiste moderne réussit pour sa part à traverser plusieurs styles, qu'il contribue à faire évoluer et sur lesquels il imprime la marque de sa forte personnalité. Dans son ouvrage *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* (2005), Nathalie Heinich cite, en exemple de cette versatilité, le cas de Pablo Picasso que l'histoire associe de prime abord à la révolution cubiste. La carrière du peintre est pourtant ponctuée de va-et-vient entre les formules les plus radicales mises en place par ce style – hybridé à l'occasion avec l'imagerie surréaliste – et des modes plus traditionnels – pour ne pas dire carrément classiques – de figuration qu'on en vient à accepter comme une composante de la valeur artistique de Picasso. Surtout, et c'est cet aspect qui nous intéresse ici, chaque changement de style a été perçu comme résultant d'un épisode majeur de la vie de l'homme : nouvelles amours, nouveaux environnements de travail, événements politiques auxquels il se trouve mêlé, etc. Le statut d'artiste suprême atteint par celui dont la carrière recouvre une grande partie du 20^e siècle, ne dépendrait ainsi plus uniquement d'innovations en matière artistique mais de la capacité de l'individu à imposer sa personnalité à l'ensemble de son œuvre.

C'est ainsi que le régime moderne de la singularité a pu favoriser l'artiste excentrique, celui dont les idiosyncrasies personnelles en sont venues à compter tout autant, sinon davantage, que les qualités d'innovation de son œuvre (Heinich 2005 : 280). La singularité consisterait donc en une construction d'image, un travail d'élaboration et de présentation de soi qui trouve son expression condensée dans le nom propre et dans la signature (Heinich 2011 : 25-26). Heinich repère trois modalités principales de l'exemplarité qu'elle associe à la figure du saint, du génie et du héros. Chaque figure possède ses propres caractéristiques mais le Grand Singulier aurait la possibilité de les combiner. Le saint, dont la singularité s'affirme à travers l'originalité de la production artistique, est souvent mal perçu comme personne et incompris de la société¹⁰. Le héros se singularise plutôt par ses actions; il sort l'art de ses carcans institutionnels pour le transformer en lui assignant d'autres frontières. Quant au génie, il est reconnu autant pour l'exceptionnalité de sa vie que pour la réussite de sa carrière (gloire,

¹⁰ Heinich insiste sur le terme *original* puisqu'il possède une double signification : celle d'une transgression des canons de même que celle d'une appartenance : ce qui est original est propre à quelqu'un (Heinich 2005 : 282-283).

fortune) (Heinich 2005 : 284). Il semble en tous points répondre à un besoin de société en matière de mythification artistique.

À ces grandes catégories de l'exceptionnalité moderne, Heinich adjoint des variations qu'elle identifie comme mineures et qui correspondent selon elle aux prototypes du bouffon, du dandy et du prophète; ces figures dérivées présentent beaucoup d'intérêt parce qu'elles visent des artistes participant à l'élaboration de leur propre mythe, des artistes faisant de la construction et de la projection identitaires un volet à part entière, sinon le volet principal, de leur pratique artistique. Avec ces trois nouvelles catégories, Heinich peut soutenir qu'en régime de singularité, l'œuvre « consiste non seulement en des tableaux mais en un personnage d'artiste » (Heinich 2005 : 291), dont l'affirmation relève d'un véritable acte performatif. Comme le précise la sociologue, le « modelage de sa propre personne devient pour l'artiste non seulement un jeu, mais un véritable travail » (Heinich 2005 : 281). Dès lors, l'artiste se doit d'être le centre de l'attention : il joue son propre rôle, tandis que le public, inconscient du stratagème, est associé à sa performance. Il peut profiter de cette ruse pour effectuer une véritable transgression de sa propre identité :

L'art constitue le lieu par excellence de la valeur d'authenticité, en matière non seulement d'objets- l'authenticité des œuvres - mais aussi des personnes - l'authenticité d'une identité invulnérable à l'influence d'autrui. En contrepartie, « l'obligation d'incertitude », inhérente à la singularité artiste tend à devenir une condition générale, « celle d'une place qu'il faut se construire personnellement », avec son cortège de troubles identitaires et d'effondrements dépressifs (Heinich 2005 : 331).

Faire de soi-même une œuvre d'art¹¹, voilà qui résume bien l'idée derrière le jeu identitaire. Afin d'optimiser cette stratégie, l'artiste ne se contente pas de se fabriquer un personnage dans la vie courante. Plusieurs développent des productions artistiques à caractère autobiographique.

Reprenant une grande topique des vies d'artistes célèbres dont Ernst Kris et Otto Kurz (1979) ainsi que Catherine Soussloff (1997) ont tenté de démonter les rouages, Heinich signale que plusieurs créateurs utilisent des anecdotes tirées de leur propre vie pour les transformer en œuvres d'art, ou pour les publiciser en tant que point d'origine de leur démarche. Dans le cadre des biographies ou des monographies d'artistes écrites par des tiers, et ceci depuis le développement du genre des *vitae* à la Renaissance, le recours à ces anecdotes exaltant le

¹¹ Faire de soi-même une œuvre d'art réfère également à une sous-section de chapitre de *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* de Nathalie Heinich.

caractère précoce du talent et l'exceptionnalité de la personne avait joué un rôle important dans la constitution et dans le maintien du mythe de l'artiste. Véritables invariants des récits de vie, ces anecdotes ont pu circuler d'une biographie à une autre sans être vraiment affectées par le passage du temps. C'est pourquoi elles peuvent encore se montrer agissantes en régime de modernité, surtout quand ce sont les artistes eux-mêmes qui les exploitent. Heinich peut ainsi soutenir que : « la mise en circulation de ces faits et gestes, au même titre que les images des œuvres, contribue au renom de l'artiste et à sa crédibilité. » (Heinich 2005 : 281) Elles sont de plus les garantes de l'authenticité de l'artiste, une vertu nécessaire à l'accréditation de sa singularité (Heinich 2011 : 123).

Nous l'avons déjà laissé entendre, ce n'est pas uniquement la production artistique en tant que telle qui se trouve concernée par cette frénésie de représentation de soi au moyen d'épisodes de vie. Une telle préoccupation entraîne fréquemment, en parallèle avec les œuvres, une production d'ordre littéraire qui permet aux artistes de continuer à parler d'eux. C'est le cas avec Sophie Calle, l'objet de la présente étude. Cette dernière réalise en effet des performances qui sont d'entrée de jeu indissociables des publications qui vont en rendre compte et qui constituent des véritables livres d'artiste à caractère autobiographique. Ce type d'extension, observé principalement par Nelson Goodman dans son *Langage de l'art* (1968) et repris par Nathalie Heinich dans *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* (2011), témoignerait d'un changement profond dans la nature de l'œuvre d'art qui réclamerait aujourd'hui une stratégie de dissémination :

L'art contemporain semble opérer un passage de la nature « autobiographique » à sa nature « allographique » : l'œuvre d'art tend à s'apparenter de plus en plus au statut d'une œuvre littéraire ou musicale, dont la nature ne réside pas dans un objet unique ou spécifique (un tableau, une sculpture) mais dans la matérialisation multiple (livres, concerts, partitions) d'une composition de mots ou de notes (Heinich 2011 :324-325)¹².

Nous retrouvons dans cette stratégie une autre caractéristique du Grand Singulier tel que l'a défini Nathalie Heinich : la préférence pour une pratique artistique pensée et conçue comme multiple. L'ajout d'une activité d'écriture autobiographique fait en sorte qu'un créateur peut être reconnu pour son statut d'artiste autant que pour celui d'auteur. Sans compter que la personne qui se raconte bénéficie d'un supplément d'identité puisqu'elle peut être à la fois l'auteur de son récit et son personnage principal. Selon Heinich, « ces formes de

¹² Heinich nous signale qu'elle doit cette idée à Nelson Goodman sans en indiquer la source exacte.

dédoublément peuvent être assumées comme une option au double sens, ludique ou mécanique, où l'on « joue » à être telle ou telle personne, en faisant « jouer » les mécanismes d'identification de soi » (Heinich 2000 : 46).

L'ambiguïté du récit n'est pas uniquement affaire de personnages; elle s'exprime aussi dans la mise en intrigue¹³ dont le déploiement permet à une « dialectique de l'identité personnelle » de s'installer (Heinich 2000 : 117). Une telle mise en intrigue peut alors contribuer à saper les fondements mêmes du récit:

Toute fiction tend par nature à suspendre la question de la véracité [...] un récit peut être perçu comme fictionnel tout en relatant des faits réels et explicitement présentés comme authentiques, alors qu'inversement des faits réels peuvent n'avoir d'autre expression possible qu'à travers les caractères formels de la fiction » (Heinich 2004 : 135, 147).

Il existe néanmoins certaines formes de récit qui accentuent l'effet de réel : le journal intime, par exemple, offre à l'écrivain un tracé identitaire lui assurant cohérence et maîtrise de soi (Heinich 2000 : 119). Ce type d'écrit permet entre autres de colliger les détails précis dont l'« authenticité contribue en même temps à leur richesse informative, en tant qu'ils font état d'une expérience réellement vécue par leur auteur et dont, par conséquent, nul autre ne pourrait offrir le récit » (Heinich 2004 : 138-139). Dans le cadre d'un entretien avec Heinich (*Art, Création, Fiction* (2004)), Jean-Marie Schaeffer suggère que l'autofiction serait cet effacement, réalisé grâce au rapport onomastique entre l'auteur réel et le narrateur, d'une identité qui est en général le signe d'un récit factuel (Schaeffer 2004 : 169). La dimension fictionnelle de l'autofiction « fonctionne comme une sorte d'amalgame entre deux notions fort différentes : la fiction comme feintise ludique et la fiction comme « illusion » cognitive » (Schaeffer 2004 : 173).

À n'en point douter, la singularité artistique s'exprime aujourd'hui massivement par la mise en scène d'une identité à la fois surdimensionnée et paradoxale, un phénomène qui trouve son corollaire dans l'engouement actuel du grand public pour les biographies et les autobiographies d'artistes. Alors que, par le passé, devenir un grand artiste impliquait s'assurer une postérité, il semble que ce soit désormais l'accession immédiate au statut de figure mythique qui importe au Grand Singulier. L'écriture contemporaine ne se contente plus de raconter le mythe, « elle en assume la fonction, de même que la condition mythique est

¹³ Ici, Nathalie Heinich reprend les propos de Paul Ricoeur en expliquant que « l'acte d'écrire, dans ses différentes formes- dramaturgique, romanesque, poétique- peut constituer une « mise en intrigue » (Heinich 2000 : 117).

passée du personnage de fiction à l'écrivain lui-même » (Heinich 2000 : 315). Nous croyons qu'il est temps d'examiner de plus près ce genre d'écrit dont les études les plus probantes ont démontré qu'il contenait une large part de fiction. Ce détour nous permettra de mieux comprendre quelques-unes des stratégies mises en œuvre par Sophie Calle dans la scénarisation de ses jeux identitaires et dans l'affirmation de sa singularité.

1.2 Philippe Lejeune et Vincent Colonna : Autobiographie fictionnelle

Nous avons déjà insisté sur ce phénomène : plusieurs artistes contemporains, dont Sophie Calle, ont su intégrer à leur corpus d'œuvres des éléments autobiographiques qui se sont rapidement développés en autofiction, manœuvre qui, tout en assurant une meilleure fluidité au récit, le rendait paradoxalement plus crédible. Pour comprendre ce rapport complexe entre l'autobiographie et l'autofiction, il faut compléter les réflexions de Heinich en consultant deux théoriciens qui, dans le champ littéraire, se sont penchés sur la dynamique propre à la mise en récit de soi : il s'agit de Philippe Lejeune et de Vincent Colonna.

1.2.1 Philippe Lejeune et l'autobiographie

Telle que la conçoit l'opinion courante, l'autobiographie correspondrait à un recueil de souvenirs par lequel un auteur se remémore les parties importantes de sa vie ou, comme la décrit plus finement Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, un « récit introspectif 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 » (Lejeune 1996 : 14). Toutefois, il s'agit là d'un phénomène relativement complexe car l'autobiographie déborde de la simple récollection des faits : « tout acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse » (Lejeune 1996 : 7). Avant tout, le récit autobiographique constitue une sorte de pacte car il suppose l'existence d'une forme de contrat entre l'auteur et le lecteur, « un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre » (Lejeune 1996 : 33). Dans un ouvrage ultérieur intitulé *Les*

Brouillons de soi, Lejeune rappelle le fondement de ce pacte : c'est celui d'un auteur qui s'engage à tenir sur lui-même un discours qui prétend reconstruire dans ses moindres détails la trajectoire d'une vie, un discours véridique et susceptible de vérification (Lejeune 1998 : 145).

Lejeune reconnaît au genre autobiographique quatre composantes essentielles : la forme du langage utilisé, le sujet traité, la situation de l'auteur et la position du narrateur (Lejeune 1996 : 14). La première composante signale que le genre autobiographique est de la prose constituée en récit; la biographie nécessite en effet une continuité narrative, et ce, afin que le lecteur puisse bien saisir la suite des faits qui lui sont présentés. Le sujet traité correspond à la vie même de l'auteur dont l'autobiographie entend rendre compte. Il inclut aussi bien la chaîne d'évènements qui ont ponctué la vie de l'auteur que les sentiments et les réflexions qu'ont pu lui inspirer cette succession d'expériences. C'est dans cette deuxième composante que nous avons le sentiment d'apprendre vraiment qui est l'auteur, que nous avons la révélation de sa personnalité. La troisième composante, que Lejeune nomme la situation de l'auteur, consiste à postuler la concordance entre la personne mise en scène par le récit autobiographique et la personne du même nom dont l'histoire garde la trace. La position du narrateur, qui constitue la dernière composante du genre autobiographique, implique une correspondance identitaire obligée entre l'auteur de l'autobiographie et le personnage principal du récit qui raconte sa vie. L'autobiographie se doit donc d'être un récit rétrospectif qui relate la vie de son auteur, l'identité de ce dernier, du narrateur et du personnage principal ne résidant qu'en une seule et même personne (Lejeune 1996 : 14). Lejeune soutient que, pour avoir une autobiographie en bonne et due forme, il faut que toutes ces composantes soient respectées. Si une d'elles devait manquer, il nous serait impossible de classer ce texte sous le genre littéraire de l'autobiographie : nous opterions alors pour l'un des nombreux genres voisins que sont le roman personnel, la biographie, le journal intime, l'autoportrait, etc. (Lejeune 1996 : 14). Par conséquent, nous concluons de l'exercice de catégorisation effectué par Lejeune, que l'autobiographie peut être vue comme un document témoin de l'identité de son auteur.

Le concept clé du pacte autobiographique, son principe fédérateur reste en effet, pour Philippe Lejeune, celui de l'identité dont l'affirmation dans le texte renvoie «en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » (Lejeune 1996 : 26). Ce nom est d'une importance capitale : « [la présence de l'auteur] est liée, par convention sociale, à l'engagement de

responsabilité d'une personne réelle », laquelle revendique son existence en utilisant son nom propre au sein du texte (Lejeune 1996 : 33). Dans l'autobiographie, l'identité, ici représentée par le nom de l'auteur, est donc fondamentale et immédiate : elle est « perçue et acceptée comme un fait » (Lejeune 1996 : 20). Dans l'autobiographie, l'identité du narrateur et du personnage principal se manifeste principalement par l'emploi du pronom personnel « je ». Lejeune signale cependant que cette identité n'est pas fondée hors de tout doute :

Le « je » renvoie à l'énonciation, nul ne songe à le nier : mais l'énonciation n'est pas le terme dernier de la référence : elle pose à son tour un problème d'identité, que dans le cas de la communication orale directe, nous résolvons instinctivement à partir de données extra linguistiques. Quand la communication orale se brouille, l'identité fait problème (Lejeune 1996 : 21).

L'utilisation de la première personne peut porter à confusion au point de vue de la narration. En effet, l'identité du personnage principal ne doit pas être que pure et simple ressemblance avec l'auteur; il doit s'agir de sa copie exacte : « l'identité est un fait immédiatement saisi-accepté ou refusé, au niveau de l'énonciation; la ressemblance est un rapport sujet à discussions et à nuances infinies, établi à partir de l'énoncé » (Lejeune 1996 : 35). D'où émerge la spécificité de l'autobiographie en tant que récit de vie :

On aperçoit déjà ici ce qui va opposer fondamentalement la biographie et l'autobiographie, c'est la hiérarchisation des rapports de ressemblance et d'identité : dans la biographie, c'est la ressemblance qui doit fonder l'identité, dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance (Lejeune 1996 : 38).

Cependant, il est possible d'observer que plusieurs types de romans biographiques comportent des similitudes avec l'autobiographie, de sorte qu'il nous est difficile de les départager. Lejeune explique qu'une fiction autobiographique peut se trouver « exacte », le personnage mis en récit ressemblant fortement à l'auteur ; une autobiographie peut par contre être « inexacte », le personnage différant de l'auteur (Lejeune 1996 : 26). Le cas échéant, il ne s'agira plus d'une autobiographie, mais bien d'une biographie fictionnelle ou d'une fiction autobiographique, car « l'identité est le point de départ réel de l'autobiographie; la ressemblance, l'impossible horizon de la biographie » (Lejeune 1996 : 38). Si l'identité ne devait se révéler que pure ressemblance ou même supercherie, nous tomberions dans ce que Lejeune appelle de la mythomanie :

C'est-à-dire, non pas les erreurs, les déformations, les interprétations consubstantielles à l'élaboration du mythe personnel dans toute autobiographie, mais la substitution d'une histoire carrément *inventée*, et *globalement* sans rapport d'exactitude avec la vie; comme pour la supercherie, c'est extrêmement rare, et le caractère référentiel attribué au récit est alors facilement mis en question par une enquête d'histoire littéraire. Mais, disqualifié comme autobiographie, le

récit gardera tout son intérêt comme fantasme, au niveau de son énoncé, et la fausseté du pacte autobiographique, comme conduite, restera pour nous révélatrice, au niveau de l'énonciation, d'un sujet à intention malgré tout autobiographique que nous continuerons à supposer au-delà du sujet truqué (Lejeune 1996 : 39).

Lejeune nous fait remarquer que, dans tout ce processus, le choix des souvenirs n'est pas anodin : il est « lié à une argumentation et à la construction d'une image de soi » (Lejeune 1998 : 46). Ce qui, pour un artiste, peut correspondre à une forme de projet créateur.

Au fur et à mesure que s'élabore une autobiographie, il n'est pas rare de voir apparaître de nombreux brouillons qui correspondent, selon Lejeune, à une longue série d'essayages et de retouches. C'est au travers de ceux-ci que l'artiste se « bâtit peu à peu une identité, en suivant la mode, en cherchant son style » (Lejeune 1998 : 7). La reconstruction historique de soi faite à partir de l'âge adulte peut difficilement échapper à une forme de mise en scène et l'autobiographie est alors « parsemée de minuscules autofictions » (Lejeune 1998 : 99). Lejeune reconnaît aussi que, pour arriver à faire concorder tous les éléments, l'auteur a parfois recours à des procédés de montage, des stratégies de contraintes et des jeux d'énonciation devant assurer l'établissement du contrat entre l'auteur et son lecteur (Lejeune 1998 : 151). Dès lors, nous pouvons nous demander en quoi l'autobiographie peut se réclamer porteuse d'authenticité. Si toutes les conditions relevées par Lejeune sont respectées, la vie de l'auteur nous apparaîtra comme unique et singulière. Par contre, si quelques-unes devaient s'avérer ambiguës, le pacte autobiographique s'en trouverait automatiquement compromis.

1.2.2 Vincent Colonna et l'autofiction

Bien que l'autobiographie ait particulièrement intéressé Philippe Lejeune, il n'est pas le seul à l'avoir théorisée. En effet, des auteurs tels que Gérard Genette et Serge Doubrovsky ont, dans leurs différents ouvrages, articulé des définitions de ce genre littéraire (Genette (1972), Doubrovsky (1977)). Cependant, c'est un autre auteur qui va retenir notre attention parce qu'il s'est intéressé à cet aspect de l'écriture de soi qui nous semble particulièrement pertinente pour l'étude de Sophie Calle : il s'agit de Vincent Colonna et de ses travaux sur l'autofiction. Dans un ouvrage intitulé *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), l'auteur reprend les définitions préalablement établies par Doubrovsky, Genette et Lejeune, lesquelles abordent autant l'autobiographie que l'autofiction. Ces définitions, quoique

complémentaires à son travail, sont d'une importance capitale puisqu'elles nous informent de la mince frontière qui sépare les deux genres littéraires : une autobiographie peut en effet facilement tomber dans le régime de l'autofictionnel si les éléments qui sont présentés au lecteur semblent ambigus. Conséquemment, cette ligne qui sépare l'autobiographie de l'autofiction est perçue davantage comme une zone grise où le débordement de part et d'autre semble inévitable.

Bien que redécouverte dans les années 2000, l'autofiction est un genre littéraire mis en place depuis la Révolution française. Selon Colonna, la « liste est longue des écrivains contemporains ayant enchâssé leur identité dans un montage textuel, mêlant les signes de l'écriture et ceux de l'engagement de soi » (Colonna 2004 : 11). Cette tendance, caractérisée par la création d'un double fictif, est aujourd'hui considérée comme un « agencement stéréotypé », surexploité par de nombreux écrivains (Colonna 2004 :12). Dans le passé, des représentants de la critique savante avaient d'ailleurs rejeté ce type de littérature, car il démontrait selon eux une tendance exagérée « à l'exposition publique de soi, à la surexposition de sa vie privée » (Colonna 2004 : 13). Toutefois, plusieurs auteurs ont su s'y tailler une réputation en alliant le genre autobiographique au roman. Colonna reconnaît que même si elle est encore considérée comme un genre mineur de la littérature, l'autofiction n'en reste pas moins un type d'écrit très populaire (Colonna 2004 : 105).

Qu'en est-il au juste de l'autofiction? Dès 1989, Colonna en donnait une bonne définition générale dans sa thèse doctorale intitulée *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989) :

L'autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). Bien qu'intuitive, celle-ci permet de dessiner les contours d'une vaste classe, d'un riche ensemble de textes : une contrée littéraire semble émerger des limbes de la lecture. C'est aussi un nouveau visage et une nouvelle cohérence que paraissent acquérir certaines œuvres (Colonna 1989 : 34).

L'autofiction n'est pas à confondre avec le roman autobiographique. Dans la première, l'auteur utilise en effet son nom propre alors que, dans le roman autobiographique, il a généralement recours à un pseudonyme, afin de créer une ambiguïté autour du narrateur : s'agit-il réellement de l'auteur ou d'un simple personnage? Selon Colonna, le roman autobiographique offre une part minime d'intervention auctoriale alors que l'autofiction permet une plus grande liberté d'invention et même de création identitaire (Colonna 2004 :

199). S'appuyant sur l'affirmation de Philippe Lejeune à l'effet que l'autobiographie est un pacte de lecture entre le lecteur et l'auteur, Colonna suggère que l'autofiction met en place une « modélisation du pacte autobiographique » (Colonna 2004 : 70).

Afin de démonter les rouages du genre, Colonna se sert d'une œuvre très ancienne de la littérature, *Histoires vraies* de Lucien de Samosate¹⁴, qui permet de bien saisir les différentes catégories d'autofictions, lesquelles correspondraient à quatre postures : l'autofiction biographique, l'autofiction spéculaire, l'autofiction fantastique et l'autofiction intrusive ou auctoriale. Ces catégories distinctes ont un point en commun : la présence d'un narrateur. Ce dernier joue en effet un rôle central dans l'histoire dont il est le héros. Nous observons ici une différence avec l'autobiographie : l'autobiographie suppose une identité commune entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, identité qui se condense dans le nom propre de l'auteur ; l'autofiction présente ces trois instances, mais leur articulation varie en fonction du type d'autofiction dont il est question.

La première des quatre postures que Colonna identifie dans son ouvrage est celle dont nous entendons le plus parler : l'autofiction biographique. Dans cette catégorie, l'écrivain est le narrateur et le héros de son histoire. Il « affabule son existence à partir de données réelles, [tout en restant] au plus près de la vraisemblance » (Colonna 2004 : 93). L'auteur rédige ainsi « sa vie ou un épisode, en romançant plus ou moins, sans que le degré de ce romançage ait une grande importance ». Le but est de créer chez le lecteur un effet anticipé : empathie, sympathie, admiration, exaltation, édification, etc. (Colonna 2004 : 94-95). Colonna insiste sur un autre point : dans l'autofiction biographique, l'auteur veut donner une forme autonome à son image qui, après quelques décennies, dépossédera l'individu réel de son nom d'auteur (Colonna 2004 : 98). Dans le passé, l'autofiction biographique s'est manifestée sous plusieurs formes littéraires, principalement celle du roman intime dont les modalités, dans l'ensemble,

¹⁴ *Histoires vraies* ou *Histoire véritable* de Lucien de Samosate (rédigé au deuxième siècle après J.C et traduit en 1654 par Nicolas Perrot d'Ablancourt) est une des premières œuvres où il est possible de voir se mettre en place le prototype de l'autofiction. Principalement constituée de récits de voyage, qui s'étendent sur plusieurs tomes, l'ouvrage est écrit à la première personne du singulier (*je*). Bien que l'identité du sujet d'énonciation demeure ambiguë dans le premier tome, on comprend, dans le deuxième tome, que l'auteur et le personnage principal sont une seule et même personne. Au sein de ce récit, l'auteur incarne en fait plusieurs types d'affabulation dont une forme d'autofiction fantastique. Colonna insiste sur le fait que la traduction de d'Ablancourt ramassant trop le texte, on perçoit mal le "Je" (Colonna 2004 : 32). Il compare cette version à celle d'Émile Chambry (Chambry (1933-1934). *Œuvres Complètes*, Paris : Librairie Garnier frères) qui, pour lui, semble plus fidèle à la version initiale (Colonna 2004 :32).

ne servaient qu'à une forme de « mythologisation » du soi (Colonna 2004 : 108). Cette posture permet ainsi à l'auteur de plonger directement au cœur de sa vie intime en dévoilant ses secrets mais, par dessus tout, en révélant sa véritable nature. Il fige dans le temps une image de lui-même telle qu'il a voulu la présenter.

La seconde catégorie établie par Colonna se nomme l'autofiction spéculaire. Cette dernière repose principalement sur la présence, dans le récit, d'un reflet de l'auteur, de sorte qu'il s'agit d'une fiction de soi miniaturisée dont le lecteur s'aperçoit lorsqu'il est confronté à une image de l'écrivain enchâssé dans l'univers fictif.

[Qu'] avec ou sans motif du miroir, violent ou pacifiée, cette réversibilité est la leçon capitale de tous les procédés réfléchissants, quels que soient leur échelle, leur dispositif et leur domaine artistique. Elle sommeille au fond des œuvres littéraires et, sans avertissement, [...] l'écrivain peut devenir personnage, le personnage écrivain, le lecteur se retrouver au milieu du complot machiné par la fiction, devenu sujet de l'histoire (Colonna 2004 : 120).

Des procédés littéraires sont propres à ce genre autofictionnel : la mise en abyme ainsi que la métalepse. Ces deux figures de rhétorique, très proches l'une de l'autre, rendent toutes deux le récit ambigu et il n'est pas rare de les voir se confondre au sein d'un seul et même texte. Souvent exemplifiée par des formules courantes : un livre dans un livre, une peinture dans une peinture, un film dans un film, la mise en abyme a pour but premier d'opérer une duplication. Son utilisation tend à démontrer les différentes couches préalablement organisées que comporte la fiction. La métalepse, quant à elle, est une figure permettant de brouiller l'identité entre le narrateur et l'auteur. Colonna la définit comme : « une transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, entre l'activité historique de narrer et le produit fictif qui résulte de l'opération (Colonna 2004 : 127). Ainsi, parmi tous ces effets de miroir, « la mise en abyme reflète principalement l'œuvre tandis que la métalepse réfléchit plutôt l'auteur (ou le lecteur) » (Colonna 2004 : 132).

Une troisième forme décrite par le théoricien est celle de l'autofiction fantastique. Elle se caractérise par un changement identitaire de l'écrivain qui se trouve au centre du texte comme dans une autobiographie mais qui « transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance » (Colonna 2004 : 75). L'auteur ancre ainsi le narrateur dans une histoire complètement inventée :

Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle l'invente; l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale (Colonna 2004 : 75).

Ce type d'autofiction se caractérise donc par l'invention, de la part de l'auteur, d'une vie parallèle ou s'illustre un personnage dont les déguisements postulent une forme d'altérité par rapport à lui, ce qui l'éloigne considérablement des autres types d'autofiction.

La dernière catégorie est celle de l'autofiction intrusive ou auctoriale qui comporte un narrateur extérieur aux événements racontés. Dans ce type d'autofiction, « la transformation de l'écrivain n'a pas lieu par le truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un « narrateur-auteur » en marge de l'intrigue » (Colonna 2004 : 135). Dans cette variante, il est difficile de clairement séparer le narrateur de l'auteur puisque les deux se confondent en une simple voix. Le narrateur se conjugue à la troisième personne du singulier et la structure narrative de l'histoire est similaire à celle d'un conte ou d'un roman et non à celle d'une autobiographie. L'action au sein du récit mène le narrateur-auteur à la fin tant convoitée. En pleine exécution, l'auteur est souvent confronté à « une pulsion d'affabulation de soi, parfois pleinement réalisée, souvent refoulée » (Colonna 2004 : 140). Cette pulsion d'affabulation transmise par le narrateur externe était néanmoins déjà active avant même que l'auteur ne commence à écrire l'histoire, laquelle était déjà été trafiquée dans le but de se rendre intéressante.

