



Varia 1

-Aura Ulmeanu

Sophie Calle, *La Filature* : Perspectives de récit et narrateurs (non) crédibles

1. Les récits de filature de Sophie Calle : origine et signification

L'acte de filer des étrangers dans la rue et de les photographier joue un rôle important dans quelques-unes des histoires autobiographiques et même autofictionnelles de Sophie Calle¹, avec les riches possibilités d'expérimenter les moyens de mise en scène de l'ego artistique que cela comporte.

¹ Les histoires autoréférentielles de Sophie Calle, et principalement celles qui sont centrées sur la représentation de son ego artistique, sont toujours racontées à la première personne et imitent formellement, dans les parties textuelles, le genre autobiographie, parce que, comme dans les écrits autobiographiques, l'artiste représente lui-même toutes les instances narratives impliquées : l'auteur, le narrateur et le personnage. Cette « règle d'or » de l'autobiographie, c'est-à-dire la réunion sous le même nom (Sophie Calle) de toutes les instances mentionnées, est utilisée par l'artiste pour arriver à ses fins et dans son intérêt propre, dans le but d'expérimenter de nouvelles possibilités originales d'auto représentation. De tels projets narratifs centrés sur l'ego artistique et présentés comme des témoignages autobiographiques sont appelés « autofictions ». Cette notion trouve son origine dans la théorie de la littérature francophone contemporaine, où elle désigne une sorte de narration identitaire qui combine la réalité *et* la fiction dans la relation rétrospective avec souvent un effet troublant chez le lecteur : « car l'autofiction demande à être crue *et* demande à être non crue; (...) l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse. » (M. Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, 1996, p. 377). Ainsi, le lecteur se trouve impliqué dans un processus d'interprétation traître et provocateur où il doit continuellement tenter de différencier les détails factuels et fictifs de l'histoire. « [...] se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction » (*Ibid.*).

L'histoire de Calle filant un étranger dans Venise est en cela représentative : dans *Suite vénitienne* (1981), le personnage Sophie Calle passe son temps à rechercher l'homme qu'elle a rencontré quelques jours auparavant, le retrouvant puis le perdant de nouveau. Dans ces démarches, l'artiste est apparemment préoccupée par la compréhension de la personne, mais évite cependant tout contact direct avec elle. Une relation complètement imaginaire s'établit alors qui consiste avant tout à s'examiner et à observer ses propres émotions et ses pensées dans cette situation étrange :

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 propre².

L'étrange habitude de suivre et de photographier des étrangers, dont Calle parle dans certaines de ses histoires autoréférentielles³, était censée être plus qu'un motif narratif stimulant, c'était une pratique artistique authentique qu'elle a ingénieusement utilisée et qui est à la base de ses premiers discours photo-textuels. Dans une interview, elle explique qu'elle a commencé ces filatures de retour à Paris après une longue absence :

Je ne voulais pas retrouver mon ancien univers, mais je ne connaissais rien au Paris nocturne, au Paris des restaurants, des sorties. J'étais perdue, déprimée. Je n'avais pas d'amis. (...) Mais il fallait trouver quelque chose à faire. J'ai commencé par suivre des gens dans la rue. Je me suis aperçue que cela donnait une direction à mes promenades. Je me disais que j'allais découvrir des lieux, des restaurants, que je ne connaissais pas. C'était une manière de me laisser porter par l'énergie des autres, de les laisser décider de mes trajets pour moi. Et de ne pas avoir à prendre de décisions, sans pour autant rester cloîtrée chez moi. Circuler, découvrir ma ville. (...) j'ai commencé par prendre des clichés des gens de dos. J'ai ensuite noté leurs déplacements. (...) Il y avait les photos, les textes, – contrôler, perdre le contrôle, combler un manque d'émotions, en m'attachant ne serait-ce qu'une demi-heure à quelqu'un⁴.

Dans de telles circonstances émotionnelles, Calle a alors créé ses premières séquences photo-textuelles sous la forme de journaux de bord, à la fin des années

² S. Calle, *M'as-tu vue ?*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 26.

³ Par exemple dans *Vingt ans après*, 2001.

⁴ C. Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », S. Calle, *op. cit.*, pp. 76 et s.

1970. Toutefois, pour sérieuses qu'elles puissent paraître et en respectant sa création artistique, il faut interpréter ses explications avec prudence, tout comme ses affirmations « autobiographiques » implicites concernant le caractère réel, factuel de ses histoires. Parce que cet « effet de réalité » est en fait exactement ce qu'elle entend provoquer sur le spectateur-lecteur de ses photo-textes.

Calle arrive à doter ses histoires d'une convaincante aura de sincérité, d'authenticité et de crédibilité, grâce principalement à sa manière de jouer, d'un côté, avec les similarités textuelles de l'autobiographie⁵ et, de l'autre, avec le prestige référentiel du médium photographique⁶. Pourtant, dans le même temps, elle désire aussi stimuler une évidente incertitude interprétative chez le spectateur par l'emploi de quelques subterfuges déconcertants, comme dans *La Filature*.

⁵ Le pouvoir de l'autobiographie de convaincre le lecteur de la réalité et de l'authenticité de la narration est basé sur deux prémisses intéressantes de cette littérature, ce que Ph. Lejeune identifie comme des éléments du « pacte autobiographique » (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975) : d'un côté, sur ce que dit l'auteur à propos de son identité comme narrateur et comme personnage de l'histoire, d'un autre côté, sur la confiance mutuelle établie entre l'auteur et le lecteur puisque l'auteur « s'oblige » à raconter une histoire vraie de sa vie et, dans ce cas là, le lecteur le croit et considère le texte comme une description d'événements réellement advenus.