L'autofiction littéraire s'apparenterait donc à la fabrication de simulacres (Colonna 2004 : 167). Elle fut longtemps perçue par la critique savante comme un simple dédoublement de la personnalité de l'auteur et non comme faisant partie d'une histoire autobiographique incorporant des éléments fictionnels. Aujourd'hui, elle s'affirme comme un genre littéraire légitime où la fabrication de personnages s'inscrit principalement dans un désir de questionnement identitaire. Elle apparaît comme: « la faculté fabulatrice qui se prend elle-même pour objet, au lieu de se limiter à inventer des personnages et à raconter leur histoire » (Colonna 2004 : 164). Afin d'y arriver, certains auteurs vont jusqu'à documenter leur biographie, non pas pour rendre leur histoire plus véridique et plus objective mais bien pour que le lecteur s'interroge sur les modes de la construction identitaire qui se trouvent ainsi convoqués. Le but n'est donc pas de tromper ce dernier, mais bien de mettre en scène ce qu'ils voudraient être en s'écrivant. La création de ce nouveau « moi fictif » révèle une intention derrière la pratique littéraire, ainsi « [qu']une conscience d'artiste revendiquée » (Colonna 2004 : 164). Cette intention offre deux possibilités, soit l'écrivain s'irréalise, fabule

à partir de la matière de son vécu, soit il se déréalise et s'invente une nouvelle expérience, en faisant fi de son passé (Colonna 2004 : 145).

Même si Colonna développe sa théorie à partir d'une œuvre littéraire, ses concepts opérateurs peuvent facilement s'appliquer à des pratiques artistiques. Isabelle de Maison Rouge s'intéresse à cette question dans son ouvrage *Mythologies personnelles : L'art contemporain et l'intime*. En regard de l'art actuel, elle définit l'autofiction comme une « transposition volontaire de la vie de l'auteur dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture ou de la mise en images, comme un lieu qui n'aura jamais lieu » (de Maison Rouge 2004 : 21). Cette auteure a raison de recourir au concept d'autofiction. Il n'est pas rare en effet d'observer, dans l'art actuel, une stratégie réflexive sur l'identité et l'authenticité qui peut prendre différentes formes. Des créateurs de grande réputation telle que Cindy Sherman l'explorent sous la modalité visuelle de l'autoportrait photographique. L'artiste qui nous intéresse dans ce mémoire, Sophie Calle, offre l'avantage de conserver les mécanismes littéraires de l'autofiction en intégrant une pratique d'écriture à ses propositions artistiques. Chez elle, toutes les catégories littéraires de l'autofiction semblent en effet avoir été exploitées.

1.3 Sophie Calle au sein des pratiques contemporaines

Bien que nous la connaissions davantage pour les nombreux scandales de sa vie amoureuse¹⁵ ainsi que pour les célèbres *Filatures*, Sophie Calle s'inscrit dès la fin des années 1970 dans le milieu artistique grâce à une démarche alliant écriture autobiographique et photographie. Sa technique s'inspire entre autres du *Nouveau Roman*, un mouvement littéraire français très marquant dans les années 1950. Ce mouvement proposait un type différent de rapports, jusqu'alors peu exploité, entre l'auteur et le lecteur, en brouillant systématiquement la distinction qui sépare le réel du fictionnel. L'auteur du *Nouveau Roman* introduisait dans le fil de son récit des données personnelles qui suscitaient chez le lecteur un sentiment d'incertitude et de doute. Le milieu artistique n'était pas en reste. Dès 1950 s'installait, sous

¹⁵ L'artiste inclut, dans plusieurs performances, une référence directe à ses relations amoureuses. Dans le film *No Sex Last Night* (1992), c'est sa relation avec Greg Shephard qu'elle met sur pellicule, ou encore, pour l'exposition *Prenez soin de vous* (2007), il s'agit d'un courriel de rupture qui constitue le point de départ de l'œuvre.

l'appellation de *Nouvelle figuration narrative*, un mouvement qui boudait les abstractions formalisantes pour jongler avec la représentation et le récit. On retrouve dans ses rangs des artistes tels que Gérard Fromanger, Valerio Adami, Peter Klasen, Hervé Télémaque et Gilles Aillaud. Comme l'explique Jean-Luc Chalumeau, les artistes de cette tendance ne sanctionnaient pas un retour à la figuration traditionnelle: ils aimaient « le masque plus que le portrait, le travesti plutôt que l'habit de soirée » (Chalumeau 2008 : 18). S'ils avaient d'abord fait une place au réel sociopolitique, ils se sont vite rabattus sur les événements de leur quotidien et sur les sentiments d'angoisse et de peur que ces événements pouvaient susciter (Chalumeau 2008 : 18).

Dans le même ordre d'idées, on vit également apparaître, au cours de cette décennie, un engouement pour les mythologies personnelles dont témoigne l'ouvrage *Mythologies* de Roland Barthes, publié en 1957. Ce dernier soutient que la mythologie a su, au fil des siècles, se détourner des mythes collectifs et universels pour s'intéresser aux mythes personnels par le biais d'une narrativisation du quotidien ainsi que par une mise en scène du domaine privé. Magali Nachtergaele précise que cette mythologisation individuelle participe d'une réécriture de l'histoire personnelle qui tire parti des formes médiatiques modernes tels que la photographie, le cinéma, le reportage (Nachtergaele 2011 :3). La tendance donna lieu à plusieurs expositions dont les titres révèlent bien la préoccupation: *Mythologies quotidiennes* datant de 1964 (au Musée d'art moderne de Paris), *Individuelle Mythologie* ou *Mythologie individuelle* datant de 1972 (à la *Documenta 5* de Kassel) et *Mythologies quotidiennes 2* en 1977 (au Musée d'art moderne de Paris). Ces trois expositions ont ensuite donné naissance au mouvement *Photobiographie*¹⁶ qui s'est illustré au cours des années 1980.

Une autre tendance similaire semble aussi avoir inspiré Sophie Calle. Son usage combiné de la photographie et du texte l'inscrit dans une catégorie que plusieurs auteurs, critiques et commissaires, dont Christine Macel et Harald Szeemann, appellent le *Narrative Art* (art narratif parfois associé à la photographie conceptuelle)¹⁷. Ce mouvement regroupe des

¹⁶ Le mouvement *Photobiographie* est également connu sous l'appellation de *Photo-essay*, *Photo-textuality*, *Photo-stories*, *Récit-photo* ou *Poème-photo*.

¹⁷ Le *Narrative Art* englobe les pratiques fondées sur la combinaison photo-texte qui réhabilitent un contenu anecdotique, subjectif et narratif (Lemoine 2007 : 247-248). Généralement agencées à un texte, les photographies sont souvent de petites dimensions, en noir et blanc et ne manifestent aucun souci de la technique artistique. James Collins, dans la « Préface » de *Narrative Art* (catalogue de l'exposition du même nom), en donne une seconde définition : il s'agit d'une « mise en représentation-directe de la personnalité artistique. [...] »

artistes tels que Jean Le Gac, Christian Boltanski et Annette Messager qui, par le biais du photo-texte¹⁸, mettent en scène leur propre vie à l'aide de personnages qui sont en réalité des doubles d'eux-mêmes. Par exemple, Christian Boltanski feint de reconstituer des histoires vraies, en évoquant des moments de sa jeunesse et des souvenirs qui lui sont chers, ce qui lui permet d'élaborer un véritable mythe personnel dans la mesure où il invente son propre passé. Ces artistes se servent d'éléments et de médiums divers, dont des journaux intimes, dans le but de maximiser la crédibilité et l'authenticité de leur démarche. Ils orchestrent ainsi, à propos d'eux-mêmes, un rapport tendu entre la réalité et la fiction.

Malgré ses affinités avec ce groupe, Sophie Calle reste cependant une artiste inclassable puisque sa démarche créative inclut aussi la performance et l'installation avant de se fixer dans un récit illustré. Il en résulte un art hautement conceptuel qui oscille entre l'autobiographie et l'autofiction. Ce style, qui lui est propre, prend également sa source dans les grandes querelles de la décennie 1970 autour de la notion d'auteur. Christine Macel, dans son article intitulé « La Question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished », explique que, dès 1978, l'artiste confronte la position de Roland Barthes sur la mort de l'auteur¹⁹ : « ses récits factuels-fictionnels à teneur autobiographique, accompagnés de photographies, tentent de redéfinir la notion de l'auteur, voire de fiction elle-même, en jouant de tous les entrelacs et brouillages possibles. » (Macel 2003 : 17-18)

Ces jeux de cache-cache qui font aujourd'hui la réputation de Sophie Calle se sont mis en place au fil d'une production qui, depuis la fin de la décennie 70, est allée en se complexifiant. Calle fait sa marque dès 1979 avec une œuvre-performance intitulée *Les Dormeurs*, pour laquelle l'artiste a demandé à des inconnus de venir dormir dans son lit pendant huit heures. Calle documente le projet à l'aide de photographies et d'un journal intime. Bien que cette pièce semble être sa première performance, plusieurs auteurs, dont Christine Macel, affirment qu'il ne s'agit pas d'une démarche inaugurale. En effet, *Suite*

Les artistes se sont mis à raconter des « histoires » écrites, dactylographiées, enregistrées, photographiées. » (Collins 1974 : non paginé).

¹⁸ La technique du photo-texte allie, comme son nom l'indique, le médium textuel au médium photographique. Les deux interagissent généralement sous la forme d'une installation. Toutefois, le texte peut amener des éléments narratifs clés qui sont invisibles aux yeux des spectateurs s'ils observent uniquement les photographies.

¹⁹ Ce qui compte avant tout pour Barthes c'est la place du lecteur et de l'écriture et non plus celle de l'auteur (Macel 2003 :18), une position que Calle confronte en se concentrant sur un sujet auctorial instable et paradoxal.

Vénitienne, qui va apparaître en 1980, avait été créée quelques années avant *Les Dormeurs*, mais un problème de confidentialité²⁰ avait obligé l'artiste à en différer la présentation. Calle aurait aussi exécuté d'autres « filatures » dans les années 1978-1979, mais ces dernières n'ont jamais été exposées.

La filature s'impose en effet, dès les débuts de la carrière, comme l'une des stratégies et l'un des thèmes récurrents de l'œuvre de l'artiste. Un autre type de lien se tisse déjà entre *Les Dormeurs* et *Suite Vénitienne*, qui demeurera une ligne directrice tout au long du corpus de Sophie Calle : le besoin de documenter toutes les actions des performances à l'aide de photographies et de textes. Plusieurs œuvres postérieures à *Suite Vénitienne* s'inscrivent dans la même veine : *Le Bronx* (1980), où l'artiste questionne des New-Yorkais sur les lieux qu'ils affectionnent particulièrement et leur demande de l'y conduire afin de les photographier, *La Filature* (1981), où Calle engage un détective privé qui la suit pendant une journée, *L'Hôtel* (1981), où l'artiste se fait engager comme femme de ménage et fouille dans les effets des clients, afin d'en apprendre plus sur leur vie personnelle. *Le Carnet d'adresse* (1983) est peut-être l'œuvre la plus controversée et la plus publicisée du corpus de l'artiste. Calle y rapporte comment, ayant trouvé un carnet d'adresse dans la rue, elle enquête sur son propriétaire et publie, dans le journal *Libération*, des articles concernant l'état de ses recherches. Lorsque l'individu concerné apprend que quelqu'un fouille dans sa vie privée et contacte tous ses amis proches, membres de sa famille ou collègues de travail, il est prêt à engager des poursuites contre le journal pour divulgation d'informations personnelles sans autorisation de sa part. La présentation du carnet en tant que tel n'a jamais eu lieu puisque le propriétaire n'a pas donné son accord.

À partir du milieu des années 1980, un changement s'observe dans la thématique de Calle : les enquêtes délaissent peu à peu l'invasion des univers privés et semblent privilégier les thèmes du manque et de l'absence. Des œuvres telle que *Le Rituel d'anniversaire* (1980-1993) portent sur la notion de jeu, de répétition, de cérémonie. On peut placer dans cette catégorie *Les Aveugles* (1986), *Douleur exquise* (1984-2003), *Fantômes* (1989-1991), *Les*

²⁰ Calle se vit interdire la publication, l'exposition et la diffusion de la performance. L'homme connu sous le pseudonyme de monsieur Henri B. avait porté plainte contre l'artiste puisqu'elle l'avait suivi, photographié sans son consentement et a ainsi violé son droit à la vie privée. Pour avoir l'autorisation d'exposer cette performance, l'artiste dut reprendre toutes les photographies qu'elle avait réalisées dans les mêmes lieux. Pour cette raison, la performance fut ant-datée et l'artiste décida d'attendre avant de l'exposer.

Tombes (1990) et *Une jeune femme disparaît* (2003). Le thème du voyage est également important dans le corpus de Calle; ce groupe inclut : *Anatoli* (1984), *No Sex Last Night* (1992, réalisé avec Greg Shephard), *Gotham Handbook* (1994, collaboration avec Paul Auster), *L'Erouv de Jérusalem* (1996) et *Souvenirs de Berlin-Est* (1996). Au cours de la dernière décennie, on note l'émergence d'une thématique de la douleur généralement associée à une séparation (rupture amoureuse, décès). Les œuvres qui en témoignent s'intitulent *Évaluation psychologique* (2003; sur une idée de Damien Hirst), *Prenez soin de vous* (2007) et *Rachel, Monique* (2010). *Prenez soin de vous*, qui a fait couler beaucoup d'encre, prend pour point de départ un courriel de rupture envoyé par un amant de Calle. L'artiste décide d'exploiter ce message en le faisant analyser, interpréter et même jouer par des femmes exerçant différentes professions, ce qui donne à leur commentaire le poids d'une évaluation scientifique. *Rachel, Monique* est une œuvre dédiée à sa mère qui est sur le point de mourir, et dont Calle essaie, par le biais d'une caméra vidéo, de capter le dernier soupir. Elle n'y parviendra cependant pas. Bien que la production de Calle se distingue par les différents médiums utilisés et par le choix des thématiques représentées, un concept opérateur anime toujours sa démarche, l'idée de mettre en scène sa vie. L'expérience personnelle est d'entrée de jeu inséparable du projet de son exposition.

Il faut cependant porter une attention particulière à la panoplie de moyens qu'utilise Sophie Calle pour arriver à ses fins. Correspondant parfaitement à la définition de l'artiste opportuniste avancée par Alcalde, cette dernière démultiplie en effet les stratégies et les outils qui vont lui permettre de se singulariser, ne fût-ce qu'au sein du milieu artistique dont elle émerge. Ainsi, bien qu'elle s'inspire abondamment de la démarche de Boltanski, Calle la pousse à l'extrême, convoquant plusieurs médiums et plusieurs technologies qui vont lui permettre de se démarquer en forçant l'attention. Calle a en effet dépassé depuis longtemps le recours au simple photo-texte pour s'approprier la performance, la vidéo, la presse imprimée et l'édition et même la communication électronique. Il ne s'agit plus de faire parler d'elle par la seule présentation d'un produit fini, en l'occurrence une exposition, mais d'entretenir l'intérêt tout au long d'un processus de production protéiforme qui sait même tirer un parti publicitaire des obstacles rencontrés. Au cœur de toutes ces stratégies, le prétexte autobiographique est là pour confirmer que l'œuvre du Grand Singulier est aujourd'hui inséparable d'une mise en scène de la personne.

2. Le livre d'artiste autobiographique

L'artiste opportuniste, nous l'avons laissé entendre, se satisfait rarement d'une seule et même stratégie, d'un seul et même véhicule : il préfère généralement une pratique multiple et éclatée qui adopte souvent le mode intermédiatique. Les années 1960 sont emblématiques de cette nouvelle ère de démarches mixtes intégrant différentes disciplines - dont le cinéma et la littérature – parfois au sein d'un même mouvement (le groupe Fluxus, l'art conceptuel, le Pop Art, l'art minimaliste). Il faut sans doute rattacher à cette mouvance l'essor du *livre d'artiste*, qui marque la décennie de son positionnement critique original. Bien que son émergence s'inscrive dans l'héritage du surréalisme et remonte à l'après Seconde Guerre mondiale, il s'impose progressivement au cours des années 1960, principalement avec les œuvres de Marcel Broodthaers. On peut considérer ce dernier comme le véritable précurseur de la forme actuelle que prend le livre d'artiste, une forme versatile et foncièrement ambiguë. Conçu initialement comme un assemblage de textes et d'images, le livre permet à Broodthaers d'avoir recours à plusieurs techniques, notamment à celle du collage. Ce n'est cependant qu'à la fin des années 1960 que le livre d'artiste se voit conférer une place importante au sein de plusieurs nouveaux mouvements artistiques, tels que l'art corporel, l'art vidéo, le mail art et le happening. Il marque principalement la production de deux artistes, l'un américain, Edward Ruscha, et l'autre suisse-allemand, Dieter Roth, qui vont assurer sa visibilité et sa popularité.

On doit à la théoricienne Anne Moeglin-Delcroix de s'être intéressée au livre d'artiste et de s'être penchée sur ses traits distinctifs. Cette auteure reconnaît d'entrée de jeu que ce médium particulier possède une nature intrinsèquement ambivalente, tiraillé qu'il est entre le statut de livre et celui de production artistique. Ces deux identités présupposent en effet une conception différente de l'objet, le livre faisant appel, dans son acception courante, à une valeur d'usage, et l'œuvre renvoyant à quelque chose d'immatériel et d'idéal, une manifestation de l'esprit (Moeglin-Delcroix 1997 : 8-9). La production du livre d'artiste est frappée de la même ambivalence : réalisée en marge des grands circuits d'édition classiques, elle fait de chaque copie – dans certains cas porteuse d'un numéro - tantôt une œuvre singulière, tantôt le reflet d'un original (Moeglin-Delcroix 1997 : 32). D'autres auteurs ne partagent pas cette vision. Moeglin-Delcroix signale à ce sujet Yves Peyré, qui refuse le statut

de livre à toute production, et celle-ci inclurait les œuvres d'Edward Ruscha, ne comportant aucun texte. Moeglin-Delcroix défend les livres de Ruscha qui, elle le reconnaît, sont d'abord et avant tout des compilations photographiques manifestant une apparente «objectivité documentaire» (Moeglin-Delcroix 1997 :25-26). Mais elle croit que les restrictions de Peyré sont basées sur une confusion entre le livre d'artiste et le livre de peintre²¹, occasionnellement désigné comme livre-objet.

D'autre part, la spécificité du livre d'artiste ne doit pas se résumer à son dispositif combinatoire, quelles qu'en soient les composantes. Son développement est aussi redevable à une forme d'engagement social : le livre d'artiste répond à la volonté de démocratiser et de déterritorialiser l'art qui s'est particulièrement affirmée au tournant des années 1960-1970 (Moeglin-Delcroix 2008 : 20). Il ne tente pas simplement de rompre avec la tradition artistique mais aussi avec la tradition bibliophilique des livres-objets. Les livres de Ruscha, qu'il qualifie lui-même de brûlots²², attestent de cette double forme d'engagement. Sous des allures inoffensives, ils comportent une véritable dimension subversive en ce qu'ils dissimulent le but précis de leur création : l'accessibilité à l'art. Cette intentionnalité s'est manifestée, au niveau de l'édition, par des investissements peu coûteux entièrement aux frais de l'artiste et par la participation de sa galerie au tirage. Les livres de Ruscha ne sont pas des reproductions d'œuvres mais bien des œuvres qui sont conçues pour être reproduites (Moeglin-Delcroix 2008 :351). Le livre d'artiste peut aussi assumer un rôle que l'on pourrait qualifier d'archivistique: il perpétue la mémoire d'interventions artistiques ou d'actions éphémères dont on perdrait autrement la trace (Moeglin-Delcroix 2008 : 20). Il se présente alors comme une sorte de substitut au catalogue d'exposition²³. Ce qui ne l'empêche pas d'assumer une dimension critique portant à la fois sur la redéfinition de l'art et de l'artiste (Moeglin-Delcroix 2008 : 18).

²¹ Le livre de peintre, également appelé livre illustré, se distingue du livre d'artiste en ce qu'il implique un travail de collaboration avec un auteur. Le livre d'artiste est un ouvrage uniquement produit par l'artiste qui en assume l'entière propriété intellectuelle (Moeglin-Delcroix 1997: 28).

²² Moeglin-Delcroix cite les propos de l'artiste au sujet de ses livres : « ... ils étaient pour moi des choses si brûlantes qu'on aurait dû avoir du mal à les tenir en main. J'adorais l'idée qu'ils désorientent. Et cela arrivait à la plupart de ceux qui les regardaient. Ils leur semblaient très *familiers* alors qu'ils étaient en quelque sorte *le loup déguisé en brebis*. Je crois vraiment que mes livres ont été radicaux. » (Moeglin-Delcroix 2008 : 352)

²³ Jérôme Dupeyrat, dans l'article « Au-delà de l'œuvre : les livres et les éditions d'artistes comme espaces de documentation artistique » paru dans la Revue *So Multiples*, signale que certains livres sont de véritables « hybrides à la fois catalogues, monographies, albums photographiques et livres d'artistes » (Dupeyrat 2008 :1).

Les années 1980 marquent une prise de distance par rapport au militantisme des années 1960-70. Dû au reflux des idéologies utopistes, le livre d'artiste ne se veut plus le témoin de la société ni l'agent de sa transformation mais manifeste plutôt une volonté de s'ancrer dans le réel biographique (Moeglin-Delcroix 2008 : 24). Il continue cependant d'offrir une résistance à la hiérarchie des beaux-arts et au rétablissement en autorité de la peinture et de la sculpture (Moeglin-Delcroix 2008 : 24). Il incarne toujours la « volonté d'abolir les frontières entre les différentes formes d'expression artistique (écriture, photographie, dessin, sculpture, musique) ». C'est pourquoi son caractère intermédiaire ne se dément pas, ni le lien qu'il continue d'entretenir avec d'autres activités intermédiaires dont il garde les traces (Moeglin-Delcroix 1997 : 46). Leszek Brogowski, à l'instar de Moeglin-Delcroix, entrevoit également le livre d'artiste des années 1980 comme un véritable espace alternatif d'exposition (Moeglin-Delcroix 2008 : 36 ; Brogowski 2010 : 27). L'artiste se montre de plus en plus préoccupé de se constituer un réseau indépendant des circuits traditionnels (Moeglin-Delcroix 2008 : 26) mais il est prêt à accepter des compromis. À cause de leur coût de production peu élevé, les livres d'artiste peuvent entraîner un manque à gagner que certains compensent en numérotant et en signant des copies ; ces livres prennent alors le statut d'originaux en plus de voir augmenter leur valeur commerciale (Brogowski 2010 : 138).

Bien que Sophie Calle ne semble pas avoir songé au livre en début de carrière, sa production manifestait déjà un intérêt pour des pratiques éclatées liées à divers médiums: la performance, des installations alliant entre autres la photographie et le texte ou des installations où la photographie, le texte et la vidéo se retrouvaient sur le même pied d'égalité. Il semble que ce soit autour de la *Suite vénitienne* que cet intérêt pour la publication a commencé à prendre forme. En 1983, quelques années après l'avoir réalisée, l'artiste produit avec Jean Baudrillard *Suite vénitienne / Please follow me* qui reprend intégralement le matériel exposé en y associant une réflexion du philosophe sur la question de la trace. À cette date, le document demeure très proche du catalogue d'exposition auquel un commentaire de spécialiste vient conférer une perspective théorique. Mais il contient déjà en germe la série de livres d'artistes auxquels Calle va s'atteler une quinzaine d'années plus tard. Suivant à peu près le modèle typographique utilisé dans *Suite vénitienne / Please follow me*, Calle va en effet reprendre intégralement ses performances (textes et photographies) sous la forme de courts

opuscules qu'elle regroupe ensuite en séries. Ce nouvel assemblage lui permet une réactualisation de ses œuvres antérieures et garde ainsi quelques affinités avec le catalogue d'exposition. Mais nous allons voir l'artiste se livrer à des manipulations et à des augmentations qui font de ces nouvelles publications de véritables livres d'artiste²⁴. Afin de bien cerner l'intérêt que prend chez elle ce type de publication, nous nous attarderons sur la série *Doubles-Jeux* (1998c), et plus précisément sur le quatrième tome intitulé *À suivre....*

2.1 *À suivre...* l'aventure autobiographique comme jeu d'esquives

En 1998, Sophie Calle publie une série de sept Carnets intitulée *Doubles-Jeux* qui tient à la fois de la monographie et du catalogue rétrospectif, puisqu'ils rappellent des œuvres antérieures dont l'exécution et l'exposition remontent à près de deux décennies, et du journal intime redoublant, dans sa stratégie même, l'orientation autobiographique qui avait depuis le début motivé les performances de l'artiste. Ces exercices d'écriture accompagnés de photographies, dont la réalisation se situe maintenant à distance des pratiques qu'elles remettent en mémoire, permettent à Sophie Calle de maintenir sa présence en tant qu'artiste écrivain et de raffiner, en les complexifiant, les jeux identitaires qui ont fait sa réputation – on pourrait presque dire sa réputation scandaleuse – dans les milieux de l'avant-garde. C'est à cette pratique de la maturité que nous avons choisi de nous intéresser, à la fois parce qu'elle représente bien la pulsion autobiographique animant un nombre significatif de Grands Singuliers contemporains et parce qu'elle amène à un degré de tension maximale les rapports du vrai et du faux qui sont inévitablement à l'œuvre dans les démarches autobiographiques auxquelles adhère Sophie Calle.

Les trois premiers tomes de *Doubles-Jeux* traitent du thème annoncé par le titre de la série : les «jeux» rappellent en effet certains rituels, actions ou travaux que l'artiste s'était elle-même imposés ou à l'exécution desquels elle s'était astreinte à la demande de quelqu'un (entre

²⁴La plupart des performances de Calle vont ultimement donner lieu à des livres d'artiste. Les productions plus récentes, dont la série *Où et Quand ?*, qui comprend *Où et Quand ? : Berck* (Calle 2008a), *Où et Quand ? : Lourdes* (Calle 2008b), et *Où et Quand ? : Nulle part* (Calle 2008c) font l'objet d'un gros tirage (3500 exemplaires pour *Où et Quand ? Berck* et 6000 exemplaires pour *Où et Quand ? Lourdes*). *Où et Quand ? Berck* comprend cinquante exemplaires numérotés et signés par l'artiste en plus de présenter une photographie officielle de Calle. Pour *Où et Quand ? Lourdes*, vingt-cinq exemplaires sont numérotés, signés et identifiés par les lettres HC (hors commerce).

autres Paul Auster) qu'elle avait mandaté pour le faire. Les quatre tomes suivants portent sur des filatures qui constituent, nous l'avons déjà signalé, une stratégie majeure dans la production de Sophie Calle ; les filatures exploitent aussi les retournements de situations qu'affectionne l'artiste, puisque cette dernière orchestre des interventions dont elle se fait tour à tour l'agent et l'objet. La suite *Doubles-Jeux* a été stimulée par une rencontre, non seulement littéraire mais aussi bien réelle, entre l'artiste française et l'écrivain américain Paul Auster. La démarche de cet auteur qui, selon l'heureuse formulation de Régine Robin, explore «les aspects troubles de l'identité» (Robin 1997 : 225), manifeste une quête similaire à celle de Calle. C'était précisément le cas dans son livre intitulé *Léviathan*, où Auster s'était ouvertement inspiré de l'artiste française pour créer son personnage de Maria. Lui renvoyant en quelque sorte l'ascenseur, Calle s'identifie à son tour à ce personnage pour se mettre en scène dans *Doubles-Jeux*. La manœuvre s'affiche au début de chaque tome, qui reprend un passage tiré de *Léviathan* inscrit dans un encadré. Nous y reviendrons dans l'étude de *À suivre...* (1998a). Afin de bien cerner les mécanismes qui permettent à ces jeux identitaires de fonctionner, nous avons choisi d'examiner de manière approfondie une des composantes de *Doubles-Jeux*, celle du quatrième tome dont le titre *À suivre...* annonce le transfert de la thématique des filatures dans celle de l'écriture qui la reprend à sa charge en la complexifiant.

Même si *À suivre...* s'inspire de deux performances, *Suite vénitienne* (1980) et *La filature* (1981), associées à des installations et réalisées plusieurs années auparavant, il ne s'agit pas ici d'une sorte de catalogue produit en différé car, en les évoquant, l'artiste a véritablement créé une nouvelle œuvre. D'abord exécutées et présentées séparément dans le cadre d'expositions (voir annexe, figures 1 à 5), *Suite vénitienne* et *La filature* se voient maintenant associées à un acte de lecture qui permet d'en réactiver le souvenir. *À suivre...* dépasse cependant le simple rappel des réalisations antérieures; si la publication s'inscrit dans le prolongement du projet d'origine, elle s'en veut l'approfondissement en montrant l'interaction de toutes les démarches entreprises depuis les performances initiales. Dans *Suite vénitienne*, l'artiste assume le rôle d'un détective cherchant à retrouver un homme qu'elle connaît depuis peu. *La filature* inverse la situation: l'artiste se fait suivre par un détective en étant pleinement consciente de sa présence. Le récit de cette aventure confronte ainsi le lecteur à deux points de vue différents : le compte rendu en apparence distancié et objectif du détective et le compte rendu subjectif d'une artiste vivant une aventure. On voit alors que la

réunion des deux expériences au sein d'un même ouvrage n'a rien d'anodin : elle semble en fait nécessaire à l'exploration des jeux (doubles) et des enjeux (identitaires) que mettent en scène les pratiques autobiographiques et autofictionnelles que Sophie Calle a placées au cœur de sa pratique.

À suivre... est précédé, comme le sont les autres tomes de *Doubles-Jeux*, d'un passage de *Léviathan* de Paul Auster montrant Sophie Calle installée dans le personnage de Maria. Ce personnage, dont nous savons qu'il est à l'origine inspiré de Calle, jouait cependant un rôle secondaire dans le récit de l'écrivain ; il va maintenant prendre une toute autre dimension dans une narration entièrement mobilisée par des activités de filature fortement associées à la production de l'artiste. Voici l'extrait d'Auster en question :

Pendant les premiers mois, elle s'était sentie solitaire et désorientée. Elle n'avait pas d'amis, pas de vie digne de ce nom, et la ville lui paraissait menaçante et étrangère, comme si elle n'y avait encore jamais vécu. Sans motivation consciente, elle s'était mise à suivre des inconnus dans les rues, choisissant quelqu'un au hasard quand elle sortait de chez elle le matin et laissant ce choix déterminer où elle irait pendant le reste de la journée. C'était devenu une méthode pour trouver de nouvelles idées, pour remplir le vide qui paraissait l'avoir engloutie. Au bout de quelque temps, elle s'était mise à emporter son appareil et à prendre des photos des gens qu'elle suivait. Le soir, rentrée chez elle, elle s'asseyait à sa table et écrivait à propos des endroits où elle avait été et de ce qu'elle avait fait, se servant des itinéraires de ces inconnus pour tenter de se représenter leur existence et, dans certains cas, leur composer de brèves biographies imaginaires (Auster 1997 : 109-110).

Bien sûr, la présentation des démarches de filature évoquées dans cet extrait ne correspond pas point pour point à l'expérience de Calle qui se réapproprie l'ensemble du projet en déclarant, dans un préambule d'une quinzaine de pages: « Depuis des mois, je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais... » (Calle 1998a : 11). Cette citation résume très bien l'idée derrière le préambule qui présente aussi le carnet utilisé par l'artiste lors de ses performances initiales (voir annexe, figure 6). C'est ainsi qu'apparaissent de nombreux détails à première vue anodins qui prendront tout leur sens avec le développement du jeu. Au sein de ces pages, selon une méthode qui participe un peu du journal intime, Calle offre au lecteur la possibilité de comprendre la motivation de sa démarche de filature, entre autres les connotations érotiques s'y rattachant, puisque les performances comme *Suite vénitienne* sont associées à des moments intimes que Calle a partagés avec des hommes. Notons toutefois qu'il s'agit d'un journal intime «augmenté» puisque l'artiste y insère des photographies de formats différents émanant des performances

déjà réalisées mais réduites en taille et redistribuées pour les besoins de la publication (voir annexe, figures 7-8). Ces photographies, misant sur la valeur indicielle du médium, constituent une sorte de preuve que les filatures ont bien eu lieu ; mais elles fournissent aussi un enjolivement au récit qu'elles illustrent. Le préambule offre ainsi une esquisse de scénario de l'expérience qui va suivre ; on y trouve entre autres des indications sur les protagonistes de l'action (sexe, âge) et sur les circonstances des filatures (rue, heure).

Suite vénitienne commence ainsi : l'artiste avait décidé de suivre un homme qu'elle avait aperçu dans la rue et qu'elle avait soudainement envie de rencontrer et de séduire. Au fil de leurs déambulations, l'artiste perd de vue l'objet de sa poursuite. Ce n'est qu'au cours de la soirée, lors d'une rencontre chez un ami, que l'homme en question lui sera officiellement présenté. L'artiste apprend qu'il part pour Venise et décide de se lancer sur sa trace. Calle reprend ici le stratagème littéraire utilisé dans le préambule en citant un extrait de *Léviathan* de Paul Auster (voir annexe, figure 9). Le passage offre l'intérêt d'oblitérer l'attraction ressentie pour la personne filée. Le désir, ici, semble complètement et obsessivement réinvesti dans le plaisir de la traque.

Quelques temps plus tard, un homme avait fait des avances à Maria dans la rue. Le trouvant très antipathique, elle l'avait repoussé. Le soir même, par pure coïncidence, elle le rencontrait à un vernissage dans une galerie de Soho. Ils s'étaient parlé à nouveau et il lui avait appris cette fois qu'il partait le lendemain en voyage à la Nouvelle-Orléans avec sa petite amie. Maria avait alors décidé d'y aller aussi et de le suivre partout avec son appareil photographique pendant la durée entière de son séjour. Il ne lui inspirait aucun intérêt et la dernière chose qu'elle cherchait était une aventure amoureuse. Elle avait l'intention de rester cachée, d'éviter tout contact avec lui, d'explorer son comportement visible sans prétendre interpréter ce qu'elle verrait. Le lendemain, elle avait pris l'avion à la Guardia pour la Nouvelle-Orléans, s'était installée dans un hôtel et avait fait l'acquisition d'une perruque noire. Pendant trois jours, elle s'était adressée à des douzaines d'hôtels afin de découvrir où il logeait. Elle avait fini par le dénicher et, pendant le reste de la semaine, elle avait marché derrière lui comme une ombre en prenant des centaines de photographies, en détaillant chaque lieu où il se rendait. Elle rédigeait également un journal, et une fois arrivé le moment où l'homme devait rentrer à New York, elle était revenue par le vol précédent- de manière à l'attendre à l'aéroport et à réaliser une dernière série de photos lorsqu'il descendrait de l'avion. Ç'avait été une expérience complexe et troublante, dont elle était sortie avec l'impression d'avoir abandonné sa vie pour une sorte de néant, comme si elle avait photographié quelque chose qui n'existait pas (Auster 1997 : 111-112).

Commençant alors son propre récit sous la forme d'un carnet de voyage, Calle indique dans l'ordre : le jour, la date et l'heure où s'enclenche la *Suite vénitienne*. Elle va partir pour la ville italienne afin de retrouver un homme qu'elle poursuit et qu'elle désigne comme Henri B. Dès son arrivée à Venise, elle réserve un hôtel et entame des recherches qui s'avèrent autant d'obstacles à son désir de faire intrusion dans une vie privée. Une courte visite à la *Questura*,

commissariat de police principal de Venise, lui fait réaliser qu'il est impossible de se procurer des renseignements de ce genre à propos d'un inconnu. Le bureau des réservations de la gare, où elle se dirige ensuite, lui oppose le même refus. Découragée, elle s'assoit sur la place Saint-Marc où elle fait la connaissance d'un vénitien appelé Pino auquel elle finit par avouer la raison de son voyage en acceptant qu'il l'aide dans le repérage d'hôtels. L'artiste elle-même n'est pas à cours de stratagèmes. Elle passe à sa chambre récupérer un des nombreux accessoires qu'elle a apportés afin de circuler incognito. Affublée d'une perruque blonde, elle repart arpenter les rues à la recherche d'Henri B., le visage masqué par différents foulards. L'artiste s'est aussi munie d'un Squintar, un appareil photographique avec une fausse lentille frontale et un miroir incliné à quarante-cinq degrés permettant de photographier un sujet à son insu. Elle met quatre jours à repérer Henri B., après avoir appelé tous les hôtels et les maisons de chambres de la ville : l'homme est descendu à la *Casa de Stefani*, à quelques mètres de son propre hôtel. Calle décide de s'y rendre avec une certaine Luciana C., un contact d'une de ses amies, à qui elle confie une mission particulière : celle d'obtenir des informations sur l'allocation des chambres. L'artiste surveille l'établissement en face duquel elle effectue plusieurs allers retours, de jour comme de nuit. Henri B. se fait toujours très discret et l'artiste en ressent un sentiment d'échec et d'abandon. De plus, elle se rend compte que des membres du personnel de l'hôtel sont au courant de son stratagème et qu'ils ont repéré ses nombreux déguisements. Elle a en outre dû se compromettre auprès du maître d'hôtel de l'endroit où elle réside, en lui demandant de téléphoner à la *Casa de Stefani*. Un jeune homme lui répond et lui indique les heures de sortie et d'entrée d'Henri B. Il lui apprend aussi qu'il est accompagné par une femme. Munie de ces renseignements, Calle finit enfin par l'apercevoir. À partir de cet instant, elle entreprend de le suivre à travers Venise, en notant les lieux qu'il traverse et les itinéraires qu'il emprunte. En plus d'effectuer une filature systématique du couple, Calle prend des clichés qui la documentent. La femme qui accompagne monsieur B. finit par repérer la présence de l'artiste malgré ses déguisements. Elle en informe son partenaire et les deux décident de se séparer. L'artiste choisit bien sûr de suivre Henri B. qui repère aussi sa poursuivante et qui la fixe du regard. Calle change immédiatement de direction et se cache derrière une colonne. On pourrait alors supposer qu'elle a définitivement abandonné sa filature. Juste à ce moment, la situation s'inverse et c'est monsieur B. qui décide de traquer la personne qui le suit. Fermant les yeux un court moment, Calle pense qu'il la laissera partir;

mais, au lieu de cela, il apparaît devant elle et ses yeux la trahissent sous son déguisement. La fileuse est prise à son propre jeu.

La deuxième partie d'*À suivre...* s'intitule *La filature* ; elle poursuit la thématique générale en transformant une fois de plus le jeu de rôles. L'artiste indique brièvement en quoi consiste cette nouvelle mise en situation et en quoi elle diffère des précédentes : cette fois, c'est elle qui fait l'objet de la filature mais à sa propre demande. Calle a en effet retenu les services d'un détective avec l'assistance de sa propre mère. Un passage de *Léviathan* sert à nouveau d'introduction (voir annexe, figure 10) :

Afin de réaliser l'un de ses projets, elle avait chargé un détective privé de la suivre à travers la ville. Pendant plusieurs jours, cet homme avait pris des photos d'elle tandis qu'elle faisait ses rondes, il avait noté dans un petit carnet ses moindres mouvements sans rien omettre dans son rapport, pas même les événements les plus banals, les plus éphémères : traversée d'une rue, achat d'un journal, arrêt café. [...] Au bout de quelques heures, elle s'était prise d'affection pour le détective au point d'avoir presque oublié qu'elle le payait. Quand il lui avait remis son rapport à la fin de la semaine elle avait eu l'impression, en examinant les photographies d'elle-même et en lisant les chronologies exhaustives de ses faits et gestes, qu'elle était devenue quelqu'un d'inconnu, qu'elle s'était transformée en une créature imaginaire (Auster 1997 : 110-111).

Tout comme dans l'épisode précédent, Calle a recours à la même structure narrative. Pour bien mettre en contexte le lecteur, elle note le jour, la date et l'heure de l'évènement (nous sommes « Jeudi, 16 avril, 1981. 10 heures »). Elle est chez elle et regarde par la fenêtre; son détective est là, il attend qu'elle se manifeste. À 10h20, elle sort et décrit aux lecteurs comment elle est habillée ; elle signale le temps qu'il fait. Suivie par le détective, Calle se promène dans Paris afin de lui faire découvrir des lieux qu'elle aime ou qui possèdent une signification particulière à ses yeux. Au cours de ses déplacements, elle rencontre plusieurs connaissances : amis, parents, collègues de travail. Elle évite de croiser le regard du détective pour maintenir la fiction qu'elle ignore être suivie. Une fois, au pied de la statue de Danton où elle a donné rendez-vous à son éditeur, une brève prise de contact visuel avec le détective lui fait chercher refuge derrière une voiture. Lorsque l'éditeur arrive, les deux se déplacent vers un café non loin de là afin de parler de la prochaine publication de l'artiste portant justement sur ses filatures. Pendant que le détective la suit, Calle prend des clichés de tout et de rien le long des boulevards Saint-Germain et Saint-Michel, une activité qui la distrait de la pensée obsédante d'être suivie. Ces photographies ne font pas partie des documents visuels initialement associés à la performance et n'apparaissent pas non plus dans la publication. L'artiste déambule dans plusieurs musées (au Louvre et au Palais de la Découverte) et traverse des jardins. Autour de

17h30, elle se dirige vers un cinéma, qu'elle quitte rapidement à 18h00 afin de se rendre à la galerie Chantal Crousel où il y a un vernissage de Gilbert & George. À son arrivée, elle rencontre son père et décide de faire quelques pas à l'extérieur pour que le détective puisse consigner la présence d'un homme dans ses notes. Les deux retournent à l'intérieur. Entre 20h et 2h du matin, l'artiste passe de fête en fête, toutes données en l'honneur de l'exposition. Au cours de la première réception, elle aperçoit Dan J., une personne qu'elle avait rencontrée quelques mois auparavant. Ils vont manger des spaghettis et boire du whisky pour ensuite se diriger vers son hôtel. Ivre, Calle s'endort après s'être demandé si le détective avait aimé la personne qu'il avait eu à surveiller

La filature comporte une deuxième partie qui présente le rapport du détective. Très méticuleux, puisqu'il effectue un travail rémunéré, ce dernier écrit chaque fois la date, l'heure et le lieu de sa filature, en plus de prendre des photographies de la personne qu'il a pour commande de surveiller. Le détective rapporte les événements de cette journée de manière très succincte, dans le style d'un professionnel non concerné par les enjeux du contrat (voir annexe, figure 11). Il existe, entre la première et la seconde histoire, une différence majeure qui ne manque pas d'intérêt. Alors que le récit de Calle se termine vers 5h du matin, celui du détective prend fin à 20h puisque la femme qu'il suit réintègre son domicile après sa sortie du cinéma, ce qui ne correspond pas à la séquence des actions rapportées par Calle. Ces virées de fin de soirée, par conséquent, ne peuvent pas être corroborées. L'auteure semble tirer plusieurs avantages de cette stratégie : d'une part, sa version ajoute au récit commun des épisodes faisant état de sa reconnaissance par le milieu artistique; d'autre part, elle met en lumière le fait que la narration de *La filature* est bien une invention, un jeu du vrai et du faux dont l'auteure elle-même tire les ficelles. Il s'agit là d'une double opération de singularisation qui correspond bien à cette connivence entre l'art et la personne définissant pour Heinrich le régime de la modernité esthétique et sociale. Une troisième partie, une sorte de coda, s'ajoute à *La filature* : Calle demande à un de ses amis, François M. (voir annexe, figure 12) de prendre en photographie tout individu qui semblerait la suivre. Il s'agit bien sûr du détective engagé par l'artiste elle-même. Arrivé sur les lieux du rendez-vous à l'heure fixée par Calle, l'ami ne peut pas rater la présence de l'homme dont il enregistre les manœuvres de filature. Son compte rendu a pour résultat de ramener le commentaire du côté des faits et non de la fiction. On voit donc se déployer, à travers des redoublements de filatures, la règle du jeu du

double-jeu de Sophie Calle : le prétendu vrai s'avère faux pour se réaffirmer à nouveau comme vrai.

Bien que les deux performances à l'origine du livre de Calle, nous l'avons indiqué, ont d'abord existé comme des productions séparées, *À suivre...*, en les réunissant, réussit à créer une nouvelle œuvre permettant à l'artiste de déployer sa capacité à mettre en scène les troubles de l'identité qui ont fait sa réputation. Du quotidien transformé en performance, de la performance reprise en récit, l'aventure devient plus intéressante, plus spectaculaire et définitivement plus habile dans le brouillage des pistes. Une autre des habiletés de l'artiste réside sans aucun doute dans sa capacité à transposer l'ébauche de son carnet de travail en un journal intime, qui pourrait à son tour servir d'ébauche à une future autobiographie. Étant donné que Sophie Calle semble douée pour la métamorphose événementielle, il devient important d'examiner en détail le genre littéraire du journal intime auquel s'apparente l'écriture de *À suivre...*

2.1.1 Les dispositifs textuels

Dans son analyse de l'autobiographie, Philippe Lejeune interroge les rapports entre ce genre et le journal intime. Selon lui, le journal intime se distingue de l'autobiographie parce qu'il ne présente pas la dimension rétrospective nécessaire au genre ni, dans la grande majorité des cas, le caractère englobant de l'autobiographie. En effet, la plupart des journaux intimes ne concernent que des parties – et parfois des parties assez circonscrites – de la vie d'un auteur. Lejeune préfère considérer le journal intime comme le brouillon d'une histoire, puisqu'il est écrit au quotidien et qu'il ne fait que résumer les événements d'une journée qui se termine. Mais sa proximité par rapport à l'expérience vécue ne le rend pas nécessairement plus objectif. En effet, la rédaction du journal intime s'effectue souvent en deux temps : « notes rapides sur un premier support, puis mise au net ou développement sur le support définitif » (Lejeune 1998 : 321). Par conséquent, cette production textuelle, qui peut s'apparenter au brouillon d'une future autobiographie, posséderait elle-même son propre brouillon. De plus, chaque passage déborde de la simple compilation de faits puisque le journal intime accorde, et c'est souvent là une de ses fonctions premières, une large place aux réactions et aux sentiments de

l'auteur. Le journal intime possède donc un statut trouble qui permet l'irruption de projections fictionnelles. Dans l'éventualité où le journal intime fera l'objet d'une publication, il reprendra alors, dans le sens fort, son statut de document : on le traitera comme un dépôt de preuves garantissant la véracité d'une histoire de vie. Lejeune soutient à juste titre que le développement de ce journal en un récit officiel entraînera forcément à son tour des améliorations ou des détériorations de certaines situations (Lejeune 1998 : 324). Ces considérations nous ramènent au cœur de la problématique exploitée dans *Doubles-Jeux* dont est tiré *À suivre...*

L'histoire de *À suivre...*, en effet, nous est d'abord racontée à la manière du journal intime. Cependant, la façon dont l'artiste nous la présente, en utilisant une division tripartite, mérite une attention particulière. La première partie, qui correspond au préambule et qui inclut des notations d'activités quotidiennes liées aux filatures, est écrite manuellement, comme dans un carnet, tandis que les deux autres parties se présentent sous l'aspect plus conventionnel des imprimés. Nous pensons que ce préambule pourrait être associé au brouillon de l'histoire que constituent, selon Lejeune, les entrées du journal intime ; non seulement Sophie Calle prend-elle le temps de la rédiger à la main mais elle ajoute des photographies qu'elle a prises au fil de ses déambulations. Le préambule diffère néanmoins sur quelques points de la définition de Lejeune. En l'observant bien, on remarque que cette partie, rédigée sans ratures, sans soulignements et sans notes marginales, semble avoir déjà trouvé sa forme définitive ; elle n'est pas une simple ébauche en attente d'une version « propre ». Sophie Calle tient d'entrée de jeu à nous montrer comment elle travaille et comment ses notes sont associées à un projet artistique (voir annexe, figures 13-14). Ce préambule est bel et bien en attente d'un développement ; l'artiste a ici recours à une stratégie rhétorique imitant, dans son processus même, la thématique exploitée par les deux œuvres. Calle se sert de ce «carnet» pour préparer une suite, pour nous montrer qu'il y a bel et bien eu un élément déclencheur du récit à venir (voir annexe, figure 15).

Lejeune signalait l'absence de point de vue rétrospectif comme une des marques distinguant le journal intime de l'autobiographie. Nous sommes en droit de nous demander si le programme thématique annoncé par le prologue de *À suivre...* et si les péripéties qu'il permet de consigner ne débordent pas déjà le cadre du genre. Sophie Calle semble vouloir nous montrer à quel point sa vie regorge d'évènements et d'anecdotes qui méritent d'être

remarqués ; à cette fin, il est évident qu'elle a choisi d'exploiter ses filatures les plus intéressantes (même si elles contiennent potentiellement des éléments inventés), celles qui ont déjà, et probablement pour les mêmes raisons, donné lieu par le passé à des expositions-installations.

Les deux parties suivant le préambule semblent être construites sur le même modèle: l'usage que fait l'auteure de la typographie atteste aussi d'un travail planifié, comme en témoigne l'italique auquel elle a assigné une double fonction. Il sert d'une part à souligner un mode de temporalité (jour, heure) un peu mécanique et répétitif qui pourrait évoquer le cadre du journal intime et sa proximité par rapport aux faits. Mais il agit aussi comme «marquage affectif» du récit. L'extrait suivant permet, à travers la trame factuelle, que s'expriment les espoirs et les angoisses suscités par une quête qui tarde à aboutir.

10 heures. Je quitte la "Locanda Montín" en brune et coiffe ma perruque dans une minuscule impasse, située à proximité. Je procéderai ainsi tous les jours. Je ne veux pas déconcerter des hôteliers qui m'appellent déjà par mon prénom. Je m'enquiers de la présence éventuelle d'Henri B. dans tous les hôtels dont le nom est un prénom : "Da Bruno", le "Leonardo", le "San Moïse", "L'Alex"... À l'heure du déjeuner, à travers les vitres, j'observe les clients des restaurants. Je rencontre sans cesse les mêmes visages, jamais le sien. J'en arrive à trouver une consolation dans le fait de savoir qu'il n'est pas là où je cherche. Je sais où Henri B. n'est pas. Durant quelques instants, pour me changer les idées, je suis distraitement un livreur de fleurs – comme s'il devait me mener à lui (Calle 1998a : 50-51) (voir annexe, figure 16).

On voit aussi que la longueur de l'entrée excède le type de notation brève qu'on peut attendre des éléments colligés dans un journal intime. Selon les critères du genre identifiés par Philippe Lejeune, l'exercice consiste d'habitude à résumer une journée, laquelle offre une sorte de séparation ou de scansion «naturelle» entre les laps de vie. Il est évident que l'action concernée par *Suite vénitienne* s'étale sur plus de vingt-quatre heures et que son déroulement prend la dimension d'une véritable aventure. Un dernier élément de comparaison avec le journal intime concerne la stratégie narrative utilisée dans *La filature*, une démarche qui inscrit une différence capitale en regard de ce genre. L'auteure a en effet choisi d'inclure trois versions différentes de l'évènement qu'elle raconte, versions qui correspondent à des changements de narrateurs puisque le détective et l'ami de Calle prennent le relais des poursuites initiées par l'artiste. Cette décision d'aligner trois points de vue ne peut évidemment pas convenir à l'acte privé de tenir un journal, même si la forme de notation utilisée dans les trois cas s'inspire de ce type d'écrit.

2.1.2 La photographie

À suivre..., dont la mise en page après le préambule correspond à un texte imprimé normal, comporte aussi des illustrations dont nous avons maintenant à nous occuper. Lejeune signale à ce sujet que le journal intime utilise assez souvent des documents visuels. Il existe selon lui toute une panoplie de produits susceptibles d'agrémenter et de compléter les annotations qui font la spécificité du genre: photos, cartes postales de vacances, souvenirs de visite, etc., ces derniers permettant à un auteur de rendre plus tangibles « les signes de son identité ou les jalons de son histoire » (Lejeune 1998 : 369). *À suivre...* présente ce type d'annotations biographiques «augmentées» de documents visuels que Sophie Calle utilise d'abord et avant tout comme pièces à conviction. Dans *La filature*, ce sont les photographies du détective qui servent de caution à la véracité du récit. Dans *Suite vénitienne*, les photographies ont pour fonction de documenter le trajet qu'effectue l'artiste au cœur de Venise pour tenter de retrouver Henri B. Les documents visuels utilisés par Sophie Calle (une à deux photographies par page) dépassent aussi en nombre les illustrations que l'on retrouve habituellement dans un journal intime et dont l'usage est beaucoup plus aléatoire.

Il ne faut pas sous-estimer l'importance de la photographie dans *À suivre...*. Comme nous l'avons déjà expliqué, la démarche de Sophie Calle ne peut pas se comprendre en dehors du recours à ce médium. Les photographies de l'artiste ne relèvent cependant pas de l'exercice de style : elles ne s'affichent pas comme des photographies d'art. Au premier regard, elles seraient facilement classables dans la catégorie des photographies documentaires, manifestant ainsi la vocation indicielle première du médium que Roland Barthes liait, dans *La chambre claire : note sur la photographie*, aux traces de l'existence humaine correspondant aux «biographèmes» des écrivains (Barthes 2008 : 54). Toutefois, le rôle que Sophie Calle attribue à ses photographies ne consiste pas seulement à capter la trace d'un vécu. Nous venons de le signaler : dans *À suivre...*, elles attestent que les événements racontés ont bien eu lieu. Du moins est-ce l'effet qu'elles nous font à la première lecture. Afin d'accentuer cet aspect, elles présentent toutes le même traitement en noir et blanc dans une facture qui rappelle le travail d'un amateur ; à l'occasion, une accentuation des contrastes vient conférer une expressivité dramatique inattendue à ce qui pourrait n'être qu'une manifestation d'incompétence ou de négligence technique. Nous observons par contre des variations dans l'usage des

photographies qui portent la marque d'une intervention délibérée. Les clichés insérés dans le préambule sont de formats plus petits que ceux illustrant les deux œuvres qui constituent le cœur du texte. Leur utilisation semble nous en apprendre davantage sur la méthode des filatures que sur l'identité des protagonistes de l'action. Certaines photographies sont prises de loin alors que d'autres favorisent le plan rapproché sur un détail, par exemple des souliers ou des portions d'affiches (voir annexe, figure 17), qui rendent impossible tout processus d'identification des acteurs et du décor.

Le cas de *Suite vénitienne* est très intéressant puisque les photographies de la filature d'un homme à travers Venise répondent à deux directions et à deux rythmes différents. La première série évoque les lieux où Sophie Calle tente de repérer Henri B. Leur aspect documentaire est fortement accentué. Il y a un petit nombre de clichés, probablement parce que l'objet de la filature n'est pas encore en vue. D'ailleurs, on y voit peu de figures humaines, la photographe ignorant entre autres les personnes supposées avoir aidé l'artiste dans sa recherche. La série présente principalement des bâtiments, la chambre d'hôtel de Sophie Calle (voir annexe, figure 18), des enseignes, des intérieurs de café (voir annexe, figure 19), etc. Une fois monsieur B. repéré, nous entrons dans une deuxième phase, celle de la filature proprement dite. Un changement significatif s'opère alors dans la démarche photographique ou, plus spécifiquement, dans la nature des motifs retenus. La majorité des clichés le représente, généralement saisi dos à la caméra, en train d'admirer la ville et d'y déambuler (voir annexe, figure 20). Les cadrages se modifient²⁵ en conséquence: le fait de présenter le personnage de plain-pied permet de mieux repérer les endroits où il se trouve. Mais le dispositif visuel découlant de la filature ne traduit pas les sentiments que l'artiste semble entretenir à l'égard d'Henri B., sentiments qu'elle laisse filtrer dans son récit. L'action de filer reste le premier véritable objet de la démarche. À cette fin, Calle inclut des cartes de Venise pour que le lecteur puisse bien suivre ses déambulations à travers la ville (voir annexe, figure 21).

²⁵ Le format des photographies dans *À suivre...* diffère de celui des installations. Dans l'installation de *Suite vénitienne*, les dimensions des 55 photographies et des trois cartes géographiques sont de 17,1 par 23,6 cm, alors que, pour *La filature*, les 29 photographies sont de 17,5 par 25,8 cm et une seule photographie possède des dimensions différentes mesurant 32 par 24 cm. Dans *À suivre...*, les dimensions des photographies vont de 2 par 3 cm jusqu'à 16,5 par 12,7 cm. Dans les deux installations, les photographies de même que les cartes sont encadrées alors que dans le livre d'artiste, aucune des photographies n'est pourvue d'une bordure.

Une photographie se démarque dans ce groupe. Calle ayant retrouvé Henri B. et décidé de le suivre à distance, elle insère un cliché en plan taille où, malgré un fort contre-jour, on croit apercevoir enfin l'individu faisant face à la caméra. Mais monsieur B., voulant préserver son anonymat, bloque l'objectif avec sa main de sorte qu'il nous est impossible de voir son visage (voir annexe, figure 22). À partir de ce moment, un changement majeur s'effectue dans la prise de vues. Calle parvient à entrer dans une maison face à l'hôtel d'Henri B. où, installée à la fenêtre d'une chambre d'ami située au deuxième étage, elle peut documenter à distance les sorties et les rentrées de l'homme qu'elle suit. Elle nous présente les clichés issus de ce poste d'observation sur une même page, laissant entendre qu'elle a passé de longs moments ainsi embusquée (voir annexe, figure 23). Ces vues plongeantes ne sont pas sans évoquer le dispositif de surveillance des nombreuses caméras vidéos actuellement en usage dans les lieux publics ; elles annoncent d'ailleurs la stratégie que Calle va elle-même retenir, quelques années plus tard, dans *En finir (Unfinished)* (2005) où, à partir de ce type d'appareil, elle enregistre différentes allées et venues autour d'un guichet automatique. Une dernière photographie nous semble particulièrement frappante. Prise lors du retour à Paris, elle montre Henri B. et sa femme quittant la gare (voir annexe, figure 24). Le cliché, qui s'étend sur deux pages, met en quelque sorte un point final à une histoire qu'on devinait d'entrée de jeu sans lendemain. On peut y voir un geste d'adieu que l'artiste a exprimé en inscrivant un ovale autour de la silhouette d'Henri B.

Contrairement à ce qui se passe dans *Suite vénitienne*, les photographies de *La filature* ne sont pas de Sophie Calle et elles n'apparaissent que dans la version du détective dont elles accompagnent le rapport officiel. Elles possèdent un caractère strictement documentaire et présentent une facture peu soignée qui témoigne des aléas du métier, notamment des défis que peut poser une filature à une «bonne» prise de vue de la personne suivie. Et ceci est d'autant plus justifié que Calle raconte, dans sa version, qu'elle a établi un contact visuel direct avec le détective, obligeant ce dernier à garder encore plus ses distances. On ne s'étonne pas alors que certains clichés montrent l'artiste en train de disparaître derrière des voitures (voir annexe, figures 25). On remarque cependant que, dans la publication, ces photos du détective ne sont pas toutes de même format, ce qui laisse supposer un travail d'édition de la part de l'artiste. Certaines se retrouvent sur deux pages connexes, notamment celles qui représentent Calle de

plain-pied, alors que d'autres sont disposées côte à côte ou une en dessous de l'autre. Une dernière série de photographies illustre la troisième version de l'histoire : celle de l'ami de Sophie Calle. Ces dernières, il fallait s'y attendre, ont saisi le détective en train de suivre l'artiste, confirmant ainsi qu'il y a bel et bien eu une deuxième filature. Le complice de l'artiste semble n'avoir suivi le détective que pendant un court moment, le temps nécessaire à prendre six clichés que la publication présente sur deux pages (trois par page) sans manipulation des formats (voir annexe, figures 26-27). Alors que les images manifestent toute l'objectivité que l'on peut attendre de ce genre de cliché, c'est la répétition obsessive du processus qui laisse ici entrevoir une intentionnalité artistique autre que documentaire. Par ailleurs, l'absence de Sophie Calle elle-même dans ces photographies exige de la part du lecteur un certain acte de foi. Rien ne garantit en effet que les documents fournis concernent bel et bien un détective suivant Sophie Calle.

2.1.3 La mise en page

Certains auteurs, dont Ève Aguilera-Cueco, suggèrent que l'usage de photographies est important, pour ne pas dire nécessaire, aux écrits à caractère autobiographique dont il augmente le coefficient d'efficacité (Aguilera-Cueco 2002 : 61). Après avoir fait l'examen séparé du texte et des images de *À suivre...*, nous ne pouvons qu'acquiescer à ce point de vue en ajoutant cependant que la mise en page va jouer ici un rôle capital. Ce sont les relations qui se tissent entre les images et le texte qui vont permettre à l'artiste de réaffirmer les règles du jeu qu'elle a préalablement établies et de relier les fictions identitaires orchestrées par elle aux performances qui les ont vu naître.

Comme nous l'avons précédemment souligné, la publication *À suivre...* se divise en trois parties principales : le préambule et les deux œuvres *Suite vénitienne* et *La filature*. Le préambule n'a rien d'anodin puisque, nous l'avons également signalé, il reprend visuellement le type de carnet que Sophie Calle utilise lors de ses performances (voir annexe, figures 28-29). Il s'agit d'un document de travail au cours duquel l'artiste nous renseigne sur la conceptualisation et sur la planification technique des filatures. Parmi les «idées» que le prologue jette sur le papier, se trouvent des citations de coupures de journaux qui pourraient, à

première vue, sembler sans lien avec les scénarios des filatures. « Satisfait de l'activité de ses policiers en 1978, le ministre de l'intérieur Christian Bonnet a pris l'engagement de faire encore mieux l'année prochaine » (Calle 1998a : 9) (voir annexe, figure 30). L'artiste écrit pourtant que c'est cette information journalistique qui lui a fait prendre la résolution de suivre au moins une personne à chaque jour. La dernière page du préambule est très significative dans la mesure où elle annonce les événements qui suivront. Sous une rubrique intitulée « Dernière heure », l'artiste résume son projet en deux phrases simples : « déchaîner, partout à la fois, une campagne ouverte, officielle, retentissante. Louer [ou jouer] des suiveurs qui engageaient eux-mêmes des suivis » (Calle 1998a : 35) (voir annexe, figure 31). Ce condensé manuscrit décrit bien la dimension ludique que l'artiste compte imprimer à son scénario de filature. Sa calligraphie, où le terme « Jouer » se confond avec « Louer », porte sans doute délibérément à confusion. Le premier renvoie au rôle de détective que Calle s'attribue d'entrée de jeu dans cette performance ; le second fait référence à l'engagement d'un détective dont Calle va payer les services pour inverser les rôles. Calle, suiveuse initiale de la première filature, devient la suivie de la deuxième filature. Ce jeu de suiveur-suivi, qui semble affecter l'identité de l'artiste d'un fort coefficient d'instabilité, est pourtant ce qui va confirmer son autorité : cette ambivalence identitaire constitue la signature même de l'art de Sophie Calle.

La mise en page des deux œuvres présente pour sa part des différences intéressantes que nous avons déjà laissé entrevoir. *Suite vénitienne* entrecoupe de récit de l'artiste des photographies qu'elle a prises elle-même. Le texte, correspondant à une sorte de journal de voyage agrémenté de cartes, est divisé en courts paragraphes scandant les différentes heures de la journée et les activités auxquelles elles ont donné lieu (voir annexe, figure 32). La plupart des photographies sont regroupées (voir annexe, figure 33), réduites en dimension, alors que certaines se retrouvent seules sur une page, ce qui suggère qu'elles sont plus importantes. Parfois, elles sont accompagnées d'un commentaire de Calle, rédigé en italique, ou même d'un cercle coloré pour nous indiquer précisément où il faut regarder (voir annexe, figure 24). Malgré ces différentes interventions, on a l'impression qu'une sorte d'équilibre entre le texte et les photographies a été respectée.

Dans *La filature*, la présentation d'ensemble diffère significativement. La première partie, qui correspond à la version de Sophie Calle, ne contient que du texte et se rapproche, comme nous l'avons suggéré, de la forme littéraire du journal intime dont elle mime les

entrées (voir annexe, figure 34). Les notations écrites du détective qui composent la deuxième partie tiennent plutôt du rapport d'enquête, ce qu'indique une police d'écriture de type «courrier», généralement associée aux vieilles machines à écrire (voir annexe, figure 35). Mais les photographies d'origine n'y trouvaient pas leur place «naturelle» dans la mesure où elles devaient simplement être annexées au dossier d'enquête. Le fait qu'elles aient été minutieusement insérées dans le texte témoigne du travail d'édition et de composition de l'artiste, même si leur but premier était de corroborer le compte rendu du détective. Il en va de même pour la troisième partie, celle où l'ami de Sophie Calle prend le détective en chasse. Cette version des faits, comprenant également des photographies, s'énonce dans un texte extrêmement court qui ne couvre que les deux tiers d'une page, le premier étant occupé par l'explication de Calle au sujet de cette nouvelle version. C'est évidemment l'artiste qui décide du montage des six photographies retenues et simplement juxtaposées pour conserver leur caractère factuel. La mise en page s'avère donc un élément très important dans la démarche artistique de Sophie Calle. Elle permet à l'artiste d'organiser textuellement et visuellement tous les éléments qui lui semblent nécessaires à la continuité narrative, même si cette continuité orchestre de nombreux retournements.

2.2 *À suivre...* Récit autobiographique

En associant stratégiquement ses performances de filature à des épisodes de sa vie intime, l'artiste Sophie Calle tire parti d'un genre fondateur en histoire de l'art, un genre dont le premier développement majeur remonte à Giorgio Vasari mais qui prend sa source dans la plus haute antiquité: celui de la *vita* associée à l'affirmation et à la célébration de la renommée. Selon Catherine Soussloff, les motivations profondes de la *vita* fournissent encore le soubassement idéologique des monographies d'artistes qui continuent d'illustrer la discipline et dont le but semble prioritairement axé sur l'élucidation de l'œuvre (Soussloff 1997 : 37). Mais ces exercices d'écriture ne sont généralement pas le fait des artistes eux-mêmes. Ils émanent de spécialistes intéressés à divers titres au développement de l'art. Les autobiographies d'artistes et, surtout, les œuvres à caractère autobiographique qu'ils développent, correspondent à un phénomène plus récent et pourraient répondre au besoin du

public d'élucider un double mystère : celui d'une production contemporaine devenue de plus en plus opaque et celui d'un processus créateur qui, lui, continue de baigner dans le mythe. Les incursions autobiographiques pourraient aussi, et nous l'avons déjà souligné en nous inspirant de la sociologie, répondre à la nécessité pour les artistes de se distinguer à tout prix, à un moment où plus rien en art ne semble capable de produire un effet de choc. Sophie Calle choisit pour sa part, et nous avons vu qu'elle n'était pas seule à être tentée par cette stratégie, de brouiller les frontières entre son art et sa vie par le biais de performances puis, et c'est le cas qui nous occupe, par le biais de leur élaboration en récit. Mais les moyens d'accéder à la distinction, en attendant peut-être la célébrité, portent ici la marque d'une quête anxieuse où le sujet se racontant n'occupe pas plus de position fixe qu'il n'arrive à s'accomplir dans une finalité heureuse. Nous allons nous pencher davantage sur cette question au cours du prochain chapitre, après avoir examiné un dernier aspect des interactions entre le texte et l'image orchestrées par Sophie Calle : la tension entre le factuel et le fictif.

2.2.1 Sous le signe du factuel

Nous l'avons déjà répété : l'artiste s'inspire de la formule du journal intime pour développer une narration de type factuel et documentaire. Cette stratégie est particulièrement affirmée dans le préambule, mais elle se prolonge dans le compte rendu des deux œuvres qui constitue le cœur de l'ouvrage *À suivre...* Sophie Calle affectionne dès le début l'usage des phrases simples, qui ne font que décrire les filatures, en précisant leurs coordonnées temporelles (dates et heures) et géographiques (lieux traversés, incluant les noms de rues) et en identifiant les principaux protagonistes concernés. L'action de filer domine la conduite du récit auquel elle impose sa propre finalité : la filature démarre et s'interrompt, changeant d'objet, de direction ou de sujet opérateur, selon une logique un peu mécanique qui laisse le commentaire dépourvu d'émotion. Les photographies sont là pour attester d'un «avoir vraiment eu lieu», pour élaborer sur la désormais célèbre formule barthésienne du « ça a été là » (Barthes 2008 : 120).

Suite vénitienne introduit un changement dans le procédé narratif. Les phrases, toujours descriptives et affectées d'indicateurs temporels, sont cependant le fait d'une narratrice qui

raconte *son* aventure, ce qui confère au récit une certaine cohérence et le fait progresser du point A au point B. On y reconnaît la présence d'une certaine dynamique, celle d'un dessein (destin) à accomplir ou, comme Joseph Campbell le signale dans *The Power of the Myth*, le type de quête héroïque (*the Hero's adventure*) permettant au récit de transcender le donné factuel (Campbell 1991 : 151). Dès le début de l'aventure, l'artiste suit un parcours motivé, autant sur le plan géographique que sur le plan narratif. En effet, cette histoire est lancée par un élément déclencheur fort : une rencontre avec un individu que l'artiste va trouver suffisamment intéressant pour vouloir se lancer à sa poursuite, même si la filature implique un déplacement à l'étranger. L'héroïne, circulant hors de ses repères familiers, doit essuyer plusieurs échecs avant d'arriver à ses fins. Dès que Calle réussit à retrouver Henri B., on s'attend à ce que la boucle soit bouclée et que la quête finisse là. Mais, comme le remarque Joseph Campbell, le dispositif héroïque ne veut pas vraiment s'arrêter²⁶. Ainsi, Calle décide-t-elle de suivre monsieur B. dans Venise créant ainsi une autre vague de péripéties. Il faudra attendre le retour à Paris pour que la narration trouve son dénouement final : le sentiment de deuil que ressent alors l'héroïne pourrait être autant attribuable à l'arrêt de l'aventure qu'à la perte de l'objet désiré, un homme qui s'éloigne définitivement, une épouse suspendue à son bras. De cet homme, en effet, comme nous allons le voir ci-dessous, Calle ne se déclare même pas amoureuse : Henri B. appartient à l'espace de la performance, réalisation d'une artiste dont le désir est peut-être, d'abord et avant tout, un désir d'art.

Les remarques qui précèdent pourraient laisser entendre que *Suite vénitienne* adopte un schéma narratif relativement simple. La réalité est plus complexe puisque Calle peut faire alterner des développements romanesques avec des notations laconiques qui rappellent le style du préambule. Le phénomène se produit par exemple lorsqu'Henri B. s'aperçoit que Sophie Calle le suit. Cependant le compte rendu ne reviendra pas complètement au ton neutre du début, l'artiste laissant filtrer dans ses commentaires une gamme diversifiée d'émotions. En voici quelques exemples :

²⁶ Dans *The Hero with a Thousand Faces* (2008), Campbell affirme que la quête d'un héros est toujours circulaire. Insatisfait de vivre dans un monde ordinaire, le héros est sans cesse tenté par l'aventure. Il se lance dans de multiples péripéties durant lesquelles il rencontre des ennemis et des alliés. Essuyant quelques échecs, il réussit enfin à surmonter les obstacles et à réaliser sa quête. Après quoi il rentre chez lui, grandi. Campbell nous signale cependant que chaque péripétie peut adopter ce même schéma circulaire ; il n'est pas rare non plus de voir un héros, particulièrement le héros mythologique dont Achille et Ulysse nous ont fourni les grands exemples, revivre plusieurs fois ce même schéma narratif.

Je sais si peu de choses de lui, simplement qu'il aura eu de la pluie et du brouillard les premiers jours, qu'il a maintenant du soleil, qu'il n'est jamais où je le cherche. Il m'envahit (Calle 1998a : 50).

Je refuse de réfléchir à ma présence dans ces lieux. Je ne dois pas y penser. Je dois cesser d'imaginer les issues possibles et de me demander où me mène cette histoire. Je la suivrai jusqu'à sa fin (Calle 1998a : 57).

Je ne dois pas oublier que je n'éprouve aucun sentiment amoureux pour Henri B. Ces symptômes, l'impatience avec laquelle j'attends sa venue, la peur de cette rencontre, ne m'appartiennent pas en propre (Calle 1998a : 57).

À cette évocation si concrète des habitudes d'Henri B. la peur me saisit à nouveau. J'ai peur de le rencontrer, j'ai peur que la rencontre ne soit médiocre. Je ne veux pas être déçue. Il y a un tel décalage entre ses pensées et les miennes. Je suis seule à rêver. Les sentiments d'Henri B. ne font pas partie de mon histoire (Calle 1998a : 61).

Ces expressions d'affects sont totalement inexistantes dans le préambule, confirmant ainsi l'idée d'un romançage délibéré du récit autobiographique. Mais elles doivent leur efficacité à l'écart qui s'installe entre le donné factuel et les «élans du cœur» qu'il laisse malgré tout filtrer.

Dans *La filature*, l'affirmation factuelle tire parti des différentes modalités du récit qui se décline en trois versions juxtaposées. Parmi ces trois versions, celle du détective nous apparaît comme la plus véridique parce qu'elle est la plus détachée d'interprétation. Par certains aspects, elle ferait office de biographie officielle et donnerait une existence objective à tout le donné factuel déjà présent dans la version de l'artiste et dans la performance d'origine. Étant donné que le rapport officiel du détective décrit de manière succincte chaque action posée par l'artiste, chaque détail relevé se trouve mis sur le même pied que le précédent. Prenons pour exemple ces deux extraits : « À 10h37, la surveillée achète un journal au kiosque situé 202, boulevard Raspail » (Calle 1998a : 121) ; « À 11h38, la surveillée se sépare de son amie devant le no.21 de la rue Delambre et entre au salon de coiffure Jacques Guérin » (Calle 1998a : 123). Ces deux extraits témoignent de l'objectivité et de la précision que l'on est en droit d'attendre de ce type de rapport qui relève une trajectoire en la chronométrant et en la balisant de repères concrets. La notation des adresses, détail qui semble anodin au premier regard, s'avère être d'une grande utilité : elle valide non seulement la version de l'artiste, mais permet également de suivre sa progression exacte au cœur de Paris. Le schéma utilisé par le détective ne manifeste cependant aucune fluidité narrative : son compte rendu fait se succéder les événements comme s'il s'agissait d'une liste, ce qui bloque toute activation d'un dispositif héroïque.

La troisième version, celle de l'ami de Calle, emprunte également cette direction. Bien que le début ait été rédigé par Calle, le récit vient établir, entre les trois versions, quelques éléments de concordance qui pourraient laisser croire à la véracité de toute cette aventure. Cependant, le troisième narrateur n'apparaît qu'à partir de 17 heures et ne témoigne que d'une petite portion de cette odyssée. Son récit se résume à un compte rendu rapide des événements qu'il relate en quelques phrases succinctes et expéditives. De plus, il a changé d'objet : à la demande Calle, c'est le détective qui devient le «pas tout à fait héros» de ce «pas tout à fait récit» qui finit par oublier l'artiste.

2.2.2 Intrusion fictionnelle

D'autres facteurs viennent s'ajouter laissant planer un doute sur la véracité des expériences dont *À suivre...* prétend rendre compte. Nous l'avons précédemment rappelé en évoquant Vincent Colonna : les dérives autofictionnelles parasitent naturellement les pratiques autobiographiques de sorte qu'une ambiguïté narrative s'installe d'entrée de jeu au cœur même du récit. *À suivre...* échappe d'autant moins à la fiction que le livre d'artiste intervient en différé par rapport aux «vécus» d'origine, des œuvres qui, faut-il le rappeler, créaient déjà la confusion entre la vie et l'art. Dès les premières pages, le lecteur est alerté au processus de montage résultant des écarts typographiques et stylistiques qui distinguent la préface de la suite du texte. Il y a plus sérieux. Ève Aguilera-Cuecco sous signale que, dans les œuvres de Sophie Calle, les points de départ sont souvent des inventions (Aguilera-Cuecco 2002: 63). Ainsi, entre la fin du préambule et le début de *Suite vénitienne*, Calle place à l'origine de son œuvre un événement sorti de nulle part : un certain Henri B. venait tout juste de lui être présenté et elle a fait immédiatement le projet de le suivre à Venise. Il n'y aucune trace de cet événement dans le scénario du préambule, ni même de cet homme que le carnet de travail semble ne pas connaître. Les premières entrées du carnet remontent au début novembre 1979 et l'artiste déclare l'avoir suivi à la fin du mois de janvier 1980. S'agit-il d'un épisode réel ou plusieurs épisodes ont-ils été regroupés afin de créer un seul événement majeur ? L'insertion d'un point de départ fictif avait-il pour but d'infuser un intérêt dramatique à une performance de filature qui risquait de trop répéter des formules déjà utilisées ? S'il s'agit bel et bien d'un

évènement réel, serait-ce possible que l'artiste utilise ce préambule pour élaborer une mythologisation personnelle en dévoilant publiquement un secret dont on a envie de suggérer qu'il est doublement honteux : d'abord parce qu'elle s'avoue capable de se lancer à la poursuite d'un quasi inconnu et ensuite parce qu'elle va susciter des doutes sur l'authenticité de ce qu'elle nous raconte ?

À première vue, le développement de *Suite vénitienne* n'affiche pas explicitement une grande part d'autofiction. Mais il y a certaines traces révélatrices, notamment lorsque Sophie Calle choisit de nous confier ses pensées et ses états d'âme : elle utilise alors l'*italique*, ce qui dénote un texte travaillé, une intrusion après coup dans le fil d'un compte rendu factuel. L'artiste tire aussi des effets du temps des verbes. Bien que son texte soit en majorité écrit au présent, Calle fait aussi usage du conditionnel, du futur et même du passé, vraisemblablement dans le but d'agrémenter ou de pimenter son histoire :

8 heures. Rue Traghetto. Temps glacial. Je reprends mes allées et venues, patiente.

10h05. Lui, enfin. Je simulais l'attente devant l'entrée d'une maison située entre sa pension et le canal. La porte de la *Casa de Stefani* s'est ouverte. Il est apparu. Il se dirige vers le campo San Barnaba. Il est vêtu d'une veste en mouton et porte un appareil photographique en bandoulière (Calle 1998a : 64).

[...] *11h 25.* J'abandonne. Je m'adosse à la façade de la Banco di Roma. *J'ai surpris une heure de la vie d'Henri B.*

Lors de notre première rencontre, Henri B. m'avait dit qu'il aimait les cimetières. C'est la seule chose que j'avais apprise sur lui (Calle 1998a : 72).

[...] Une minuscule impasse fait face à la boutique. C'est à l'angle qu'elle forme avec la place que je décide de me poster. Quand ils descendront les marches, je verrai leurs jambes apparaître et je m'enfoncerai dans le noir. L'attente reprend (Calle 1998a : 73).

Plusieurs auteurs, dont Yves-Alain Bois (2003), ont souligné que l'utilisation récurrente des formes verbales du passé, au moment même où elles semblent arrimer le récit à une forme d'objectivité historique, peuvent néanmoins laisser place à une construction préfabriquée; l'utilisation du présent accentue pour sa part l'actualité documentaire des évènements, elle témoigne d'actions vécues en direct. On peut conclure de ces observations que Calle s'adonne à ce qu'Aldo Gargani appelle le « plotting », c'est-à-dire à une construction de trames narratives (Gargani 2002 : 49) débouchant sur l'invention d'évènements qui apparaissent comme réels même s'ils étaient à l'origine non prévus par le scénario.

Ces stratégies textuelles ne sont pas les seules à introduire de la fiction dans la *Suite vénitienne*. Un procès ayant été intenté à Sophie Calle pour atteinte à la vie privée, l'artiste s'était vu interdire la publication des clichés originaux tirés de la performance ainsi que de tout renseignement de nature personnelle concernant Henri B., dont le nom véritable ne sera

jamais dévoilé. L'artiste était retournée à Venise dans le but de refaire la série de photographies documentant la filature. Elle a donc forcément eu recours à un figurant et nous devons supposer qu'elle a fait l'effort de rendre les clichés identiques aux originaux. Un de la série, dont nous avons déjà parlé, attire notre attention par son traitement inhabituel : il s'agit de celle où Sophie Calle, rejoignant enfin Henri B. (voir annexe, figure 22), peut le photographeur de face. Ce cliché, qui devrait avoir une valeur documentaire supérieure à tous les autres, fait l'objet d'un brouillage fort à propos dans les circonstances : les traits de l'individu, saisi à contre-jour, sont d'autant moins déchiffrables qu'il semble avoir agité une main devant l'appareil, ce qui crée un fort effet de flou dans l'image. Des accidents d'éclairage, dont on se demande s'ils relèvent de l'incompétence technique de la photographeur où s'ils répondent à des manipulations délibérées, frappent aussi la première photographie insérée au sein de *Suite vénitienne* (voir annexe, figure 36). L'homme faisant l'objet de la filature est saisi de dos, tête baissée et portant un chapeau. Il nous est impossible de bien le distinguer puisqu'il se déplace dans l'ombre ; il n'y a que sa tête et ses épaules qui sont éclairées par une mystérieuse lumière dont on n'arrive pas à identifier la source. On ne s'explique pas non plus cette saisie en gros plan dans un contexte de filature imposant une action à distance. Sans doute Sophie Calle a-t-elle inventé, dans cette photographie, un autre stratagème pour rendre problématique la question de l'identité et pour brouiller les frontières entre le vrai et le faux.

Dans *La filature*, l'intrusion fictionnelle se fait d'une toute autre manière que celle préalablement établie dans *Suite vénitienne*. Le compte rendu de Sophie Calle, qui adopte un mode strictement descriptif, nous permet de suivre l'itinéraire qu'emprunte l'artiste tout au long d'une journée. Contrairement aux filatures précédentes, il ne s'agit pas d'un trajet aléatoire puisque chaque lieu traversé possède une signification importante pour Calle. Il en va de même avec les personnes rencontrées. Ce que décrit l'artiste trouve sa corroboration dans les entrées du détective. Néanmoins, la fin du compte rendu de Calle diverge totalement de la sienne. Portons une attention particulière à la version de Sophie Calle :

À 19 heures, j'arrive à la galerie Chantal Crousel, 80, rue Quincampoix, où a lieu le vernissage de Gilbert & George. J'y rencontre mon père que j'entraîne dans la rue pour faire quelques pas. J'aimerais qu'« il » le voie, me le décrive. De retour dans la galerie, je bavarde, l'oublie un peu.
 À 20 heures, des amis m'emmènent en voiture à une fête donnée pour George et pour Gilbert dans un appartement situé au no. 120 de l'avenue de Wagram. La nourriture est excellente. Je m'amuse. À minuit, je repars dans la même voiture, en direction du Palace où nous sommes

invités, toujours en l'honneur de Gilbert & George (mais un différend qui les a opposés à l'issue de la première fête a pour conséquence de nous ôter le privilège de leur présence). Je fais plus ample connaissance avec Dan J. que j'avais déjà rencontré il y a quelques mois.

À 2 heures du matin, un taxi nous emmène tous deux au « OK Bar » carrefour Vavin. Je mange des spaghettis et bois du whisky.

À 5 heures, nous reprenons un taxi pour nous rendre à son hôtel, l'hôtel « Tiquetonne ». Je suis ivre, je m'endors. Avant de fermer les yeux, je pense à « lui ». Je me demande si je lui ai plu, s'il pensera à moi demain (Calle 1998a : 118-119).

Cette version, riche en événements, montre à quel point la vie privée de Sophie Calle semble pleine de rebondissements et de rencontres. Mais cette fin de partie ne trouve pas d'autre corroboration en dehors du témoignage même de l'artiste. Le détective n'est plus là pour confirmer :

À 19h25, la surveillée quitte le cinéma et s'engage dans la station de métro Franklin-Roosevelt et monte dans une rame en direction du Pont-de-Sèvres. Elle change à Trocadéro, va en direction de Nation. À 19h55, la surveillée descend à la station Denfert-Rochereau. À 20h, la surveillée regagne son domicile. Nous levons la surveillance (Calle 1998a : 145).

L'écart entre les deux récits fait d'autant plus soupçonner l'intrusion fictionnelle que l'on attribue à la version du détective des traits de la biographie officielle. Les péripéties (non vérifiables) qui couronnent la journée de Calle se sont significativement distancées des projets de filature pour se consacrer aux rituels mondains d'une communauté artistique «branchée», à laquelle l'auteure veut que son lecteur l'associe. Cette partie ne représente plus Sophie Calle en tant que «performer» scénarisant une aventure, mais bien une sorte de double d'elle-même, un personnage qui agit à titre de narrateur principal d'une histoire à succès. Il y a donc un glissement entre l'artiste et le narrateur-personnage, glissement qui s'annonce par un changement dans la déclinaison des temporalités. Au lieu de soigneusement minuter les déplacements qui s'opèrent d'un endroit à un autre, le récit passe à un découpage horaire plus global qui va se maintenir jusqu'à la fin de la nuit : « Trente minute plus tard, à 18 heures, je quitte le cinéma. Je reprends ma route en direction du Châtelet » (Calle 1998a : 118). Cette courte phrase atteste qu'un changement textuel se prépare ; elle marque le moment où le narrateur-artiste se transforme en narrateur-personnage, le moment où l'autobiographie bascule dans l'autofiction.

Le transfert de l'autobiographie à l'autofiction est également perceptible dans la version de l'ami de l'artiste, version que Calle recouvre de sa propre voix en nous la présentant elle-même : « J'ai reçu le rapport suivant, accompagné d'une série de photographies » (Calle 1998a : 147). L'artiste ayant volontairement omis d'introduire cette

seconde filature, le *je* utilisé crée la confusion dans la mesure où nous sommes en droit de nous demander s'il appartient à l'artiste ou à François M., d'autant plus que les styles d'écriture ne diffèrent pas. Cet enchâssement de voix narratives laisse deviner une construction textuelle élaborée. Aucune des photographies apportées en preuve, nous le savons, ne confirme l'existence de François M. qui aurait d'ailleurs déclaré vouloir rester dans l'anonymat. Un autre détail vient contribuer au brouillage entre le vrai et le faux. L'artiste prétend avoir mis son ami en poste de surveillance pendant plusieurs jours : « J'ai donc demandé à François M. de se poster chaque jour à 17 heures devant le Palais de la Découverte et de photographier quiconque semblerait me surveiller » (Calle 1998a :147). Cette phrase laisse supposer que François M. aura réalisé plusieurs photographies avant d'arriver aux événements qu'il documente dans son rapport. On est d'autant plus en droit de se demander si les photographies se rapportent exclusivement à ces moments-là, qu'elles ne mettent jamais en scène Calle elle-même – et pour cause – que François M. est chargé d'observer en train d'être filée. La courte série de clichés illustrant le récit de l'ami ne présente que le détective répondant à la description qu'en fait l'artiste.

Force est de constater, en bout de piste, que toute l'entreprise de filature de Sophie Calle tient bien plus de la fiction que de la réalité, et ce malgré l'alibi autobiographique qui l'habite depuis les performances d'origine. La dimension «inventée» ne fait que s'accroître dans la version papier à cause du nombre et de l'importance des retournements qu'elle permet de réaliser. Et c'est bien cette capacité d'invention qui fait la réputation de Calle l'artiste alors que Calle la personne apparaît comme le sujet un peu extravagant, pour ne pas dire un peu «paumé», d'aventures et de poursuites sans lendemain. D'une manière très habile qui insinue le simulacre dans ce qui se présente comme l'authenticité d'un vécu, l'artiste réussit à nous confondre. Son travail, unique et complexe, fait en sorte qu'elle se singularise en s'exploitant elle-même comme sujet instable. Cette stratégie permet en contrepartie à Sophie Calle d'avoir recours à toute une série de médiums et d'adopter des rôles divers : performer, photographe, écrivain, autant de stratégies pour arriver à une notoriété à laquelle le scénario même de l'œuvre étudiée ne peut s'empêcher de faire allusion.

3. Construction identitaire

Les deux précédents chapitres ont démontré que l'intrusion autofictionnelle constituait un élément majeur de la démarche de Sophie Calle, au point de la distinguer parmi les autres créateurs de mythologies personnelles. Cette intrusion n'est pas le fruit de l'accident ni du hasard mais le produit de stratégies longuement mûries, se raffinant au fil de la production et du recours à divers médiums. Calle est la spécialiste des retournements de situations qui transforment de simples épisodes de vie, des événements du quotidien, en une sorte d'expérience vertigineuse entraînant à sa suite le spectateur/lecteur. Au cœur de ce dispositif se pose de façon aussi pressante qu'inquiétante la question identitaire qui va nous occuper dans le présent chapitre.

Bien qu'Alcalde n'aborde pas la construction identitaire en tant que telle, il croit que l'un des «arrangements» opportunistes auxquels doit aujourd'hui consentir l'artiste s'apparente à ce que les anciens Grecs désignaient par le concept de *mêtis*, une forme de ruse que l'auteur définit globalement comme « une aptitude fine de l'individu à s'adapter aux nouvelles situations » (Alcalde 2011 : 82). Plus proche de notre objet d'étude, la *mêtis* correspond aussi à « une intelligence [...] qui se caractérise par la recherche du contournement ou du chemin de traverse, une pratique positive et furtive de l'occasion, une manière de surfer sur des opportunités, de se jouer de l'imprévisible » (Alcalde 2011 : 82). La *mêtis* présente ainsi un caractère «bigarré²⁷ qui lui permet d'être insaisissable pour celui qui tente de la débusquer » (Alcalde 2011 : 82). Ce trait de l'artiste opportuniste, un qualificatif possédant dans son acception courante un sens plutôt péjoratif, prend néanmoins chez Alcalde des connotations positives. L'auteur l'emploie de manière à démontrer la polyvalence des artistes actuels dont les tours de passe-passe caméléonesques transgressent toutes les normes et particulièrement les normes identitaires : les artistes opportunistes modifient leur « vraie nature » selon la tâche qu'ils doivent accomplir.

Cette transgression les autorise non seulement à se forger une identité qui diffère de la réalité, mais leur offre également la possibilité d'inventer des doubles fictifs qui viennent ajouter des coefficients d'ambiguïté aux brouillages déjà mis en place. Pour certains, dont

²⁷ Alcalde emprunte le terme « bigarré » à Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant dans l'ouvrage *Les Ruses de l'intelligence : La mêtis chez les Grecs* (Détiéne et Vernant 2002 :28-30).

Cindy Sherman et Janieta Eyre, ces alter ego artistiques, s'appuyant à l'occasion sur des transformations physiques et l'emploi d'accessoires, font office de signature, elles sont la carte de visite de leurs mythologies personnelles²⁸. La première tente, au travers de ses différentes métamorphoses, de faire passer certains messages critiques : elle s'attaque au rôle dévolu à la femme américaine dans les décennies 1960-1970 ; Eyre, quant à elle, opère davantage dans la sphère de l'intime, comme en fait foi sa série *Motherhood* qui aborde plusieurs aspects, y compris les plus sombres, de l'expérience maternelle.

S'inscrivant dans l'esprit général de ces pratiques, la démarche de Sophie Calle tire profit des ruses supplémentaires que lui permettent ses allers retours constants entre l'art et l'écriture, entre ses actions performatives et leur mise en récit. Si sa production se range difficilement du côté de la critique sociale, elle n'en est pas moins fortement réflexive, notamment pour tout ce qui concerne le statut de l'artiste/auteur qui ne s'imposera chez elle, et qui ne l'imposera comme nom propre dans l'histoire de l'art contemporain, que par sa constante mise à mal. L'aspect caméléonesque de Calle a permis d'établir un lien indissociable entre le matériel autobiographique qu'elle exploite et l'autofiction qui l'habite. Ses nombreuses réalisations ont eu pour trait commun de mettre en scène une identité en constante mouvance. Calle joue avec cette illisibilité identitaire : alors que ses œuvres semblent porter le témoignage d'un vécu, l'expérience qui les fonde s'avère très volatile et ultimement évanescente. Il suffit d'un détail pour tout compromettre et celle que nous croyions saisir nous échappe complètement. Avant d'aborder plus en profondeur le thème de la construction identitaire chez Calle, une démarche qui va nous permettre d'emprunter à sa fortune critique et d'examiner ses procédés rhétoriques, nous allons d'abord nous pencher sur quelques éléments biographiques qu'elle a bien voulu nous livrer à propos d'elle-même et qui sont déjà marqués du sceau de l'étrangeté.

²⁸ Le concept de mythologies personnelles s'avère dual puisqu'il intègre un côté collectif, véhiculé par le mythe, et un aspect plus intime et plus personnel.

3.1 Qui est Sophie Calle?

Bien qu'elle ait relaté certains évènements liés à sa jeunesse, notamment dans *Les Dormeurs* (1979) et dans *Des histoires vraies* (2013), Calle est en général restée très discrète sur son passé, de sorte que la période précédant sa décision de devenir artiste semble être un secret bien gardé. Les informations qu'elle a bien voulu laisser filtrer, principalement en rédigeant *Les Dormeurs*, présentent un curieux amalgame d'omissions et de révélations. Calle raconte qu'à la suite de ses études²⁹, dont elle ne précise pas la nature exacte, elle a entrepris un long voyage à l'étranger qui a duré sept ans. À son retour à Paris, elle ignore encore ce qu'elle veut faire lorsqu'elle prend la décision, aussi subite qu'intrigante, de suivre des inconnus à travers la ville, en effectuant toujours à peu près le même trajet. Puis ses déplacements deviennent plus ambitieux et la conduisent hors de Paris, à Venise, à Berck, à Lourdes et en Anatolie, des lieux dont la diversité et l'éparpillement lui sont apparemment imposés par le hasard de ses filatures. Cet extravagant «vécu», on s'en doute bien, recouvre une expérience dont la nature est en réalité artistique ; Calle a déjà trouvé sa ligne d'intervention : maintenir l'ambiguïté complète entre son art et sa vie.

C'est pourquoi le récit de son «*coming out*» artistique laisse songeur. Il serait, selon les propres confidences de Calle, dû à une rencontre fortuite. En 1979, dans une de ses nombreuses activités insolites qu'elle va intituler *Les Dormeurs* (voir annexe, figures 37-38-39), elle invite des personnes, soi-disant étrangères, à venir dormir dans son lit. Une des dormeuses s'avère être la conjointe du critique d'art Bernard Lamarche-Vadel qui, étant mis au courant de la performance de l'artiste, décide de l'inviter à la Biennale des jeunes à Paris. Il s'agirait d'après Calle d'une pure coïncidence ; mais cette coïncidence va s'avérer lourde de conséquences puisque c'est « lui [Lamarche-Vadel] qui décida que j'étais une artiste » (Calle 2000e : 7)³⁰. Une telle affirmation, qui confond délibérément l'accès à la vocation et l'accès à la réputation, place bien la démarche de Calle dans la synergie actuelle des carrières artistiques

²⁹ Calle remplit un «rapport psychiatrique» pour une œuvre de Damien Hirst nous informant que l'artiste a complété des études universitaires (baccalauréat). Cependant, le rapport ne nous indique pas dans quelle discipline. Ce rapport, qui libère et retient l'information biographique, est repris intégralement dans le catalogue *M'as-tu vue ?* (Calle et Macel (dirs.) 2003 : 217-240).

³⁰ Cette citation se retrouve au cœur de plusieurs ouvrages dont celui d'Émilie Trochu (2009). Lors de la première impression de l'œuvre *Les Dormeurs* publiée en 2000 chez Actes Sud, Calle l'insère à titre de dédicace pour Bernard Lamarche-Vadel décédé au cours de cette même année. Par cette insertion, elle semble lui rendre un dernier hommage à celui qui a découvert son talent.

sur laquelle nous reviendrons plus loin. Il ne faut pas s'étonner que des informations émanant d'autres sources (Macel (2003) ; Azimi (2007) ; Trochu (2009)) nous apprennent que l'artiste Sophie Calle n'est en effet « pas née d'hier » et qu'elle a baigné dans le milieu de l'art contemporain depuis qu'elle est toute petite. Son père, Robert Calle, collectionneur d'art, possède parmi ses amis plusieurs artistes français, dont Christian Boltanski, évoqué au premier chapitre comme appartenant au contexte artistique dans lequel opère Sophie Calle.

Un second évènement vient, quant à lui, préciser son intérêt pour la filature. Répertoire sous la rubrique « La chaussure rouge » dans *Des histoires vraies* (2013a), cet évènement issu de la jeunesse de l'artiste attire doublement l'attention (voir annexe, figure 40). Calle et son amie Amélie, toutes deux âgées de 11 ans, ont volé des articles dans des magasins. La mère d'Amélie, soupçonnant leur activité illégale, leur fit croire qu'elle avait reçu la visite d'un policier. Ce dernier les aurait prises en flagrant délit, il allait les surveiller de près et il leur accorderait une seconde chance si ces dernières ne recommençaient plus (Calle 2013a : 9). Les deux jeunes filles passèrent les semaines suivantes à tenter de découvrir qui était ce mystérieux policier et, lorsqu'elles croyaient l'avoir repéré, elles tentaient de le semer (Calle 2013a : 9). Cette histoire vraie serait, selon les propos d'Hervé Guibert, l'élément déclencheur de son intérêt pour la filature (Guibert 1984 : 11).

En filigrane des activités de cache-cache auxquelles l'artiste, une fois reconnue, va se livrer avec de plus en plus d'audace et d'inventivité, apparaît une liste de noms propres qui ne témoignent pas uniquement d'affinités esthétiques. Elle fait aussi état d'un réseau de connections apparemment utile à sa propre affirmation artistique. Calle s'associe avec plusieurs écrivains (Hervé Guibert et Paul Auster, lequel retiendra particulièrement notre attention), professeurs, théoriciens, philosophes ou critiques (Jean Baudrillard) et artistes de renom (Damien Hirst). Bien qu'elle travaille avec des personnalités différentes issues d'horizons disciplinaires variés, l'artiste semble avoir recours à la même méthode de collaboration. Elle demande à ses partenaires de s'inspirer de ses performances et d'en intégrer des aspects à l'intérieur de leur propre démarche. Guibert invente le personnage d'Anna³¹ à sa

³¹ *À l'ami qui ne me sauva pas la vie* est un roman d'autofiction se basant sur la vie d'Hervé Guibert, suite à sa découverte d'être atteint du sida. Au cœur de ce récit, Guibert introduit le personnage d'Anna, qui s'avère être un calque de Sophie Calle. Bien qu'il ne les reprenne pas dans leur intégralité, l'auteur reproduit de nombreux échanges qu'il a eus avec l'artiste. Ces passages révèlent d'ailleurs une similarité entre Calle et l'écrivain, principalement au niveau de certains thèmes dont celui des aveugles et de la mort. Calle, pour sa part, introduit

ressemblance ; Baudrillard écrit un texte théorique sur le rapport dialectique entre absence et présence qui se manifeste dans l'activité de filature ; Hirst lui destine une lettre d'amour. En échange, Calle exige de ses collaborateurs qu'ils lui imposent des demandes ou des règles auxquelles elle devra se plier; Hirst lui fait remplir un questionnaire psychiatrique ; Auster, comme nous le verrons au cours de ce chapitre, lui ordonne des actions auxquelles elle devra se plier.

Ces nombreux échanges, qui renforcent l'intérêt de Calle pour l'intermédialité, accompagnent le reformatage de performances qui donnent maintenant lieu à des publications. Ces reprises ne font pas que complexifier la problématique d'origine en multipliant les partenaires et en combinant les médiums ; elles sont aussi la source de nouvelles productions (on pourrait ajouter, dans une perspective plus pragmatique, de nouveaux « produits ») qui assurent une présence soutenue de Calle sur la scène artistique. Le coffret *Double-Jeux* constitue un bon exemple des fruits que l'on peut récolter d'une opération de greffe. Il publicise, en premier lieu, un nouveau travail de collaboration avec Auster. En deuxième lieu, il permet à Calle de se familiariser avec la création du livre d'artiste. Dans le cas de *Suite vénitienne*, nous l'avons évoqué au cours du chapitre précédent, la poursuite du projet avec Jean Baudrillard (*Suite vénitienne / Please follow me*) donne à la filature initiale sa caution théorique. Calle la recyclera à nouveau, sur l'initiative du galeriste Emmanuel Perrotin, et lui attribuera un titre approprié pour une nouvelle exposition : *Vingt ans après (2001)* (voir annexe, figure 41).

Toutes ces occurrences nourrissent néanmoins une même problématique centrée sur la question identitaire, une problématique que Calle partage avec plusieurs artistes de son temps et de son milieu, mais qui va trouver chez elle une formulation originale, appuyée sur des stratégies et des procédés formels inédits. Nous allons examiner ces procédés dans la suite de ce chapitre en nous demandant si, entre autres, une auteure, alias Sophie Calle, et un personnage principal, ici vu comme le narrateur de l'histoire racontée, sont porteurs de la même identité ? Ne serait-ce pas uniquement le personnage créé à l'image de l'artiste, une

Guibert dans plusieurs de ses performances dont *Douleurs exquises* (2003), *No Sex Last Night* (1992) et *Disparitions. L'absence (livre 3)* (2000).

copie identique d'elle-même, qui permettrait d'entrer dans son monde, un monde calqué sur sa réalité? Mais avant la mise en récit, un prétendu vécu...

3.1.1 Sophie Calle dans le réseau de ses activités

Si les œuvres de Calle prétendent tirer leur source de sa vie personnelle et s'appuyer sur des événements vécus (événements sur lesquels elle porte un regard détaché qui peine à se stabiliser, le journal de bord se trouvant frappé de discontinuités temporelles, de retournements de situations, de poussées d'émotions), ce qui retient ici notre attention est la nature étrangement anecdotique – et ce malgré leur aspect souvent insolite – des occupations auxquelles s'adonne cette femme, dont on se demande quel but elle peut bien poursuivre dans la vie et quelle est son attente vis-à-vis des rapports humains. Il n'y a ni grande passion ni drame dans cette existence dont plusieurs péripéties ne sont que des réponses à des commandes. Rencontres fortuites, décisions impulsives, tout est prétexte à des quêtes qui semblent trouver en elles-mêmes leur propre finalité, d'où leur obsédante répétition. Puisque chaque événement semble construit afin de provoquer des situations qui sont arbitraires (Macel 2003 : 22), l'artiste semble prendre un malin plaisir à nous faire départager le vrai du faux.

On notera avec intérêt les rapprochements et les différences entre ce faisceau d'anecdotes tissant le quotidien de Calle et ces cellules primitives de la biographie d'artiste, des *topoi* qui, selon les auteurs Ernst Kris et Otto Kurz dans leur ouvrage *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, émaillent les vies des créateurs depuis des origines si anciennes qu'elles se perdent dans le mythe et ont pour but de leur attribuer un caractère et un destin d'exception (Kris et Kurz 1979 : 34). Dans le cas de Calle, il s'agit bien sûr d'auto-mythification, un stratagème qui fait son apparition en régime moderniste, entre autres avec le personnage de Salvador Dalí, et qui se poursuit plus tard dans des démarches comme celles de Joseph Beuys. Les anecdotes venant pimenter la vie de Calle, comme dans les nombreux exemples fournis par la tradition, tiennent en général plus de la fiction que de la réalité ; mais la singularité de cette expérience ne doit rien à l'antique poursuite de la grandeur. Ce qui ne veut pas dire que la démarche soit dénuée d'ambition et ne cherche pas à susciter une forme de

fascination. Mais alors que l'artiste «légendaire» cherchait à s'inscrire dans la dynastie des plus grands et à trouver sa place au panthéon de la renommée (Kris et Kurz 1979 : 46), l'artiste opportuniste actuel lutte pour sa visibilité dans un marché saturé. Cet artiste a besoin de connections plus que de pedigree. Et surtout, il doit savoir tirer profit de sa situation en l'exploitant dans son art. Ils sont tous là dans les performances, père, galeriste, amis, artistes, éditeur, complices des aventures et des mystifications de Sophie Calle qui, de toute évidence, s'évertue à maintenir l'intérêt et dont le caractère imprévisible n'est parfois pas sans inquiéter. Mais les actions réalisées par Sophie Calle au cours de ses performances sont d'abord et avant tout des histoires racontées. Elles mettent en branle un mode narratif qui s'avère annonciateur de sa reprise dans le livre d'artiste. C'est cet aspect narratif que nous allons maintenant examiner.

3.1.2 Sophie Calle dans le réseau de ses récits

Bien que Sophie Calle associe ses filatures aux événements de sa vie, événements dont le livre d'artiste produit ultérieurement ne ferait que consigner la mémoire, il n'en demeure pas moins qu'un doute subsiste sur la nature de l'opération : s'agit-il vraiment d'un simple compte rendu d'actions ayant eu lieu, avec tous leurs accidents de parcours, ou l'artiste avait-elle conçu à l'avance les grandes lignes du scénario? Perin Emel Yavuz postule que les filatures constituant un lieu où se produit la transformation du temps en récit, elles marquaient déjà un « passage du réel *informe* au réel construit » (Yavuz 2006 : 93). Et récit il y a. Sophie Calle n'est pas avare de développements visant à assurer la cohésion de l'intrigue et à faire en sorte que tous les éléments mis en place semblent s'enchâsser de manière réfléchie. En se basant sur le concept d'*ekphrasis*, Magali Nachtergaele sent ainsi à l'œuvre chez Calle un travail spécifique d'élaboration à partir des données factuelles, un travail qui accentue l'écart entre le vécu et sa mise en récit : « [s]es descriptions se font à partir de souvenirs, réponse tactique pour les trous de mémoire dont semble souffrir l'artiste » (Nachtergaele 2006 : 146). Cette information mémorielle vient, selon elle, troubler le caractère ordonné des œuvres : comment est-ce possible, pour une auteure qui prétend souffrir de pertes de mémoire occasionnelles, de raconter ses histoires avec autant de précision? On peut se livrer ici à une

double hypothèse : ou bien l'auteure utilise ses talents d'écriture afin de romancer un vécu dont elle se souvient vraiment plus ou moins ou bien elle simule des pertes de mémoire pour intriguer ses lecteurs et gagner leur sympathie. Dans un cas comme dans l'autre, la véracité du compte rendu se trouve mise en doute.

Des changements dans le style d'écriture renforcent le soupçon que le réel a pu faire l'objet de manipulations. Le carnet du préambule, dont nous avons déjà signalé que le mode de rédaction différait de celui des filatures, semble à la fois le fragment et la mise au propre d'un brouillon qui pourrait contenir les éléments perdus ... délibérément et stratégiquement perdus : l'artiste aurait inscrit dans son carnet ce qu'elle voulait bien consigner. Mais ce jeu de cache-cache n'a rien de superficiel : les ruptures et les sutures du récit mettent en scène un questionnement existentiel qui assure, à un niveau plus profond, la cohésion d'une démarche. Baudrillard est de toute évidence intéressé par ce problème. Il écrit, dans *Simulacre et Simulation* (2011) : « Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée, car simuler n'est pas feindre » (Baudrillard 2011 : 12). Baudrillard suggérerait ici que les troubles mémoriels de Calle n'ont rien d'anodin : ils réaffirment les thèmes de prédilection de l'artiste : l'absence et la présence. L'intrigue de *Suite vénitienne* est en effet habitée par la problématique de l'absence : une femme tente désespérément de retrouver la trace d'un homme avec lequel elle n'a pourtant pas de relation directe. Le scénario suit les grandes lignes d'une histoire d'amour impossible, aucun détail présenté ne laissant entrevoir qu'une telle relation puisse exister. Cette quête de l'autre ne laisse alors place qu'à une curiosité irrépressible pour l'invasion de l'intimité. À l'inverse, *La filature* est saturée par le thème de la présence : celle d'une artiste qui raconte sa journée et celle d'un détective dont la fonction est de corroborer ses activités. Dans un cas comme dans l'autre, cependant, un même dispositif voyeuriste est à l'œuvre et témoigne d'une inquiétude du sujet face à sa propre consistance.

Aldo G. Gargani rejoint l'idée de Baudrillard en affirmant que « [r]aconter, se raconter pour soi-même et pour les autres signifie reconquérir sa propre identité et se remotiver pour être au monde » (Gargani 2002 : 54-55). Cet énoncé résume bien ce qui nourrit la pratique d'écriture de Calle : non seulement le récit de ses activités permet-il à l'artiste de tester la perception qu'elle a d'elle-même, mais elle attend du détective, une instance complètement

extérieure à sa vie, qu'il lui rende la pareille. Calle aligne, dans cette filature, plusieurs facettes de son identité : elle apparaît comme une amie, une collègue de travail et comme une artiste. L'idée du moi multiple qui se dégage de sa pratique d'écriture permet au sujet de s'autoconstruire, de se forger un personnage en constante évolution mais dépendant de la perception des autres. Cette stratégie est aussi profitable à Sophie Calle l'artiste. Selon De Maison Rouge, la réédition de ses aventures permet à Calle de « faire un pont sur l'évolution de son travail et de s'attaquer encore à ses mythes personnels » (De Maison Rouge 2004 :117).

3.1.3 Sophie Calle le personnage

La construction identitaire chez Sophie Calle n'en demeure pas moins complexe à analyser dans ses œuvres à cause du brouillage qui s'opère entre l'auteure et cette héroïne du récit que l'on pourrait assimiler à un alter ego de l'artiste. Selon Yve-Alain Bois, cette tactique répondrait chez Calle à une simple question de survie et correspondrait davantage à une *impersonation* qu'à une *personnification*. Bois préfère le premier terme, un calque de l'anglais, puisqu'il s'avère dans ce cas plus exact : *impersonation* inclut un « préfixe négatif [qui] signifie d'emblée que toute identité est usurpée » (Bois 2003 : 30). Selon lui, Calle ne façonne pas son personnage à son image, mais elle s'approprie une identité qui n'est pas la sienne avant même de la lancer dans l'action. Le personnage inventé est ainsi une fabrication sur mesure qui force les traits d'une personnalité artistique aux différentes facettes. Bois reconnaît de toute manière que les notions d'individualité et d'authenticité semblent être tombées depuis longtemps en désuétude. Le moi qui se manifeste à travers l'art implique d'emblée l'idée d'un travestissement de l'identité (Bois 2003 : 30). Le personnage principal de *Suite vénitienne*, une femme qui se camoufle sous une série de déguisements, devient ici emblématique ; quant à l'homme qu'elle poursuit, et qu'on ne connaît que sous l'abréviation de monsieur B., il est aussi condamné à l'anonymat. Calle laisse le lecteur sous l'impression qu'elle souhaite divulguer les moindres recoins de sa vie personnelle alors qu'elle garde pour elle plusieurs informations. Ce dévoilement «incomplet», «sélectif», pourrait rappeler la notion de simulation utilisée par Baudrillard à propos de la démarche de Calle.

L'artiste endosse en fait, dans la majorité de ses œuvres, une triple identité : celle de l'auteure, celle de la narratrice et celle du personnage principal. Contrairement à ce qui arrive

habituellement au héros, les quêtes que mettent en scène ses histoires – ce que Campbell, dans *The Hero with a Thousand Faces*, qualifie d'appel à l'aventure – ne lui ont pas été infligées par le destin ou par un commanditaire (Campbell 2008 : 41). Dans *Suite vénitienne*, c'est l'artiste qui s'est elle-même imposé une filature, une situation qui crée d'emblée une ambiguïté quant à l'instance narrative puisqu'elle maintient une oscillation entre le narrateur héros et le narrateur personnage³². Baudrillard reconnaît cette incertitude narrative en affirmant que le personnage de la poursuivante, telle une ombre fantomatique, n'existe que dans la trace de l'autre (Baudrillard 1983 : 82). Par cette même occasion, l'autre tend aussi à disparaître ne laissant aux spectateurs qu'une représentation fugitive de lui-même. L'acte de *filer*, un dispositif qui met en interdépendance des existences parallèles, les rend ainsi interchangeable. À ce jeu, comme le soutient Baudrillard, n'importe laquelle des deux peut prendre des dimensions exceptionnelles ou se voir à l'inverse complètement banalisée (Baudrillard 1983 :85). Calle s'efface de sa propre vie afin de laisser les autres s'y installer pour lui redonner vie en retour.

L'action de *suivre quelqu'un* n'est d'ailleurs pas une tâche facile à accomplir, surtout si le lieu de la filature complique le jeu. Baudrillard reconnaît que le choix de Venise, la ville labyrinthique par excellence, était tout à fait approprié aux manigances de Calle ; d'autant plus que, selon une indication de la narratrice, l'action est supposée se dérouler pendant le carnaval, une période où la ville fourmille de touristes et de déguisements. Et pourtant, ni le développement de *Suite vénitienne* ni les photos qui l'illustrent ne rendent compte de ce contexte particulier. Tout demeure centré sur la dynamique de cette filature qui, rappelons-le, fut d'abord une performance et sur le désir qui l'anime : se cacher, se dévoiler, repérer, perdre de vue, retrouver. Cette entreprise de traque, qui s'apparente davantage à une séance de cache-cache, suppose une forme de complicité : la personne recherchée ne doit pas être si bien cachée qu'il devienne dès lors impossible de la trouver. Il « *ne faut donc pas savoir trop bien jouer, il faut savoir se faire démasquer* », écrit Baudrillard qui compare l'expérience des protagonistes à celle d'Eurydice et d'Orphée (Baudrillard 1983 : 91). En s'appropriant le rôle de détective, Calle oscille entre la volonté de passer inaperçue et celle d'être remarquée.

³² Le narrateur héros est, comme son nom l'indique, celui qui raconte son histoire à la première personne du singulier et se place au centre du récit. Le narrateur personnage relate lui aussi l'histoire en utilisant le « je ». Bien qu'il ne soit pas nécessairement le héros de l'histoire, ce dernier intervient parfois dans l'action, d'autres fois non.

L'accentuation de son déguisement permet en effet à l'autre de la repérer. On retrouve le même stratagème dans *La filature*, où des vêtements de couleurs vives et contrastantes font de Calle une cible facilement repérable pour le détective.

Un autre avatar identitaire de Calle pourrait correspondre au personnage du flâneur. La traque mise en scène dans *Suite vénitienne* n'a rien de la chasse à l'homme traditionnelle et de son suspense. Elle semble se dérouler au ralenti, elle s'étire et prend plaisir à nous faire découvrir une ville, qu'il s'agisse de Venise ou de Paris, avec ses nombreux attraits touristiques. Mais les déambulations de Calle ne sont pas dissociables du projet de filature dont chaque nouvelle itération complexifie le schéma tout en tendant vers un modèle idéal et reproductible. Les déambulations ne sont donc pas subsumées par l'expérience de la société du spectacle qui est le propre du flâneur; elles constituent plutôt sorte une cérémonie à laquelle nous assistons : un rituel de passage entre flâneur et détective, un jeu de rôles entre suivi et suiveur. Henri B. et l'artiste incarnent tour à tour ces deux rôles. Dans *Suite vénitienne*, Henri B. découvre qu'il est filé et devient pour un moment le détective pistant Calle. On retrouve ce même rituel de passage dans *La filature* où l'artiste interprète dès le départ le rôle de suivi et l'assume pleinement, essayant par tous les moyens d'attirer l'attention du détective en lui faisant découvrir ses lieux préférés, ce qui lui impose de ralentir malgré son horaire chargé. Nous avons déjà signalé la charge de séduction investie dans cette stratégie. Contrairement à *Suite vénitienne* où Calle s'efface dans les traces d'Henri B., ici, elle se met à l'avant-scène et réaffirme son identité. On remarque cependant que le rapport du détective ne contient aucune reconnaissance de cette tentative de séduction puisqu'il rend compte de manière tout à fait laconique des faits et gestes de la femme qu'il a pour mission de suivre. Il aura d'ailleurs terminé son travail au moment où Calle entreprend sans lui ses sorties mondaines, retrouvant certains aspects de la flânerie moderne en retrouvant la figure du dandy.

Le fait d'avoir divisé sa performance en trois parties distinctes permet à Calle d'interpréter un nouveau rôle : elle incarne pour la première fois le personnage-héros de l'histoire sans toutefois en être la narratrice puisque cette fonction est confiée à François M. Toutefois, dans cette version de la filature, Calle s'est aménagé un court prélude où elle reprend le rôle de narrateur et ramène vers elle la version de François M. Elle sous-entend par exemple qu'elle est consciente de se faire doublement filer alors qu'elle ne le mentionne pas dans sa propre version. Nous serions tentée d'avancer qu'elle incarne alors le rôle de narrateur

omniscient puisqu'il n'existe aucun moyen de vérifier ce qu'elle avance, la note de son ami ne nous étant pas accessible. En vacillant ainsi d'une instance à l'autre, Calle accentue l'ambiguïté autour de son identité. La fin de sa propre version laisse sous-entendre qu'elle renverse elle-même sa position de narrateur-héros pour adopter celle de personnage principal, une artiste à la mode à l'agenda social chargé mais au témoignage invérifiable. De cette identité polymorphe et fluctuante, Calle finit cependant pas nous convaincre qu'elle est le produit d'un jeu dont elle seule demeure le maître, à moins qu'elle ne joue justement à ne pas l'être. Un maître rusé qui sait faire appel à plusieurs procédés rhétoriques auxquels nous voulons finalement nous attarder.

3.2 Rhétorique de la négociation identitaire

D'abord, s'inventer un double. Tout comme Boltanski, Messenger et Le Gac, Calle fait appel à un alter ego, dont nous savons qu'il a pour nom Maria et qu'il doit son existence à l'écrivain Paul Auster. Entretenant une relation artistique sous la forme du dialogue, Calle et Auster déploient, au travers de leurs œuvres respectives et des renvois auxquels elles donnent lieu, les diverses configurations que peuvent prendre les fictions identitaires. C'est particulièrement le cas avec *Léviathan* dans lequel l'écrivain américain place sa pratique littéraire en lien étroit avec les performances de Calle. Les allers-retours auxquels ils se livrent engendrent un véritable vertige dans la mesure où, selon la formule d'Isabelle de Maison Rouge, ils abandonnent au lecteur/spectateur la tâche de « démêler le vrai du faux » (De Maison Rouge 2004 : 117). Opération difficile qui inciterait plutôt Christine Macel à renoncer : « Sophie Calle joue manifestement d'une traversée permanente entre le fictionnel et le non fictionnel, sur laquelle il ne nous appartient pas de trancher; car il s'agirait de débusquer les moments où le personnage de Sophie Calle se dissocie de l'auteur et du narrateur » (Macel 2003 : 21). En dépit de leur divergence, ces deux critiques insinuent que le lecteur/spectateur se retrouve malgré lui à être complice de l'artiste parce qu'il est forcé, d'entrée de jeu, de reconnaître qu'on se joue de lui. Dans le récit de *Doubles-Jeux*, qui intègre des éléments de dialogue avec Auster, les voix s'entremêlent et s'entrecroisent jusqu'à devenir indiscernables (Aguilella-Cueco 2002 : 65). La question du double jeu narratif au sein de leur

pratique commune, aussi perçu comme un double *je* narratif, mérite pourtant d'être examinée davantage. Pour y voir plus clair, nous nous pencherons donc sur cette relation qu'ont entretenue les deux auteurs. Il nous restera, en bout d'analyse, à examiner au ras du texte deux figures de rhétorique qui permettent aux permutations identitaires de s'effectuer : il s'agit de la mise en abyme et de la métalepse.

3.2.1 Je/Jeu avec Paul Auster

La série *Doubles-Jeux*, comme son nom l'indique, témoigne d'allers-retours narratifs ludiques entre un écrivain et une artiste. Même si Auster rebaptise le personnage de Calle et trafique quelques détails des œuvres originales, Christine Macel nous signale que l'écrivain plagie ouvertement sept performances de l'artiste dont les péripéties occupent une place de choix au sein de son récit (Macel 2003 : 26). *Léviathan* ne fait pourtant aucune mention de cet emprunt à l'exception d'un remerciement sur la page de garde³³. La tactique que les deux auteurs ont mise en place permet à Auster de rester très fidèle au style de Calle, trop pour que son attitude, que d'aucuns pourraient trouver douteuse, corresponde à une situation classique d'influence. Macel rappelle que ces deux interlocuteurs ont en effet décidé de mettre à mal la notion même d'auteur (Macel 2003 : 26) : l'œuvre littéraire d'Auster devient pour l'artiste un nouveau terrain de jeu où elle entremêle son instance narrative avec celle de l'écrivain, de sorte qu'au final il est impossible de bien les différencier. L'attitude réceptive d'Auster laisse sous-entendre un consentement mutuel attestant d'un pacte d'obéissance réciproque. Auster usurpe le corpus de Calle tandis que l'artiste acquiesce ouvertement aux directives de l'écrivain. *Doubles-Jeux* cautionne alors une véritable relation de dépendance qui entraîne Calle à citer, au début de chacun de ses livres, le passage d'Auster renvoyant à une performance. Nous avons évoqué cette pratique de la citation encadrée dans *À suivre...* Une telle disposition n'a rien d'anodin. Elle permet au lecteur de comparer les deux textes et d'entrevoir le type de manipulation auquel il va devoir assister (De Maison Rouge 2004 : 75).

³³ Parmi les pages de garde de *De l'obéissance*, Calle insère côte à côte les remerciements mutuels des deux auteurs. Sur la reprise de la page de garde de *Léviathan*, il est possible de lire : « L'auteur remercie tout spécialement Sophie Calle de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction ». Dans *De l'obéissance*, Calle fait de même : « L'auteur remercie tout spécialement Paul Auster de l'avoir autorisé à mêler la fiction à la réalité » (Calle (1998), *De l'obéissance* : 6-7) (voir annexe, figure 42).

Il faut consulter le premier tome intitulé *De l'obéissance* et le septième de la série, *Gotham Handbook : New York, mode d'emploi*, pour réaliser que ce n'est pas Calle qui met en place les règles du jeu, mais bien Auster : pourtant, il les instaure suite à la demande de l'artiste (Bois 2003 : 34). Pour justifier ce pacte d'obéissance réciproque, Calle reprend en introduction de *De l'obéissance* tous les passages parlant de Maria dans *Léviathan* ; elle y précise dans quels livres il en sera question. Chaque tome correspond donc à une ou plusieurs performances calliennes déjà existantes. Afin de démontrer qu'Auster a ouvertement plagié ses œuvres en déguisant quelques détails³⁴, Calle biffe et corrige tous les éléments qui ont subi une modification (voir annexe, figures 43-46). L'adaptation faite par Auster prend ainsi une dimension intéressante : elle avait moins pour but d'absorber les performances que de « fictionnaliser » la réalité de l'artiste.

Le tome *De l'obéissance* porte spécifiquement à notre attention la dynamique instaurée entre les deux partenaires. Il révèle comment l'artiste se plie aux règles de l'écrivain en imitant son double. Par exemple, Auster fait subir à Maria plusieurs rituels dont un, qualifié de régime chromatique, la limite à choisir son alimentation en fonction d'une couleur imposée pour chaque journée. Afin d'obéir à ce jeu dans lequel ils se sont aventurés par consentement mutuel, Calle se soumet au même régime. Le pacte se poursuit ainsi jusqu'au dernier tome, *Gotham Handbook : New York, mode d'emploi*. Cependant, Auster ne fait nullement mention de ce tome dans les passages de *Léviathan* ; il en va de même avec *De l'obéissance* où à aucun endroit il n'est écrit qu'un septième tome viendrait s'ajouter à la série (voir annexe, figures 43-44-45-46). Ce dernier tome réitère la règle du jeu fixée par l'écrivain et marque en quelque sorte l'apothéose finale de leur dialogue, le lieu où le dispositif fictionnel démonte ses rouages. Calle s'est conformée au pacte dont ils ont convenu sans surenchérir, réaffirmant l'idée qu'aucune de ses décisions artistiques ne vient d'elle, qu'elle s'est totalement délestée de tout contrôle. Il n'en demeure pas moins que la mise en récit et surtout l'accompagnement photographique sont redevables à Sophie Calle elle-même et témoignent de son style propre. Les clichés ne possèdent aucun cadrage ; les plans sont larges et les personnes photographiées tournent le dos. Comme le fait remarquer Yve-Alain Bois, ces photographies sont le seul moyen qui restait à l'artiste de prendre le dessus sur l'écrivain (Bois 2003 : 36).

³⁴ Il modifie entre autres les références géographiques (New York au lieu de Paris, La Nouvelle-Orléans au lieu de Venise) et les moyens de transport (l'avion à la place du train), etc.

Le jeu identitaire qui anime cette série, à savoir la résolution de la question «qui a influencé qui ?», devient dès lors très complexe : Auster s'était forcément inspiré de la pratique de Calle pour planifier ses instructions, mais Calle s'inspire à son tour des instructions d'Auster pour créer une œuvre singulière. À qui appartient donc le *je* dans ce tome? Appartient-il à Calle ou s'agit-il de celui d'Auster qui met en scène Calle? Le double jeu, aussi perçu comme un double *je*, semble « abolir les frontières symboliques entre elle et son double », entre l'artiste et l'écrivain, mais également entre le réel et le fictif (Sauvageot, 2007 : 193). En somme, *Doubles-Jeux* développe une narration ambiguë qui maintient le lecteur/spectateur constamment en alerte. Chaque détail porté à son attention nécessite une réflexion poussée sur le sujet se cachant derrière l'énonciation.

3.2.2 La métalepse et la mise en abyme

Calle ne brouille pas uniquement le récit de *À suivre...* en intégrant un second auteur : elle y parvient également par l'utilisation de deux figures de rhétorique particulièrement propices à semer le doute au cœur de la trame narrative. Ces deux figures sont la métalepse et la mise en abyme; elles font aussi partie intégrante de la pratique de l'autofiction spéculaire décrite par Vincent Colonna et nécessitent d'être davantage définies.

Dans la création littéraire, la mise en abyme se conçoit principalement comme l'emboîtement d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre à l'intérieur d'une œuvre similaire. Aussi désignée comme de l'auto-enchâssement narratif, elle correspond souvent à l'insertion d'un récit au sein d'un autre récit. Ce procédé produit, entre les deux œuvres ainsi emboîtées, une sorte d'effet miroir. Comme opérateur de jeux identitaires, la mise en abyme reprend exactement la même structure dans les deux instances et permet à l'identité d'un personnage de venir s'enchâsser dans celle d'un auteur. Selon une perspective rhétorique, le concept de *métarécit* peut présenter une certaine analogie avec la mise en abyme. Plusieurs auteurs, dont John Pier et Gérard Genette, définissent en effet le métarécit (ou récit métadiégétique selon Genette) comme « un récit enchâssé dans un autre récit » (Pier et Schaeffer (dirs) 2005 : 254) ; (Genette 1972 : 239). Genette pense cependant qu'il s'agit ici d'un récit au second degré puisque le préfixe *méta* suppose un dépassement, un transfert ou un changement par rapport au

récit de référence. Bien qu'elle soit un des procédés stylistiques les plus reconnus, la mise en abyme peut être instaurée de plusieurs manières au sein des récits : par le narrateur, par les personnages, mais aussi par le médium.

Dans *À suivre...*, une des modalités de mise en abyme apparaît dès les premières pages par l'insertion d'un passage tiré de *Léviathan*. La mise en abyme ne s'arrête cependant pas à cet élément ajouté puisque ce dernier reprend des actions déjà exécutées par le personnage de *Maria*. Calle admet non seulement dès le départ que les deux œuvres sont liées, mais elle démontre qu'elles se réfléchissent l'une l'autre. Alors qu'elle prétend se servir du passage d'Auster comme le brouillon de sa performance, force est de constater que cette dernière existe déjà depuis plus d'une décennie. Cette confusion s'accroît d'autant plus qu'au cours de *Suite vénitienne* Calle ne distingue pas d'entrée de jeu son identité de celle de son alter ego. La performance s'enclenche à partir d'un second passage du roman d'Auster, ce qui a pour effet de jeter un doute sur le *je* du narrateur qui pourrait bien être le personnage d'Auster.

La mise en abyme ne s'emploie pas uniquement pour appuyer le jeu identitaire entre l'artiste et l'écrivain : elle permet à Calle de manipuler la perception du temps durant lequel se déroule l'action. Dans *La filature*, et plus précisément lors du passage où l'artiste attend son éditeur, elle tient à lui parler d'une prochaine publication : s'agit-il de *La filature* ou l'auteure fait-elle référence à un ouvrage inconnu? La première hypothèse nous mettrait en présence d'une nouvelle mise en abyme. La seconde relèverait encore d'un procédé rhétorique analogue : lorsque Calle lance l'idée d'éditer une performance artistique elle renvoie à un livre, un livre d'artiste dont elle est justement en train d'élaborer le projet.

À suivre... recèle également une troisième forme de mise en abyme. Il s'agit du rapport dialectique suiveur/suivi présent dans les deux performances et de l'effet miroir, doublé d'un renversement des rôles, qui se produit entre l'artiste et le détective. Ce même genre de renversement se répète à moins grande échelle dans *Suite vénitienne*, lorsque Calle se fait repérer par la femme de monsieur B. Le basculement s'opère ici principalement lorsque monsieur B. découvre le stratagème : il fixe sa poursuivante puis la suit du regard pour ensuite apparaître devant elle. La relation suiveur/suivi se voit ainsi propulsée par Calle à un haut niveau de complexité pour former au final un grand récit métadiégétique. Le fait que les positions s'imbriquent les unes dans les autres incite le lecteur à se questionner sur la nature même de la relation qu'il entretient avec ce récit dans lequel il finit par se perdre.

À suivre... témoigne du fait que l'artiste est passée maître dans les stratégies de mises en abyme. Les performances dont rend compte ce livre d'artiste faisaient partie du corpus de Calle et possédaient déjà une certaine notoriété. *À suivre...* les reprend en écho, insérant la mémoire des actions d'origine dans le texte qui les redit. Les œuvres se trouvent ainsi à se réfléchir l'une l'autre tout en se complétant. Les grands thèmes sous-jacents – l'absence et la présence – contribuent à renforcer cette relation de complémentarité dialogique et viennent en bout de piste affirmer la singularité d'une démarche dont les tactiques semblent pourtant refuser toute forme d'autorité et d'authenticité.

La métalepse se définit comme un brouillage systématique de l'identité de l'auteur au cœur même de la diégèse³⁵; elle opère sur plusieurs niveaux, dont celui de la narration proprement dite et celui des événements narrés (Pier et Schaeffer (dirs.) 2005 : 11). John Pier et Jean-Marie Schaeffer définissent la métalepse comme « une contamination volontaire entre [c]es deux niveaux, un mariage forcé en quelque sorte qui réalise de manière insolite le passage du narrateur ou du narrataire dans le domaine des personnages, ou inversement » (Pier et Schaeffer (dirs.) 2005 : 9). Selon eux, la métalepse entretient une relation directe avec la fiction puisqu'elle :

... constitue en même temps une mise à nu de la situation de communication paradoxale qui caractérise la fiction : en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré, elle met l'accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre (Pier et Schaeffer (dirs.) 2005 : 14).

Dans *Métalepse*, Gérard Genette réaffirme cette idée en indiquant qu'elle relève « à la fois, ou plutôt successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit [... mais aussi] de la théorie de la fiction » (Genette 2004b : 5). Dans la production de Sophie Calle, les métalepses peuvent adopter différentes déclinaisons (*métalepse narrative*, *métalepse de l'auteur*, *métalepse fictionnelle*) qui renvoient, *grosso modo*, au même type de procédés rhétoriques. La métalepse narrative consiste, selon Genette, à « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers intradiégétique ou inversement » (Genette 1972 : 244). On peut déduire de cet énoncé que l'auteur, s'infiltré dans le récit venant ainsi brouiller les pistes identitaires. Selon Pierre Fontanier, qui évoque plutôt une métalepse auctoriale, une

³⁵ La diégèse signifie l'action de raconter. Elle s'oppose à la mimésis qui, elle, consiste avant tout à montrer plutôt qu'à raconter.

telle figure se produit : « lorsqu'un auteur est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond que raconter ou décrire » (Fontanier 1968 : 127-128).

Genette croit qu'il faut réserver :

...le terme de métalepse à une manipulation — au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même (Genette 2004b : 14).

La métalepse se conçoit donc comme un labyrinthe où un auteur entre et dont il sort à sa guise. La figure s'avère très utile dans le récit autofictionnel motivé par des questionnements identitaires. Certains écrivains associés au contexte de Sophie Calle l'ont particulièrement exploitée.

Dès les années 1950, les auteurs du *Nouveau Roman* avaient démontré une préférence marquée pour ce procédé stylistique qui avait surtout été utilisé dans la littérature fantastique. Leurs récits s'intéressaient au temps des souvenirs, aux rêves ou aux fantasmes, apparemment rapportés de manière objective et descriptive. En apparence seulement puisque, selon Genette, leur approche s'avérait à l'analyse plutôt subjective, pour ne pas dire carrément romancée (Genette 2004b : 16). Le théoricien parle alors de métadiégèse : « [l]a relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel, et un niveau (assumé comme) fictionnel [...] la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme "réelle" par rapport à sa propre (méta)diégèse fictionnelle » (Genette 2005 : 31). La diégèse s'entrevoit ici comme le récit dans son ensemble raconté de manière objective, alors que la métadiégèse démontre le point de vue ou la vision d'un personnage sur le récit qui s'avère davantage subjectif. La relation de concordance entre les deux renforce la confusion entre la réalité et la fiction : elle façonne, représente, feint et invente³⁶ (Genette 2005 : 26).

Mais la métalepse n'est pas utilisée uniquement comme une figure romanesque; plusieurs artistes semblent s'y être attardés, tirant profit du brouillage qu'elle instaure entre la fiction et la réalité. L'univers de Sophie Calle regorge d'évènements qui portent à croire qu'elle a eu recours à ce procédé rhétorique, notamment lorsqu'elle s'introduit volontairement dans la vie d'individus qu'elle connaît à peine, comme ce détective de *La filature* embrigadé à son insu dans une performance : « Je suis entrée dans la vie de X, détective privé. J'ai choisi

³⁶ Dans « De la figure à la fiction », tirée de la *Métalepse aujourd'hui* (Pier et Schaffer (dirs) 2005), Genette affirme que les verbes « façonner », « représenter », « feindre » et « inventer » découlent tous du même mot latin soit *fingere*. Il en va de même pour « figure » et « fiction ». (Genette 2005 : 26)

son emploi du temps, ce jeudi 16 avril, de la même manière qu'il a influencé le mien » (Calle 1998a : 116). *Suite vénitienne* tire également avantage de la ruse métaleptique. L'artiste utilise tous les moyens pour s'immiscer dans la vie d'Henri B. et n'hésite pas à interroger des personnes de son entourage. Genette reconnaît à la métalepse certains pouvoirs de contagion : il est possible que plusieurs protagonistes d'une histoire puissent ne pas être conscients d'en faire partie. Même les photographies censées documenter la filature, des clichés qui nécessitent une intervention extradiégétique, finissent par nous ramener à un univers fictionnel. Nous avons vu que l'artiste avait dû reprendre sa série de clichés suite à un interdit de publication d'Henri B. Régine Robin cite à ce sujet Jean Baudrillard et Marc Guillaume qui abordent les photographies de *Suite vénitienne* dans *Figures de l'altérité* :

Il y avait déjà du second degré dans ce qu'elle avait fait la première fois. La deuxième fois, elle s'installe dans l'ombre de l'ombre, dans le simulacre absolu. C'est comme la version d'emblée de ce qui fut un rêve. Plus de référent ni de l'autre ni d'elle-même (Robin 1997 : 223)³⁷.

Robin dira quant à elle de Sophie Calle que : « c'est une artiste qui laisse le lecteur, le spectateur dans la plus grande perplexité, le plongeant pour longtemps dans l'inquiétante étrangeté, sur le chemin des identités qui s'égarant » (Robin 1997 : 230). On finit par douter de l'existence même de ce Henri B. que ni le récit ni les illustrations n'arrivent à vraiment saisir. Calle pourrait simplement avoir mis en scène un fantasme, un rêve préalablement vécu. Ceci expliquerait pourquoi la rencontre avec Henri B., l'objet ultime de la quête, s'avère finalement décevante. Alors que la filature est tout entière motivée par la perspective d'un échange, Calle reste muette tout le long du trajet, laissant à monsieur B. l'initiative de la conversation et du choix de leurs déambulations.

La métalepse narrative se trouve également réaffirmée par l'insertion du texte d'Auster dans les deux performances. Selon Anja Cornils, le fait que « le narrateur donne à entendre son propre témoignage renforce davantage la cohérence du texte que le fait que ce narrateur parle en son nom propre » (Cornils 2005 : 104). Elle croit qu'Auster renforce l'effet de réel en empruntant des passages qu'il conçoit comme d'une grande crédibilité autobiographique. Bien que les versions de Calle nous laissent douter de la véracité des propos, Auster, lui, vient la réitérer en rappelant l'obéissance des règles qu'il lui a fixées. Philippe Roussin a sur ce sujet un commentaire pertinent :

³⁷ Cette citation de Baudrillard et Guillaume provient de *Figures de l'altérité* (1994) éditions Descartes & cie, pages 145-146.

La métalepse indique que le récit [...] ne dépend que de la narration, de la manière dont la question y est posée et exposée. Dans le récit sans cause première qui ne prétend pas livrer une signification globale ou une totalité achevée, la métalepse est une des règles du jeu plutôt qu'une « transgression » (Roussin 2005 : 57).

Dans *Doubles-Jeux*, la métalepse opère donc principalement par le rapport instauré entre les différentes instances narratives, un rapport découlant d'un pacte entre deux auteurs. Calle se plie aux règles d'Auster afin de brouiller la séquence des différentes œuvres. Suivant le même filon, Tom Kindt affirme que :

La reconstruction de « la vraie histoire » censée avoir été déformée par la narration, de même que les spéculations concernant la « vraie nature » d'un narrateur, présupposent en effet que ce que les métalepses remettent précisément en question serait le : rapport en quelque sorte « réaliste » entre le plan de la narration (de la représentation) et celui du narré (du représenté) (Kindt 2005 : 177-178).

Cette reconstruction est perceptible au sein de *La filature*. En continuant son histoire par le récit de ses activités nocturnes, Calle ancre sa version dans un second niveau d'ambiguïté. Nous avons feint de croire que le rapport du détective constituait la réalité de même que les trois versions de *La filature* offraient toutes, en totalité ou en partie, une part de réel. Ce n'est qu'en changeant la fin de sa version que Calle laisse entrevoir son caractère potentiellement fictionnel. À partir de ce moment, rien n'indique concrètement qu'il s'était réellement agi d'un « vrai » détective, ni d'une vraie filature puisqu'elle élimine tout détail susceptible de le prouver. Bien qu'elle emprunte la formule d'un rapport de détective, Calle omet délibérément de le reproduire tel quel de sorte que la présentation du texte ressemble étrangement à sa propre version des faits. De par ces omissions volontaires et malgré l'insistance d'Auster, nous pourrions considérer l'entièreté de cette performance comme un récit de fiction dû à l'enchâssement de plusieurs métalepses. Dans « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé », Jean Bessière explique à ce sujet :

Le récit de fiction est ainsi une médiation temporelle paradoxale : il fait la transition avec le passé qu'il se donne – c'est cela qu'il faut comprendre par allusion diachronique –; il est comme la négation de cette transition – c'est cela qu'il faut comprendre par la *présentation actuelle* du passé. Il y a là un explicite jeu de métalepse (Bessière 2005 : 291).

Dans la mesure où le récit est la conséquence du passé et où le présent du récit est l'actualisation de ce passé, la présentation d'évènements passés sous-entend une allusion diachronique puisque les évènements décrits dans ce récit sont bien évidemment antérieurs à la rédaction. (Bessière 2005 : 291). Bessières peut ainsi soutenir que le récit de fiction s'avère un jeu de vases communicants exploitant différentes temporalités. Ce jeu « dessine le lieu

commun temporel du récit, le lieu commun temporel que constitue tout récit de fiction, le fait métaleptique qu'est ce récit, et qui n'est dicible que par la mise en œuvre explicite de métalepses » (Bessière 2005 : 291). Le lecteur se trouverait alors face à une présentation qu'il ne peut pas contester puisqu'elle est garantie par le "je" de l'énonciation (Bessière 2005 : 294).

L'utilisation métaleptique fondant le récit de fiction témoigne ainsi du travail de construction derrière chacune des performances de Sophie Calle. Nous l'avons déjà signalé, Calle découvre bien assez tôt (on sent ici le *plotting* à l'œuvre) qui est son suiveur dans *La filature* et l'étudie suffisamment pour en produire une description. Toutefois, deux éléments du récit – le moment où leurs regards se croisent et celui où ils se frôlent au musée – sont totalement évacués de la version du détective faisant en sorte qu'il nous semble improbable que ces événements se soient véritablement produits. Ce dernier ne mentionne à aucun moment le fait qu'il a failli suspendre sa filature par crainte d'avoir été démasqué. Dans l'ouvrage *Changer de Société; refaire la sociologie*, Bruno Latour soutient que ce que l'on considère comme étant le « *making of* de toute entreprise [...] [offre] un point de vue suffisamment différent de la version officielle » (Latour 2007 : 127). Dans cette performance, le désir de l'artiste de multiplier les informations peut apparaître d'entrée de jeu comme suspect. Bien qu'elle prétende suivre un trajet aléatoire, Calle contrôle chaque détail et programme à l'avance l'introduction de François M. afin que ce dernier surprenne le détective en action. D'aspect ordonné et méthodique, le récit laisse entrevoir l'utilisation de la métalepse par un contrôle excessif qui, ultimement, vise moins le rendu du réel que les rouages mêmes du récit.

Le texte n'est pas le seul médium à laisser entrevoir le procédé métaleptique. Bien qu'elles ne soient présentées que dans les deux dernières parties, les photographies assument le rôle de compléments et de preuves matérielles par rapport à la première partie. Toutefois, le fait que l'artiste n'inclue aucune photographie montrant son point de vue sur cette journée – bien qu'elle affirme s'être promenée avec sa caméra (Calle 1998a : 113) – dénote l'utilisation de la métalepse. Tout comme l'ensemble de *Suite vénitienne*, la série photographique pourrait être bien n'être qu'une reprise d'opérations antérieures, même si nous ne pouvons pas le certifier. Calle aurait pu demander à un ami de la suivre et de la photographier tout au long de sa journée tout en respectant le style des photographies prises par un détective. À l'inverse,

elle aurait pu assumer le rôle de François M. et prendre les photographies de son ami afin d'écrire une troisième version qui confirme la sienne. Ce flou dans la distribution des rôles s'avère d'autant plus insidieux qu'aucune des photographies ne comporte d'heure ni de date précises, ce qui les rend facilement réutilisables. La métalepse liée aux jeux de rôle s'observe enfin avec l'adoption de déguisements, principalement visibles dans *Suite vénitienne*. Cette stratégie permet à Calle de trafiquer son identité et de devenir pendant quelques instants un second personnage. Le travestissement est de toute manière un peu gratuit : si Henri B. ne connaît pas Calle, pourquoi a-t-elle besoin de se déguiser ?

Dans l'ensemble, l'usage de ce procédé rhétorique qu'est la métalepse fait aussi entrer *Suite vénitienne* et *À suivre...* dans la mouvance de l'autofiction spéculaire, puisqu'il rend une image de l'artiste s'apparentant davantage à une forme de reflet au miroir qu'à sa véritable identité. Calle laisse alors le soin au lecteur/spectateur de démêler le vrai du faux dans les jeux de rôles qu'elle a habilement orchestrés. L'opportunisme dont elle fait preuve lui permet en effet de révéler et d'exploiter, en l'augmentant, la charge d'autofiction qui habite toute autobiographie. Ses œuvres, qui à première vue peuvent sembler extravagantes et hors de contrôle, révèlent peu à peu une organisation et une réflexion méthodiques. Un tour de force qui a pour effet de la singulariser dans un milieu artistique saturé de comportements transgressifs.

Conclusion

Étant donné le brouillage qui s'effectue, chez Sophie Calle, entre l'art et la vie personnelle, nous avons choisi d'orienter ce mémoire vers les jeux d'allers-retours entre réalité et fiction qui saturent ses œuvres, comme ils s'insinuent d'ailleurs dans tout projet de nature biographique et autobiographique. Nous avons alors à peine effleuré une autre dimension de cette démarche, une dimension rappelant à quel point les relations entre le vrai et le faux font surgir, au sein des décisions esthétiques, des dimensions d'ordre éthique. C'est pourquoi nous voulons revenir, en fin de parcours, sur la question de l'authenticité artistique, une valeur qui se trouve, chez Calle, constamment mise en scène et surtout mise à mal. Cette question n'est pas étrangère aux deux modèles de l'artiste qui nous ont servi d'opérateurs théoriques pour aborder Sophie Calle : celle du Grand Singulier, figure paradigmatique de l'artiste moderne dont le concept est redevable à la sociologue Nathalie Heinich, et celle du créateur opportuniste qui, selon le critique Maxence Alcalde, correspondrait à un prototype courant en art contemporain. Nous voulons donc conclure en revenant sur la question de l'authenticité artistique et en examinant comment les deux modèles identitaires peuvent exister en tension dans une seule et même démarche. Dans *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* (2011), Heinich a pu constater combien les stratégies de singularisation instaurées, au début de la période moderne, par des peintres comme Vincent Van Gogh, s'étaient radicalement modifiées au cours du vingtième siècle au point de prendre, dans les pratiques plus récentes, des configurations tout à fait inédites. On assisterait selon elle à une sorte de mutation dans la conduite des carrières, mutation qui répond à de profondes transformations du marché de l'art.

Van Gogh, nous l'avons dit, incarnait pour Heinich, le prototype même de l'artiste vocationnel. Entièrement dévoué – pour ne pas dire sacrifié – à son art, le peintre hollandais présentait, en les combinant et en les condensant, toutes les caractéristiques du Grand Singulier : à la fois créateur d'une manière hautement personnelle et personnalité attachante, il avait vécu reclus et incompris en attendant une reconnaissance qui ne devait venir qu'à titre posthume. Personne ne pouvait douter de l'authenticité de Van Gogh, qu'une vie de souffrance auréolée d'idéaux sociaux érigeait en véritable modèle spirituel et moral. Cette

combinaison particulière de vécu malheureux, d'audace stylistique et de consécration en différé amorçait cependant un déplacement progressif de l'impératif de singularisation, qui allait glisser de l'œuvre vers la personne : la peinture de Van Gogh doit une partie de sa valeur inestimable au fait qu'elle témoigne d'un destin tragique. Les marqueurs de l'authenticité allaient toutefois se détacher rapidement de ce modèle hagiographique et présenter une version beaucoup plus séculière du vécu artistique et beaucoup plus préoccupée des conditions de réussite d'une carrière. Chez un artiste comme Picasso, la singularité consiste à traverser, en se les appropriant et en les transcendant par son exceptionnelle productivité, les mouvements qui jalonnent l'histoire du modernisme, y compris ceux qui ont tenté de le freiner. La créativité géniale à laquelle est associé le nom de Picasso, une créativité qui lui assure, de son vivant, réputation et richesse, est ici inséparable d'une existence marquée par une virilité affirmée qui laisse des traces dans sa manière de peindre et dans son iconographie. Ce modèle de singularisation est évidemment difficile à émuler et sa réussite constitue un phénomène d'exception. Mais d'autres voies se dessinent pour signaler et orienter le déplacement de l'œuvre vers la personne de l'artiste qu'entraîne la dynamique moderniste. Chez un créateur comme Duchamp, où ce déplacement situe la performance artistique dans l'intentionnalité souveraine, on assiste à des stratégies qui font triompher l'intelligence tactique plutôt que la haute valeur morale. On voit aussi apparaître, comme ce sera le cas chez Dali avant de l'être chez Warhol, de véritables mises en scènes et mises en valeur de la personne de l'artiste, frénésies d'excentricités qui finissent par éclipser l'œuvre et par mettre en doute l'authenticité de la vocation. Au royaume du n'importe quoi peut être de l'art, si l'artiste le prétend et, surtout, s'il possède l'astuce nécessaire pour imposer ses vues, on peut prévoir qu'il n'hésitera pas à recourir à des moyens extrêmes.

L'éclatement esthétique des recherches plastiques combiné à l'arrivée de technologies nouvelles dresse le décor où va apparaître celui qu'Alcalde appelle l'artiste opportuniste. Cet auteur, nous l'avons déjà dit, croit que le changement consiste en un arrangement avec la ruse (*mêtis*) permettant à l'artiste de faire feu de tout bois. Dans cette situation, l'artiste tend à abandonner, avec la conviction de participer au grand récit moderniste, les grands combats qui y sont associés : le but est de s'offrir une nouvelle liberté, une liberté exempte de tous les « engagements artistiques traditionnels » (Alcalde 2012 : 84-85). Le ready-made de Duchamp est ici inaugural. En redéfinissant les paramètres de la singularité, et en mettant à rude épreuve

les liens existant entre la main créatrice et l'œuvre créée, l'artiste s'attaquait inévitablement aux valeurs d'authenticité attachées à la pratique de l'art. Heinich est aussi consciente de la perte d'authenticité frappant les pratiques actuelles. Elle les repère entre autres dans les tendances à produire collectivement (Heinich 2011) :

ce n'est plus à la personne d'un artiste que l'œuvre d'art est rattachée, mais à un groupe, transgressant ainsi l'impératif d'individualité qui est constitutif de la définition de la personne et, avec elle, d'une création authentique, directement issue de l'intériorité d'un être unique, particulier et insubstituable [...] à plusieurs elle devient une construction stratégique, un travail d'atelier, une entreprise — ou alors, une transgression voulue de l'impératif de personnalisation de l'auteur (Heinich 2011 : 128).

Comme il ne s'agit pas d'un collectivisme politiquement motivé, l'artiste est quand même tenté de se détacher du groupe pour s'imposer. C'est entre autres par son inventivité qu'il y parviendra. L'artiste tire profit de son réseau afin de créer un art novateur qui implique d'abord et avant tout des stratégies de connexion, une surenchère de médiations le rapprochant dangereusement de la manœuvre publicitaire (Heinich 2011 : 135). Il lui faut alors trouver le moyen de remettre à l'avant-plan une forme d'intériorité artistique désormais expulsée du processus créateur. D'où l'engouement pour les mythologies personnelles et pour les références autobiographiques, la mise en scène d'images et de récits saturés d'anecdotes personnelles tenant lieu de témoignage authentique. Nous sommes ici en terrain connu, le terrain de Sophie Calle. Nous terminerons donc notre réflexion sur l'artiste en examinant brièvement quelques stratégies de singularisation qui la placent bien dans le régime de l'art contemporain parce qu'elles opèrent un triple détournement de l'authenticité en s'attaquant à : 1) la sincérité de la vocation, 2) l'originalité de l'inspiration et 3) l'intégrité morale de l'artiste.

Nous reprenons sur le premier point quelques éléments déjà soulevés dans le mémoire : l'artiste vocationnel, selon Heinich, s'était développé en opposition au régime professionnel instauré et légitimé par l'institution académique. Sorte de réponse à une nécessité intérieure, à une volonté artistique indéfectible plutôt qu'à de solides conditions d'apprentissage, la vocation peut être ici envisagée comme une version intériorisée du talent inné qui, depuis des temps immémoriaux, vouait certains artistes à un destin exceptionnel, à condition bien sûr qu'il fût révélé. Kris et Kurz ont étudié les topiques qui, dans les vies d'artistes produites depuis l'Antiquité, sont des marqueurs de cette exceptionnalité et s'affichent surtout dans des anecdotes liées aux premières manifestations du talent. Il est donc intéressant de revenir à

nouveau sur les quelques éléments biographiques mettant en récit la naissance de la vocation de Calle et sa première révélation comme artiste. Nous l'avons brièvement suggéré, Calle brouille déjà les pistes en gardant obstinément le silence sur son parcours académique ainsi que sur toute œuvre précédant *Les Dormeurs* (1979) — celle-ci étant considérée comme sa première vraie performance. En cela, elle n'est pas nécessairement en rupture avec la mystique vocationnelle, laquelle fait primer l'inspiration sur la formation, ni avec la vieille topique de la découverte fortuite d'un talent d'exception, le rôle revenant ici au critique d'art Bernard Lamarche-Vadel³⁸. Celui-ci, découvrant le potentiel de Calle, décide de l'inviter à la Biennale des jeunes de Paris (la tradition aurait confié cette fonction à un grand maître déjà reconnu, par exemple Cimabue pour Giotto ; l'arrivée du critique comme instance de reconnaissance montre la distance parcourue depuis l'instauration du régime moderniste).

Nous avons cependant dû convenir que le lien unissant Calle au critique d'art Bernard Lamarche-Vadel reste nébuleux. Bien que les invitations à sa performance aient supposément été envoyées de manière purement aléatoire, Calle avait pourtant réussi à rejoindre la femme³⁹ du critique, feignant d'ignorer à qui elle avait affaire. Le nom de celle-ci figure en effet parmi la liste de dormeurs sollicités. Qu'en est-il du mari ? Le critique a-t-il déjà vu les performances de Calle ou d'autres œuvres antérieures ? Émilie Trochu, dans son article « Portrait de Sophie Calle – Vie privée, vie publique », rappelle une déclaration de l'artiste sous-entendant qu'elle n'était guère étrangère au monde de l'art contemporain : « [m]on père était déjà collectionneur et je savais ce qu'était l'art contemporain, je n'étais pas totalement innocente » (Trochu 2009). Calle reconnaît donc qu'elle possède déjà un intérêt marqué pour la chose artistique ; le destin qui la place sur la trajectoire de Lamarche-Vadel peut alors s'avérer une Providence pleinement sollicitée. Dans un article intitulé « Bob Calle : collectionneur d'art contemporain », l'auteure Roxana Azimi soutient que Robert Calle fut toujours présent pour sa fille et ce même lorsqu'elle décida de devenir artiste (Azimi 2007). Ce témoignage confirme que le *devenir artiste* de Calle n'est pas lié au hasard de la destinée (même si l'on semble

³⁸ Citation de Calle tirée du tome *Les Dormeurs (volume 1)*: « Il vint me voir, et me proposa de montrer — à l'occasion de la *Biennale des jeunes* — ce qui n'était pas encore un "projet artistique" mais plutôt un jeu. Ce fut ma première exposition. En fait, c'est lui [Lamarche-Vadel] qui décida que j'étais une artiste » (Calle, 2000e : 7).

³⁹ Dans *Les Dormeurs (volume 1)*, Calle explique que la femme de Bernard Lamarche-Vadel (Françoise Jourdan-Gassin) avait refusé de participer à la performance. Elle lui avait alors suggéré la sixième dormeuse (Graziella Rampacci). Lors de cette journée, Françoise accompagne Graziella et décide de rester à dormir avec son amie.

ignorer le fin mot de l'histoire en ce qui concerne Vadel) mais qu'il s'agit bien d'une décision professionnelle mûrement réfléchie de sa part.

Sur le second point, nous suggérons ici que l'originalité de Sophie Calle pourrait consister justement à feindre de ne pas être originale. À ce sujet, l'artiste serait bien en phase avec les nombreuses critiques du mythe moderne de l'originalité dont l'une des porte-parole les plus efficaces fut Rosalind Krauss (1985). Nous n'allons pas refaire ici la démonstration effectuée au cours des précédents chapitres à propos des projets *Suite vénitienne* et *La filature*. Nous allons simplement rappeler que deux types d'opérations y ont permis à Sophie Calle de ruser avec l'originalité. Le premier type repose sur les pactes qui, la liant à d'autres créateurs comme Paul Auster ou à des associés fictifs comme un détective, brouillent les pistes de l'identité auctorielle et du témoignage authentique. Ces « arrangements », rappelons-le, n'ont plus rien à voir avec les « engagements » d'artistes d'avant-garde qui, dans la première moitié du vingtième siècle, sacrifiaient temporairement leur individualité au profit d'une action collective. Ils signalent plutôt des réseaux d'intérêts et d'influence. Le second type correspond au recyclage des produits, facilités par la perte de pouvoir des médiums et des genres traditionnels et l'accessibilité de toutes sortes de technologies nouvelles. Nous avons vu que Sophie Calle était passée maître dans ce recyclage, notamment en reprenant ses performances sous forme de livres d'artistes, même avec un décalage temporel important. La complexité créée par ces reprises et ces enchâssements joue un rôle bien précis : celui de nous rappeler que la mise en scène obsessive de soi à laquelle elle donne lieu n'a pas pour seul but d'exploiter des œuvres phares en créant des produits dérivés mais bien de s'attaquer au principe même de l'authenticité qui devrait d'entrée de jeu commander les œuvres en question. Le processus ne semble pas près de s'interrompre, nous prouvant à quel point une telle stratégie « anti-originale » est essentielle au projet de Sophie Calle et à son mode de singularisation. Un second livre d'artiste publié en 1999 et intitulé *Double Game* (réédition en 2007) se présente comme la version anglaise de *Double-Jeux*, sorti un an auparavant. Cependant, contrairement à la version française qui se divise en sept tomes, *Double Game* comporte plutôt deux parties dont la première permet de revisiter le partenariat avec Auster : Calle reprend en effet les règles du jeu ainsi que la partie de *Léviathan* où son double Maria

est mentionnée. Dans cette première partie⁴⁰, Calle corrige les modifications effectuées par Auster. La deuxième partie reprend pour sa part les différentes performances de l'artiste. En agissant ainsi, Calle ne travaille pas uniquement à élargir son lectorat et son public ; elle trouve une nouvelle occasion de refaire le scénario compliqué et difficilement déchiffrable ayant présidé à la naissance de ses œuvres.

On peut comprendre la dernière crise de l'authenticité mise en scène par l'art de Sophie Calle en rappelant que, parmi les attributs du Grand Singulier vocationnel, on trouvait une haute intégrité morale. L'artiste paradigmatique qu'était Vincent Van Gogh était même considéré comme une sorte de saint, un martyr de la cause de l'art. On conviendra qu'il est impossible, même en forçant l'argument, d'appliquer ce genre de qualification à Sophie Calle. Le « vécu » auquel renvoie sa démarche ne semble en effet se rattacher à aucun idéal élevé, personnel ou collectif. Les filatures, auxquelles nous avons consacré ce mémoire, se présentent comme des aventures sans lendemain ; elles baignent dans un flou érotique qui coloriait déjà l'entreprise des *Dormeurs*. Mais elles consistent d'abord et avant tout à la mise en scène d'un désir voyeuriste nécessitant toutes sortes de manigances et menant à beaucoup de compromis. Les performances se déroulent sur un arrière-plan de mondanités sociales et artistiques ; elles témoignent de réseaux bien connectés dont elles savent tirer parti. Elles n'hésitent pas, par contre, à exploiter des tiers pas toujours consentants dont elles envahissent la vie privée, traçant une ligne de risque aux marges de la légalité : individus que l'on file à leur insu, dont on exploite les carnets d'adresses ou la correspondance privée. Heinich choisit d'ailleurs Sophie Calle pour illustrer ce type de transgressions aux frontières du droit qui caractérisent un certain nombre de pratiques contemporaines (Heinich 1998 : 164-165).

Faut-il tirer une conclusion pessimiste de ce bilan et condamner, sur la même lancée, les stratégies adoptées par Sophie Calle et par un grand nombre d'artistes aujourd'hui ? Si la sociologue ne tranche pas – ce n'est pas son rôle – beaucoup d'auteurs déplorent la situation actuelle et peinent à faire leur deuil du projet moderniste et de ses engagements (voir tout particulièrement : T. J. Clark (1999). Calle n'est pas un modèle de franchise, d'intégrité et

⁴⁰Cette première partie de *Double Game* est l'équivalent de la première partie dans *De l'obéissance (Livre 1)* qui reprenait exactement la même procédure, soit biffer et corriger les passages erronés.

d'implication sociale ? Nous pouvons en convenir mais il nous semble que c'est mal questionner la nature d'une démarche qui a choisi de s'inscrire dans le registre du doute, un doute sur les prétentions à la vérité et à l'authenticité ainsi que sur la capacité de l'individu à rejoindre le réel ou à le façonner, des constats qu'elle oblige son lecteur/spectateur à partager. Les ruses de Sophie Calle, beaucoup d'auteurs ont dû le reconnaître, sont habitées par des questions philosophiques très actuelles concernant l'autorité et la capacité d'agir du sujet. Sa pratique des filatures est traversée par la hantise de l'échec et habitée par un profond sentiment d'absence. Dans le même ordre d'idées, on peut signaler pour conclure que la voyeuriste à l'œuvre dans *Suite vénitienne* et *La filature* s'est plus récemment fascinée pour les problèmes de la cécité, comme en témoigne sa dernière exposition à Montréal, en mai 2015 : *Pour la dernière et pour la première fois*. Ici encore, la stratégie de reprise et de rappels a fonctionné comme dans les projets précédents : l'exposition emprunte à des performances antérieures (*Les Aveugles* (1986), *La dernière image* (2010) et *Voir la mer* (2013)). Ces projets nous semblent inquiétés par une profonde nostalgie, celle d'une expérience ineffable qui reconnecterait le sujet à la beauté du monde. Cette stratégie de reprise instaure un nouveau dialogue entre les différentes parties de l'exposition : la première partie regroupant ses médiums de prédilection — photographie et texte — et la seconde, la vidéo. À la manière de *Double-Jeux*, elle juxtapose *La dernière image* (2010) et *Voir la mer* (2013) afin de créer un nouveau scénario permettant au spectateur de revisiter le thème de la cécité⁴¹. Comme quoi certaines manœuvres de singularisation contemporaines, que des conditions de production actuelles amènent à pratiquer une forme d'esbroufe, n'ont pas tout à fait oublié les angoisses existentielles du premier Grand Singulier.

⁴¹ La première partie de cette exposition (*La dernière image* (2010)) présente des personnes qui sont devenues aveugles au courant de leur vie. Pour chacune, Calle expose les circonstances ayant contribué à la perte de la vue. Elle introduit ensuite les vidéos de *Voir la mer* (2013) qui, à l'inverse, permettent à des personnes voyantes de d'apercevoir la mer pour la première fois.

Bibliographie

Écrits de Sophie Calle

BALDUCCI, Fabio et Sophie CALLE (2005). *En Finir*, Arles : Actes Sud.

BAUDRILLARD, Jean et Sophie CALLE (1983). *Suite Vénitienne / Please follow me*, Bagnaux : Éditions de l'Étoile, coll. Écrit sur l'image.

CALLE, Sophie (1995). « Un homme, une femme = a man, a woman : Sophie Calle », *Artpress*, no.205, septembre, 39-40.

CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (1998b). *De l'obéissance* (Livre 1 tiré de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (1998c). *Double-Jeux* (Coffret série de 7 livres), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (1998d). *L'hôtel* (Livre V de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (1998e). *Le rituel d'anniversaire* (Livre II de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (1998f). *Le carnet d'adresse* (Livre VI de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (1998g). *Les panoplies* (Livre III tiré de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2000a). *L'absence* (Coffret-série de 3 livres), Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2000b). *L'absence : Disparitions*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2000c). *L'absence : Fantômes*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2000d). *L'absence : Souvenirs de Berlin-Est*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2000e). *Les Dormeurs (volume 1)*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2000f). *Les Dormeurs (volume 2)*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2003). *Douleurs exquis*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2005). *Appointment with Sigmund Freud*, Londres : Thames and Hudson.

CALLE, Sophie (2011). *Aveugles*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie (2013a). *Des histoires vraies*, Arles : Actes Sud. [1994].

CALLE, Sophie (2013b). *Voir la mer*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie et Paul AUSTER (1998h). *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi (Livre VII de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie et Paul AUSTER (2010). *Double Game*, North America : Violettes Editions. [1999].

CALLE, Sophie et Maud KRISTEN (2008a). *Sophie Calle : Où et quand?: Berck*. Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie et Maud KRISTEN (2008b). *Sophie Calle : Où et Quand?: Lourdes*. Arles : Actes Sud.

CALLE, Sophie et Maud KRISTEN (2008c). *Sophie Calle : Où et Quand?: Nulle part*. Arles : Actes Sud.

Catalogues

BAUDRILLARD, Jean (dir.) (2009). *The reader : Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery.

BURREN, Daniel et Sophie CALLE (2007). *Prenez soin de vous*. Venise : Pavillon français.

CALLE, Sophie, (2010). *True Stories*, Göttingen : Hasselblad Foundation et Steidl.

CALLE, Sophie et Christine MACEL (dirs.) (2003). *Sophie Calle : M'as-tu vue?* Paris : Centre Pompidou.

JONES, Amelia et Tracey WARR (éds.) (2006). *The Artist's Body*, New York : Phaidon. [2000].

Articles et monographies sur Sophie Calle

AGUILELLA-CUECO, Eve (2002). « Lorsque Sophie Calle « artiste narrative » joue sur les codes », Jean-Michel Place (dir.), *Revue d'esthétique*, no.42, p.57-72.

ALDE, Todd (1991). « Family Plots. Sophie Calle's, « Les tombes » and the Aesthetics of th Uncanny », *Arts magazine* 65, no.6, février, p.71-74.

AZIMI, Roxana (2007). « Bob Calle : collectionneur d'art contemporain », *Le Journal des arts*, [En ligne], no.261, juin, http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/00869/bob-calle.php. Consulté le 30 décembre 2014.

BABIN, Sylvette (2006). « Extimité », Sylvette Babin (dir.), *Esse Arts+opinions*, no.58, automne, p.5-7.

BARAK, Ami (1991). « Sophie Calle. Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, France, 2/07/91-13/10/91 », *Artpress*, no.161, septembre, p.78-79.

BARBIERI, Claudia (2012). « Tapes, diaries, and burial plots », *International Herald Tribute*, [En ligne], 13 juin, p. S2, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-5352.html#international+Herald+Tribute. Consulté le 28 janvier 2013.

BARNET, Marie-Claire et Edward WELCH (dirs.) (2007). *Affaires de famille. The family in contemporary french culture and theory*, Amsterdam et New York : Rodopi, coll. Faux Titre.

BAUDRILLARD, Jean (2009) « Please Follow Me », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p. 17-26. [1983].

BAURILLARD, Jean et Marc GUILLAUME (1994). *Figures de l'altérité*, Paris : Éditions Descartes & cie.

BEAULIEU, Isabelle (2015). « Sophie Calle au musée d'art contemporain de Montréal », *Le monde du livre – Revue Les libraires*. [En ligne], janvier, <http://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/sophie-calle-au-musee-d-art-contemporain-de-montreal>. Consulté le 6 novembre 2015.

BELISLE, Josée (2015). *Pour la dernière et pour la première fois*, Sophie Calle, [En ligne], <http://www.macm.org/texte-de-la-commissaire-josee-belisle/>. Consulté le 6 septembre 2015.

BLAZWICK, Iwona (2009). « Introduction: Talking to strangers », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.7-16.

BOIS, Yve-Alain (2000). « Character Study », *Artforum*, vol. 38, no.4, avril, p.126-131.

BOIS, Yve-Alain (2003). « La tigresse de papier », Sophie Calle et Christine Macel (dirs.), *Sophie Calle : M'as-tu vue?*, Paris : Centre Pompidou, p.29-40.

BOIS, Yve-Alain (2009). « Paper Tigress », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery. p.109-128. [2003].

BOYD, William (2000). « An artist in search of an author », *The Telegraph*, Royaume-Unis, [En ligne], 8 janvier, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4719524/An-artist-in-search-of-an-author.html>. Consulté le 10 novembre 2014.

BRIGNONE, Patricia (1995). « Sophie Calle: une home, une femme », *Artpress*, no.205, septembre, p.39-40.

BRØNS, Helle (2009). « Sophie Calle : " Ou et quand" », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.157-160.

BURTON, Jane (1998). « Art as game of chance », *The Art Newspaper*, vol. 9, no.83, juillet-août, p.19.

CAMART, Cécile (2002a). « Sophie Calle alias Sophie Calle. Le jeu d'un narcissisme éclaté », *Artpress Hors Série : Fictions d'artistes, autobiographies, récits, supercherries*, no.5, avril, p.30-35.

CAMART, Cécile (2002b). « Histoire de filles. Autoportrait et mythologie aux miroirs », *Artpress Hors Série : Fictions d'artistes, autobiographies, récits, supercherries*, no.5, avril, p.36-41.

CAMART, Cécile (2005). « Sophie Calle, de dérives en filature : un érotisme de la séparation », *Esse Arts+opinions*, no.55, automne, p.32-34.

CAMART, Cécile (2006). « L'abdication devant l'image? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.49-66.

CANITROT, Armelle (1998). « Sophie Calle risque sa vie et son œuvre entre fiction et réalité », *La Croix*, Paris, septembre, [s.p.].

CANITROT, Armelle (2003). « Les scénarios réalité de Sophie Calle », *La Croix*, Paris, [En ligne], 15 décembre, http://www.la-croix.com/Archives/2003-12-15/Les-scenarios-realite-de-Sophie-Calle-_NP_-2003-12-15-197167. Consulté le 10 novembre 2014.

CAUJOLLE, Christian (1981). « L'autoportrait dans tous ses états », *Libération*, Paris, 21 août, [s.p.].

CAUJOLLE, Christian (1983a). « Les carnets de Sophie Calle », *Libération*, Paris, 1^{er} août, p.7.

CAUJOLLE, Christian (1983b). « Le cas Calle », *Libération*, Paris, 13 septembre, [s.p.].

CAUQUELIN, Anne (2002). « Existence-Fiction », Jean-Michel Place (dir.), *Revue d'esthétique*, no.42, p.5-8.

CHALUMEAU, Jean-Luc (2003). *La nouvelle figuration : une histoire, de 1953 à nos jours. Figuration narrative, jeune peintre, figuration critique*, Paris : Cercle d'art.

CLÉMENT, Eric (2015). « Sophie Calle et Simon Starling : regards nourrissants », *La Presse*, [En ligne], 5 février, <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201502/05/01-4841530-sophie-calle-et-simon-starling-regards-nourissants.php>. Consulté le 6 septembre 2015.

CODRINGTON, Andrea (1990). « Surveillance on the Seine, French artist Sophie Calle on the trail of the self-identity », *The Journal of Arts*, vol.3, no.2, novembre, [s.p.].

COLONNA-CÉSARI, Annick (2007). « Sophie Calle : Je n'ai pas décidé de devenir artiste », *L'express*, no.2918, 7 juin, p.12.

COOKE, Lynne (2009). « Double Blind : Interview with Sophie Calle and Greg Shephard », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.59-66. [1993].

COTTER, Holland (1992). « Dislocating the modern. Dislocations. Museum of modern art of New York », *Art in America*, vol.80, no. 1, janvier, p.100-107.

CROW, Thomas (1999). « The museum as a muse; Artists reflect », *Artforum*, vol.37, no.10, été, p.145-146.

CURIGER, Bice (2009). « In conversation with Sophie Calle », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.49-58. [1993].

D'ARENBERG PARMANAND, Diane (2014). « Intimate vision », *Hong Kong Tatler*, [En ligne], décembre, p.349-351, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-629.html#Hong+Kong+Tatler. Consulté le 5 janvier 2015.

DAGBERT, Anne (1986). « Sophie Calle », *Artpress*, no.106, septembre, p.76.

DAGBERT, Anne (1998). « Sophie Calle : Centre national de la photographie », *Artforum*, vol. 37, no.4, décembre, p.137-138.

DANTO, Ginger (1992). « A spirit of revival », *ARTnews*, vol.91, no.10, décembre, p.76-77.

DANTO, Ginger (1993). « Sophie the spy », *ARTnews*, vol.92, no.5, avril, p.100-103.

DARGE, Fabienne (2013). « Théâtrale, Sophie Calle », *Le Monde*, [En ligne], 4 juillet, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-5371.html#Le+Monde. Consulté le 6 août 2013.

DAVIES, Lillian (2014). « Sophie Calle », *Artforum*, [En ligne], printemps, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-6217.html#ARTFORUM. Consulté le 5 décembre 2015.

DÉCARIE, Isabelle (2006). « Un duel entre la main et l'œil: intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle », *Études Françaises*, vol. 42, no.2, p.25-45.

DELVAUX, Martine (2006). « Sophie Calle : Follow me », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédiarité*, no.7, p.151-164.

FALVEY, Emily (2015). « Sophie Calle Show Dissects the Senses », *Canadian Art*, [En ligne], 17 février, <http://canadianart.ca/reviews/sophie-calle-montreal/>. Consulté le 6 septembre 2015.

FISHER, Jennifer (1999). « Speeches of display. The museum audioguides of Sophie Calle, Andrea Fraser, Janet Cardiff », *Parachute*, no.94, avril-mai-juin, p. 24-31.

FONTANESI, Emmanuel (2013). « Sophie Calle », *Flash Art*, [En ligne], décembre-janvier, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-4350.html#Flash+Art. Consulté le 8 novembre 2013.

FRANK, Priscilla (2013). « When A Painting Went Missing, An Art Exhibition Began », *The Huffington Post*, [En ligne], 2 décembre, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-5999.html#The+Huffigton+Post. Consulté le 5 décembre 2014.

FREY, Patrick (2009). « Tombstones Inscriptions Photographs Captions : The Hyperfiction of Life and Death », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.67-70. [1993].

GERVAIS, Bertrand et Maïté SNAUWAERT (dirs.) (2006). « Filer (Sophie Calle) », *Intermédialité*, no.7.

GERVAIS, Bertrand (2006). « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.67-87.

GIGNOUX, Sabine (2007). « Sophie Calle, la vie est un art », *La Croix*, no.37771, 12 juin, [s.p.].

GODFREY, Tony (1995). « Sophie Calle at the Boymans Museum », *Art in America*, vol. 83, no.1, janvier, p.109.

GRATTON, Johnnie (2006). « Du documentaire au documontage : *Vingt ans après* de Sophie Calle », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.167-179

GUÉRRIN, Michel (2011). « Sophie Calle : Cigale et fourmi », *Le Monde*, [En ligne], 31 décembre, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-5372.html#Le+Monde. Consulté le 18 novembre 2012.

GUIBERT, Hervé (1983). « Le chichi de Sophie », *Le Monde*, Paris, 7 avril, [s.p.].

GUIBERT, Hervé (1984a). « Les tribulations de Sophie en enfance. », *Le Monde*, 9 août, p.11.

GUIBERT, Hervé (1984b). « Splendeurs et misères d'une espionne photographe », *Le Monde*, Paris, 16 août, p.9.

GUIBERT, Hervé (1990a). *À l'ami qui ne me sauva pas la vie*, Paris : Édition Gallimard, collection NRF essais.

GUIBERT, Hervé (1999b). « Deux livres de Sophie Calle – Les tribulations de Sophie en enfance », *La photo inéluctablement : Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris : Gallimard, p.423-428. [1984].

GUIBERT, Hervé (1999c). « "Suite Vénitienne" de Sophie Calle - Le chichi de Sophie », *La photo inéluctablement : Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris : Gallimard, p. 377-378. [1983].

GUILLOT, Claire (2012). « Sophie Calle, manipulatrice d'émotion », *Le Monde*, [En ligne], 11 septembre, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/11/sophie-calle-manipulatrice-d-emotion_1732127_3246.html. Consulté le 6 janvier 2016.

HÉLIOT, Armelle (2013). « Avignon : Sophie Calle, la gentille fille publique », *Le figaro*, [En ligne], 15 juillet, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-5343.html#Le+Figaro. Consulté le 14 novembre 2014.

HERSANT, Henry (2008). « L'autorité de Sophie Calle- Prenez soin de vous », Les Éditions de Minuit (éd.), *Critique*, no.731, avril, p.341-349.

HOBERMAN, Mara (2013). « Sophie Calle », *Artforum*, [En ligne], décembre, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-6125.html#ARTFORUM. Consulté le 5 janvier 2015.

IRMAS, Deborah (1990). « Woman in the Shadows », *Interviews*, New York, no.19, juillet, p.73-74.

IRMAS, Deborah et la Fred Hoffman Gallery (1989). *Sophie Calle : A Survey*, Santa Monica (Californie): Fred Hoffman Gallery.

JEFFRIES, Stuart (2009). « Sophie Calle: stalker, stripper, sleeper, spy », *The Guardian*, [En ligne], 23 septembre, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>. Consulté le 5 septembre 2015.

JOHNSON, Ken (2014). « As Maman Lay Dying, Her spirit Become Art », *The New York Times*, [En ligne], 15 Mai, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-6477.html#New=York+Times. Consulté le 5 septembre 2014.

KRAUSS, Rosalind (2009). « Two Moments from the Post-Medium Condition », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.129-132. [2006].

KÜCHLER, Susanne (2009). « The Art of Ethnography : The Case of Sophie Calle », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.91-102. [2000].

LAVRADOR, Judicaël (2013). « Comme Sophie Calle ou... », *Beaux-Arts magazine*, [En ligne], août, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-5346.html#Beaux-Arts+Magazine. Consulté le 14 mai 2014.

MACEL, Christine (2003a). « Entretien biographique avec Sophie Calle », Sophie Calle et Christine Macel (dirs.), *Sophie Calle : M'as-tu vue?*, Paris : Centre Pompidou, p.73-83.

MACEL, Christine (2003b). « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished », Sophie Calle et Christine Macel (dirs.), *Sophie Calle : M'as-tu vue?*, Paris : Centre Pompidou, p.17-28.

MACEL, Christine (2013). « The first time », *Flash Art*, [En ligne], octobre, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-5751.html#Flash+Art. Consulté le 13 décembre 2014.

MAGID, Jill (2009). « Sophie Calle », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.141-148. [2008].

MAVRIKAKIS, Catherine (2006). « Quelques r.-v. avec Hervé. Quand Sophie Calle rencontre Hervé Guibert », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.127-138.

MCFADDEN, Sarah (1981). « Report from New York. The French Occupation », *Art in America*, vol.69, no.3, mars, p.35-41.

MCFADDEN WILKENS, Cybelle (2006). « No Sex Last Night : The Look of the Other », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.111-125.

MILLET, Catherine (1987). *L'art contemporain en France*, Paris : Flammarion.

NACHTERGAEL, Magali (2006). « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.139-150.

NACHTERGAEL, Magali (2010). « Photographie et machineries fictionnelles : les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert », *Épistémocritique littératures et savoirs*, [En ligne], vol.6, hiver, <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article129>. Consulté le 12 août 2013.

NACHTERGAEL, Magali (2011). *Vérité et Fiction chez Sophie Calle*, [En ligne], janvier 2011, http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/88/66/PDF/Verite_et_fiction_chez_Sophie_Calle.pdf. Consulté le 18 Mars 2011.

NERI, Louise (2009). « Sophie's Choice », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.149-156.

NURIDSANY, Michel (1983). « Le regard détective de Sophie Calle », *Le Figaro*, 10 juin, [s.p.].

OBRIST, Hans-Ulrich (2009). « Portrait Sophie Calle », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.133-140. [2006].

PACQUEMENT, Alfred (2003). « Préface », Sophie Calle et Christine Macel (dirs.), *Sophie Calle : M'as-tu vue?*, Paris : Centre Pompidou, p. 15-16.

PEREGO, Elvire (s.d). « CALLE Sophie (1953)- », [En ligne]. Dans *Encyclopedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sophie-calle/>. Consulté le 6 septembre 2013.

PERROTIN, Emmanuel (2016). *Galerie Perrotin*, [En ligne], www.perrotin.com. Consulté le 11 septembre 2012.

PINCUS, Robert L. (1989). Sophie Calle. « The Prying eye », *Art in America*, vol.77, no.10, octobre, p.192-197.

PINCUS, Robert L. (2009). « Sophie Calle : The Prying eye », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.27-32. [1989].

POCREAU, Yann (2007). « L'écriture critique comme pratique artistique. Autour de l'écriture du texte « oblique » pour *En exercice* de Raphaëlle de Groot. », *La Critique d'art entre diffusion & prospection. Actes du Colloque Max & Iris Stern II organisé au Musée d'art contemporain de Montréal*, 27-29 octobre 2006, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

PRESTON, John (2013). « Artist Sophie Calle : bonkers, in a good way », *The Telegraph*, [En ligne], 8 décembre, <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10475158/Artist-Sophie-Calle-bonkers-in-a-good-way.html>. Consulté le 5 septembre 2015.

PRICE, Mark (1995). « Sophie Calle. Proofs. Cleveland Center of Contemporary art », *Art papers*, vol. 19, novembre-décembre, p.56.

RAISON, Bertrand (1987). *Sophie Calle*. Cluses : Centre d'Art de Flaine.

RICHARD, Annie (2007). « La famille autofictive de Sophie Calle », Marie-Claire Barnet et Edward Welch (dirs.), *Affaires de famille. The family in contemporary french culture and theory*, Amsterdam et New York : Rodopi, coll. Faux Titre, p. 139-150.

ROBINSON, Susan (1989). « Sophie Calle's pursuits of privacy, Fred Hoffman Gallery », *Artweek*, vol. 20, août, p.3.

ROCHETTE, Anne (1987). « The Post-Beaubourg Generation », *Art in America*, vol.75, no.6, juin, p.41-49.

ROLIN, Olivier (2003). « Bettrave, luzerne, etc. », Sophie Calle et Christine Macel (dirs.), *Sophie Calle : M'as-tu vue?*, Paris : Centre Pompidou, p.137-140.

SAINT, Nigel (2011). « Space and Absence in Sophie Calle's *Suite vénitienne* and *Disparitions* », *L'esprit Créateur*, [En ligne], vol.51, no.1, printemps, p.125-138, <https://muse.jhu/journals/esp/summary/v051/51.1.saint.html>. Consulté le 6 janvier 2014.

SAMSON, Anna (2014). « Sophie Calle », *Whitewall*, [En ligne], printemps, www.perrotin.com/press_release-Sophie_Calle-1-all-6286.html#Whitewall. Consulté le 10 novembre 2014.

SANTE, Luc (2009). « Sophie Calle's Uncertainly Principle », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.71-74. [1993].

SAUVAGEOT, Anne (2007). *Sophie Calle : L'art Caméléon*, Paris : Presse Universitaire de France.

SCARPETTA, Guy (1987). « Sophie Calle. Le jeu et la distance », *Artpress*, no.111, février, p.16-19.

SEMIN, Didier (1989). « Sophie Calle, la limite comme expérience », *Artpress*, no.138, juillet-août, p.30-31.

SMITH, Roberta (1991). « A french photographer who invades lives and records them », *The New York Times*, [En ligne], 29 mars, http://www.nytimes.com/1991/03/29/arts/review-art-a-french-photographer-who-invades-lives-and-records-them.html?page_wanted=all. Consulté le 5 janvier 2015.

SNAUWAERT, Maïté (2006a). « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.17-48.

SNAUWAERT, Maïté (2006b). « Présentation des œuvres », Bertrand Gervais et Maïté Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.9-16.

STECH, Fabian (2007). *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messager, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, D. G.-F, Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud / Fabian Stech*, Dijon : Presse du réel.

STORR, Robert (2009a). « Sophie Calle », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.41-44. [1991].

STORR, Robert (2009b). « The Woman Who Wasn't There », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.103-108. [2003].

STUART, Morgan (2009). « On Sophie Calle's Suite Venitienne », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.45-48. [1992].

TARSIA, Andrea (2009). « Index », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p. 161-168.

THOMAS, Mona (1990). « Sophie Calle, dernières indiscretions », *Beaux-Arts Magazine*, no.78, avril, p.126.

TOURIGNY PARIS, Chantal (2009). « La Fragilité chez Sophie Calle : entre affect et collectivité », Sylvette Babin (dir.), *Esse Arts+ opinions*, no.65, hiver, p.30-34

TROCHU, Émilie (2009). « Portrait de Sophie Calle - Vie privée, vie publique », *Evene*, [En ligne], juin, <http://evene.lefigaro.fr/arts/actualite/sophie-calle-elles-centre-pompidou-2059.php>. Consulté le 30 décembre 2014.

VERGEREAU, Pascale (2007). « Portrait : Sophie Calle, sa vie, son art et vice-versa », *Ouest-France*, France, 26 juin, [s.p.].

VIOUET, Catherine et al (2006). *Métamorphose du journal personnel : Rétif de la petite Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant.

WAGSTAFF, Sheena (2009). « Such is My Pleasure Such is My Will », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.33-40. [1990].

WEINTRAUB, Linda (2009). « On Sophie Calle », Jean Baudrillard (dir.), *The reader: Sophie Calle*, Londres : Whitechapel Gallery, p.75-82. [1996].

WILLIAMS, G. (1980). « Viewed. The 11th Biennale in Paris », *British Journal of Photography*, Royaume-Unis, vol.127, 24 octobre, p.1059-1067.

YAVUZ, Perin Emel (2006). « De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », Bertrand Gervais et Maité Snauwaert (dirs.), *Intermédialité*, no.7, p.89-109.

Mémoires sur Sophie Calle

BOUCHARD, Pascale (2012). *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil*, [En ligne], Mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://www.archipel.uqam.ca/4497/1/M12335.pdf>. Consulté le 6 janvier 2016.

GOURDE, Marie-Claude (2009). *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, [En ligne], Mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://www.archipel.uqam.ca/2509/1/M11086.pdf>. Consulté le 6 janvier 2016.

THIBAUT, Kathleen (2009). *Double-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, [En ligne], Mémoire, Montréal : Université de Montréal, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7274/Thibault_Kathleen_2009_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consulté le 6 janvier 2016.

Mémoires et Thèses

FRASER, Marie (2005). *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

PAQUET, Suzanne (1989). *Les Duplications du réel : la photographie et le texte comme fiction*, Mémoire, Montréal : Université de Montréal.

COLONNA, Vincent (1989). *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, [En ligne], Thèse de doctorat, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales (E.H.E.S.S.), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>. Consulté le 6 janvier 2016.

Publications sur l'autofiction, sur l'autobiographie, sur la construction identitaire et sur le livre d'artiste

ALCALDE, Maxence (2011). *L'artiste opportuniste : entre posture et transgression*, Paris : L'Harmattan, coll. «L'art en bref».

BABIN, Sylvette (2006). « Un art sans signature », Sylvette Babin (dir.), *Esse Arts + opinions : Signature*, [En ligne], no.57, printemps-été, <http://www.esse.ca/en/edito/signatures>. Consulté le 12 août 2013.

BAL, Mieke (1977). *Narratologie : Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris : Éditions Klincksieck, coll. « Les instances du récit ».

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland (1968). « La mort de l'auteur », *Manteia*, no.5, 4^e trimestre, p.12-17. [1967 éd. anglaise].

BARTHES, Roland (2008). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard / Éditions du Seuil. [1980].

BARTHES, Roland et Éric Marty (1995 [1993] rééd). *Œuvres complètes*, Paris : Éditions du Seuil. [1957].

BAUDRILLARD, Jean (1997). *Le Complot de l'art*, Muzillac : Sens & Tonka éditeurs, coll. Morsure.

BAUDRILLARD, Jean (2011). *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, coll. Débats. [1981].

BESSIÈRE, Jean (2005). « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métalectique », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.279-294.

BOOTH, Wayne C. (1983). *The rhetoric of fiction*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press. [1961].

BROGOWSKI, Leszek (2010). *Éditer l'art : Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou : Les Éditions de la Transparence, coll. Essais d'esthétique.

CAÏRA, Olivier (Préface de Jean-Marie Schaeffer) (2011). *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, Paris : Edition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Temps & Lieux.

CAMPBELL, Joseph (2008). *The Hero with a Thousand Faces*, Novato (California) : New World Library, coll. : collected works of Joseph Campbell. [1949].

CAMPBELL, Joseph et Bill MOYERS (1991). *The Power of the Myth*, New York : Anchor Books. [1988].

CLARK, Timothy J. (1999). *Farewell to an Idea : Episodes from the History of Modernism*, Yale : Yale University Press.

COHN, Dorrit (2005). « Métalepse et mise en abyme », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p. 121-130.

COLLINS, James (1974). « Préface », *Narrative art : catalogue de l'exposition du 26 septembre au 3 novembre 1974*, Bruxelles : Palais des Beaux-Arts.

COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram.

CORNILS, Anja (2005). « La métalepse dans les *Actes des Apôtres* : un signe de narration fictionnelle », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.95-107.

DEBORD, Guy (1996). *La Société du spectacle*, Paris : Gallimard, coll. Folio. [1979].

DEBORD, Guy (2006). *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris : Gallimard, coll. Folio. [1988].

DE MAISON ROUGE, Isabelle (2004). *Mythologies personnelles : L'art contemporain et l'intime*, Paris : Scala, coll. Tableaux choisis.

DÉTIENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT (2002). *Les ruses de l'intelligence. La mètis chez les Grecs*, Paris : Flammarion, coll. Champs. [1974].

DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (1993). *Autofictions et Cie*, Nanterre : Université de Paris X, coll. RITM (Series).

DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, Paris : Éditions Galilée, coll. Folios.

FONTANIER, Pierre (1968). *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, coll. Champs, Champ linguistique. [1830].

FERRER, Daniel (2005). « Peut-on parler de métalepse génétique? », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.109-119.

FORMIS, Barbara (2002). « Umberto Eco et l'aliénation comme méthode de production artistique », Jean-Michel Place (dir.), *Revue d'esthétique*, no.42, p.9-10.

GARGANI, Aldo G. (2002). « Narrativité et existence », traduit de l'italien par Claire Margat, Jean-Michel Place (dir.), *Revue d'esthétique*, no.42, p.49-55.

GASPIRINI, Philippe (2008). *Autofiction : une aventure du langage*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Poétique.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

GENETTE, Gérard (1983). *Narrative Discourse : An Essay in Method*, traduit en anglais par Jane E. Lewin, Ithaca (New York) : Presse universitaire de Cornell. [1980].

GENETTE, Gérard (2004a). *Fiction et diction*, Paris : Éditions du Seuil., coll. « Points ». [1979].

GENETTE, Gérard (2004b). *Métalepse*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

GENETTE, Gérard (2005). « De la figure à la fiction », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.21- 35.

GERVAIS, Bertrand (2007). *Figures, Lectures : Logiques de l'imaginaire*, tome 1, Québec : Le Quartanier, coll. Erres Essais.

GIDDENS, Anthony (1991). *Modernity and Self-identity : self and society in late modern age*, Statford: Statford University Press.

HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck, coll. Études.

HEINICH, Nathalie (2000). *Être écrivain : création et identité*, Paris : Éditions de la découverte, coll. L'Armillaire.

HEINICH, Nathalie (2005). *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines.

HEINICH, Nathalie (2011). *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe. [1998].

HEINICH, Nathalie et Jean-Marie Schaeffer (2004). *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, coll. Rayon art.

JONES, Elizabeth H. (2009). « Serge Doubrovsky : Life, Writing, Legacy », *L'esprit créateur*, [En ligne], volume 49, numéro 3, automne, p.1-7, https://muse.jhu.edu/journals/lesprit_createur/v049/49.3.jones.pdf. Consulté le 9 août 2013.

FLUDERNIK, Monica (2005). « Changement de scène et mode métaleptique », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.73-94.

JONES, Amelia (2006). « Survey », Amelia Jones et Tracy Warr (éds.), *The artist's body*, New York : Phaidon, p.16-47. [2000].

KINDT, Tom (2005). « L'art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.167-178.

KRAUSS, Rosalind (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, Cambridge : MIT Press.

KRIS, Ernst et Otto KURZ (Préface de E.H. Gombrich) (1979). *L'image de l'artiste : Légende, mythe et magie : Un essai historique*, Paris : Éditions Rivages., coll. Galerie.

LATOUR, Bruno (2007). *Changer de Société; refaire la sociologie*, Paris : La découverte. [2005].

LEJEUNE, Philippe (1996). *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points 326. [1975].

LEJEUNE, Philippe (1998). *Les Brouillons de soi*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Poétique.

LEMOINE, Serge (dir.) (2007). *L'art moderne et contemporain : peinture, sculpture, photographie, graphisme et nouveaux médias*, Paris : Larousse.

LEYDIER, Richard (2002). « Fictions d'artistes: autobiographies, récits, supercheres », *Artpress Hors Série*, no.5, avril, 96 pages.

MARXEN, Eva (2008). « Therapeutic thinking in contemporary art: or psychotherapy in the arts », *The Arts in Psychotherapy*, vol.36, no.3, p. 131-139.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne (1997). *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris: Éditions Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne (2008). *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstances (1981-2005)*, Marseilles: Éditions Mot et le reste, coll. Formes. [2006].

MOULIN, Raymonde (1990). « L'artiste : de l'œuvre à la signature ». Dans *Encyclopedia Universalis*, cité par Nathalie Heinich (2011). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe. [1998].

NACHTERGAEL, Magali (2011). « Des mythologies quotidiennes aux mythologies individuelles: Roland Barthes et ses récits autobiographiques illustrés. », *The Dross/ Glory of Everyday life*, [En ligne], New York: New York University, http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/55/85/49/PDF/Nachtergaeel_-_Roland_Barthes_mythologies_-_NYU.pdf. Consulté le 12 août 2013. [2007].

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007). *Autofiction et dévoilement du soi : essai*, Montréal : XYZ, coll. Documents.

PARISH, Nina (2008). « From Book to Page to Screen: Poetry and new media », *Yale French Studies: Writing and the Image Today*, New Haven, [En ligne], no.114, p.51-66, <http://www.jstor.org/stable/20479417>. Consulté le 12 août 2013.

PIER, John (2005). « Métalepse et hiérarchies narratives », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de

l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.245-261.

PIER, John et Jean-Marie SCHAEFFER (dirs.) (2005). *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales.

PIER, John et Jean-Marie SCHAEFFER (2005). « Introduction. La métalepse, aujourd'hui », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.7-15.

PLACE, Jean-Michel (dir.) et coll. (2002). « Existence-Fiction », *Revue d'esthétique*, no.42.

RICOEUR, Paul (1995). *Réflexion faite: Autobiographie intellectuelle*, Paris : Éditions Esprit, coll. Philosophie.

ROBIN, Régine (1997). *Le Golem de l'écriture : l'autofiction au cybersoi*, Montréal : XYZ Éditeur, coll. Documents.

ROUSSIN, Philippe (2005). « Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.37-58.

RYAN, Marie-Laure (2005). « La logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.202- 223.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2005). « Métalepse et immersion fictionnelle », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.323-334.

SCHLINCKERS, Sabine (2005). « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française », John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dirs.), *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, Nancy (France): Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, p.149-166.

SOUSSLOFF, Catherine M. (1997). *The Absolute Artist : The historiography of a concept*, Minneapolis et Londres: Presse universitaire du Minnesota.

VILAIN, Philippe (2009). *L'autofiction en théorie : suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Chatou : Éditions de la Transparence, coll. Cf.

YAVUZ, Perin Emel (2011). « La mythologie individuelle, une fabrique du monde », *Le Texte étranger*, [En ligne], www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html. Consulté le 12 août 2013.

Annexe : figures

Illustration retirée

Figure 1 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1980, 55 photographies en noir et blanc, 23 textes et 3 cartes couleurs, 17,1 x 23,6 cm (photographies et cartes) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Source : Galerie Perrotin, *Suite vénitienne*, [En ligne]. https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-14586-1.html. Consulté le 14 janvier 2016.

Illustration retirée

Figure 2 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1980, photographies, textes, carte, 17,1 x 23,6 cm (photographies et cartes) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Source : Galerie Perrotin, *Suite vénitienne*, [En ligne]. https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-14586-1.html. Consulté le 14 janvier 2016.

Illustration retirée

Figure 3 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1980, photographies, textes, carte, 17,1 x 23,6 cm (photographies et cartes) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Source : Galerie Perrotin, *Suite vénitienne*, [En ligne]. https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-14586-1.html. Consulté le 14 janvier 2016.

Illustration retirée

Figure 4 : Sophie Calle, *The shadow / La filature (version anglaise)*, 1981, 11 textes, une photographie couleur, 29 photographies en noir et blanc partiellement assemblées, 71,5 x 245 cm (texte) / 32 x 24 cm (photographie couleur) / 17,5 x 25,8 cm (photographies noir et blancs) / 30 x 21,5 cm (textes).

Source : Galerie Perrotin, *The Shadow / La filature (version anglaise)*, [En ligne]. https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-6687-1.html. Consulté le 14 janvier 2016.

Illustration retirée

Figure 5 : Sophie Calle, *La filature*, 1981, dyptique, photographies en noir et blanc et en couleur, textes, cadres, 110 x 162 cm (encadré) / 30,2 x 21,7 cm (textes).

Source : Galerie Perrotin, *La filature*, [En ligne]. https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-6687-1.html. Consulté le 14 janvier 2016.

Illustration retirée

Figure 6 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, textes, 6,7 x 2,7 cm (texte) / 6,7 x 12 cm (texte encadré).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.10-11.

Illustration retirée

Figure 7 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, textes manuscrits, dessin, collage, 2,9 x 2 cm (petite photographie de la page de gauche) / 5,6 x 1,8 cm (grande photographie de la page de gauche) / 2,8 x 2 cm (photographie de la page de droite) / 2 x 2,8 cm (photographies de la page de droite) / 2,5 x 8 cm (texte de la page de gauche) / 7 x 0,7 cm (texte de la page de droite) / 2,7 x 3 cm (dessin de la page de gauche).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.26-27.

Illustration retirée

Figure 8 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, texte manuscrits, collage, 8 x 1,9 cm (photographies) / 7,8 x 2,7 cm (texte au haut de la page de droite) / 8 x 6 cm (texte au bas de la page de droite) / 5,2 x 1,5 cm (collage de la page de gauche).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.12-13.

Illustration retirée

Figure 9 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, textes, 6,7 x 3,7 cm / 6,7 x 7,6 cm (texte encadré de la page de gauche) / 6,7 x 5,4 cm (texte encadré de la page de droite).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.38-39.

Illustration retirée

Figure 10 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, textes, 6,7 x 3,2 cm (texte) / 6,7 x 8,4 cm (texte encadré).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.110-111.

Illustration retirée

Figure 11 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, texte, 7,4 x 10,1 cm (photographie) / 6,7 x 13,5 cm (texte).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.120-121.

Illustration retirée

Figure 12 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,5 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.147.

Illustration retirée

Figure 13 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, textes manuscrits, 2,9 x 2 cm (photographies) / 8,4 x 3,3 cm (texte haut de la page de droite) / 8,4 x 0,7 cm (texte milieu de la page de droite) / 8,4 x 1 cm (texte bas de la page de droite).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.22-23.

Illustration retirée

Figure 14 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, textes manuscrits, découpe d'article de journal, timbre, 1,8 x 2,8 cm (photographie) / 8 x 0,6 cm (texte manuscrit du milieu de la page de droite) / 8 x 1,2 cm (texte manuscrit au bas de la page de droite) / 7,5 x 1,4 cm (découpe d'article de journal) / 3,8 x 2,8 (timbre).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.32-33.

Illustration retirée

Figure 15 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte manuscrit, 8 x 1,2 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.33.

Illustration retirée

Figure 16 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1998, photographie, texte, 6,6 x 9,1 cm (photographie) / 7 x 15 cm (texte de la page de gauche) / 7 x 4,3 (texte de la page de droite).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre ... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.50-51.

Illustration retirée

Figure 17 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, textes manuscrits, 2,9 x 2 cm (petite photographie) / 5,6 x 1,8 cm (grande photographie) / 1,5 x 0,3 cm (textes).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.26.

Illustration retirée

Figure 18 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1998, photographie, 7,4 x 10,8 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.45.

Illustration retirée

Figure 19 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,5 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a), *À suivre... (Livre IV de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.49.

Illustration retirée

Figure 20 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,2 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.66.

Illustration retirée

Figure 21 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, carte géographique, 13,9 x 9,5 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.70-71.

Illustration retirée

Figure 22 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, 7,4 x 10,2 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.94.

Illustration retirée

Figure 23 : Calle Sophie, *Sans titre*, 1998, photographies, 3,7 x 4,1 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (*Livre IV de la série Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.99.

Illustration retirée

Figure 24 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, 17 x 12,8 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.108-109.

Illustration retirée

Figure 25 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, texte, 6,6 x 4,7 cm (photographies) / 6,7 x 2,7 cm (texte).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.128.

Illustration retirée

Illustration retirée

Figures 26-27 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,2 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (*Livre IV de la série Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.148-149.

Illustration retirée

Figure 28 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, texte, 2,8 x 1,9 cm (photographies) / 3,4 x 0,3 cm (texte).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.20.

Illustration retirée

Figure 29 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 2 x 2,8 (photographie au haut de la page) / 2,8 x 1,8 cm (photographies du milieu de la page).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.27.

Illustration retirée

Figure 30 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte manuscrit, découpe article de journal, 7,5 x 0.5 cm (texte manuscrit) / 3,5 x 1,2 cm (découpe article de journal).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.19.

Illustration retirée

Figure 31 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, découpe d'article de journal, texte manuscrit, 2,8 / 0,3 cm (découpe d'article de journal) / 6,8 x 1,5 cm (texte).

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.35.

Illustration retirée

Figure 32 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,4 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.44.

Illustration retirée

Figure 33 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographies, 7,4 x 5,2 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.86.

Illustration retirée

Figure 34 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,4 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.113.

Illustration retirée

Figure 35 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 6,7 x 13,5 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.121.

Illustration retirée

Figure 36 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, photographie, 17,1 x 12,3 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998a). *À suivre...* (Livre IV de la série *Doubles-Jeux*), Arles : Actes Sud, p.41-42.

Illustration retirée

Figure 37 : Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1979, 176 photographies, 23 textes encadrés, livre, 15 x 20 cm (textes).

Source : Galerie Perrotin, *Les Dormeurs*, [En ligne], https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-7366-1.html. Consulté le 16 avril 2015.

Illustration retirée

Figure 38 : Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1979, photographie, texte manuscrit, 14,6 x 9,8 cm (photographie) / 3,8 x 2,7 cm (texte).

Source : Calle, Sophie (2000e). *Les Dormeurs (volume 1)*, Arles : Actes Sud, p.47.

Illustration retirée

Figure 39 : Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1979, photographie, texte manuscrit, 14,6 x 9,8 cm (photographie) / 3,8 x 4,5 cm (texte).

Source : Calle, Sophie (2000e). *Les Dormeurs (volume 1)*, Arles : Actes Sud, p.48.

Illustration retirée

Figure 40 : Sophie Calle, *La chaussure rouge*, 2013, photographie, texte, 3 x 7,2 cm (photographie) / 7 x 10 cm (texte).

Source : CALLE, Sophie (2013a). « La chaussure rouge », *Des histoires vraies*, Arles : Actes Sud, p.9. [1994].

Illustration retirée

Figure 41 : Sophie Calle, *Vingt ans après*, 2001, exposition comprenant des photographies et des textes, dimensions inconnues.

Source : Galerie Perrotin, *Vingt ans après*, [En ligne], https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-100000224-1.html. Consulté le 16 avril 2015.

Illustration retirée

Figure 42 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998b). *De l'obéissance (Livre I de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.6-7.

Illustration retirée

Figure 43 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998b). *De l'obéissance (Livre I de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.10-11.

Illustration retirée

Figure 44 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998b). *De l'obéissance (Livre I de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.12-13.

Illustration retirée

Figure 45 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Source : CALLE, Sophie. *De l'obéissance (Livre I de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.14.

Illustration retirée

Figure 46 : Sophie Calle, *Sans titre*, 1998, texte, 7 x 15 cm.

Source : CALLE, Sophie (1998b). *De l'obéissance (Livre I de la série Doubles-Jeux)*, Arles : Actes Sud, p.15.