⁶ Calle utilise souvent la photographie dans sa fonction de « trace de la réalité », comme une preuve de l'existence réelle des objets décrits (« référent »), ce qui suppose qu'ils se sont tenus devant son appareil photo au moment de la prise de vue : « J'appelle "référent photographique", non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » (R. Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard 1980, p. 120). Cette technique particulière de l'interprétation photographique, fondée sur la valeur d'index de la photographie, réduit l'acte photographique à ses composantes : « le principe de la trace, tout essentiel qu'il soit, marque seulement un *moment* dans l'ensemble du processus photographique. En effet, en amont et en aval de ce moment de l'inscription "naturelle" du monde sur la surface sensible, il y a, de part et d'autre, des gestes tout à fait "culturels", codés, dépendant entièrement de choix et de décisions humaines (...). C'est donc seulement *entre* ces deux séries de codes, pendant le seul instant de l'exposition proprement dite, que la photo peut être considérée comme un pur acte-trace (...). C'est là, *mais là seulement*, que l'homme n'intervient pas et ne peut intervenir sous peine de changer le caractère fondamental de la photographie » (P. Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan 1983, p. 47). Dans son art, Calle interroge le court instant de la présence indéniable du référent devant l'appareil, en neutralisant de son discours narratif les processus de codification du sens qui précèdent et/ou qui suivent, dans le but de doter ses histoires photo-textuelles d'une valeur factuelle et documentaire convaincante (en plus des moyens textuels pour l'acquiescer).

2. *La Filature* : structure de l'œuvre

La raison pour laquelle Sophie Calle s'est laissée elle-même suivre est « de fournir des preuves photographiques de son existence⁷ » :

Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence "Duluc, détectives privés". Elle a demandé qu'on me prenne en filature et réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps *ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves*⁸.

Dès lors, ses anciens scénarios de filature changent de direction⁹ : l'artiste propose maintenant de devenir elle-même un motif photographique devant l'appareil photo de quelqu'un d'autre.

Grâce à deux séries de photos et quelques textes, *La Filature* décrit cette poursuite depuis trois points de vue (celui du détective, celui de Calle et celui d'un ami) ; l'intérêt repose sur les différentes manières de présenter les faits. À l'intérieur de l'œuvre, ces trois narrateurs et leur histoire sont subordonnés à une instance narrative supérieure : Calle, auteur de l'exposé et de l'épilogue¹⁰, à différencier de Calle, productrice des rapports de filature. Ces rapports écrits sont accompagnés de deux séquences photographiques qui documentent visuellement l'affaire : celles du détective et celle de l'ami.

3. Le regard objectif du détective

Dans le but de produire des « preuves photographiques » d'elle-même, Calle compte sur l'œil objectif du détective qui la suit dans les rues de Paris et la

⁷ Dans le catalogue en anglais *Did You See Me?* de l'exposition à Munich, la traduction de cette citation était « *to provide photographic evidence of my existence* » (Prestel Verlag, 2003, p. 101). Cette variation à partir de l'original français peut être expliquée par le fait que les histoires de Calle n'ont pas de but défini mais qu'elles varient toujours un petit peu quand elles sont redites dans d'autres contextes et en particulier dans les traductions.

⁸ S. Calle, *M'as-tu vue ?*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 101 (nous soulignons).

⁹ Allusion à une précédente histoire de filature racontée dans un journal (que l'on considère comme la première tentative de jouer avec le pouvoir narratif de la combinaison photo-textuelle), *Suite vénitienne*.

¹⁰ Calle présente toutes ses histoires photo-textuelles accompagnées d'un court texte dans lequel elle expose l'intrigue d'une manière nette et précise.

photographie dans plusieurs endroits, la surprenant au cours de différentes actions : marchant, parlant à un passant, traversant la rue, feuilletant un livre sur un banc ou regardant des peintures dans un musée. Dans les photos, Calle n'est pas facilement reconnaissable parce qu'elle est souvent au milieu d'une foule ou vue de loin.

À cette documentation en noir et blanc des mouvements de Calle, le détective ajoute une description écrite du programme de cette journée dans un style sec, impersonnel et très factuel. Visuellement, son rapport est présenté sous la forme adéquate d'un script tapé à la machine. Écrit au présent de l'indicatif, ce qui accentue le dynamisme de l'action décrite, il énumère chaque minute et heure du jour du « sujet » suivi¹¹, livrant ainsi des informations détaillées sur les endroits visités, les personnes rencontrées et l'action :

À 10 h 23, la surveillée achète des jonquilles chez le fleuriste situé à l'angle des rues Froidevaux et Gassendi puis entre dans le cimetière de Montparnasse par le n° 5 de la rue Émile-Richard. Elle dépose les fleurs sur une tombe puis ressort du cimetière côté rue Edgar-Quinet¹².

À 14 h 15, la surveillée entre au musée du Louvre et se dirige dans la salle des États et s'arrête devant le tableau du Titien *L'Homme au gant*. Elle prend des notes ainsi qu'une photo. Elle reste environ une demi-heure devant le tableau¹³.

L'objectivité apparente de ce rapport, suggérée par sa présentation très officielle, doit pourtant être remise en cause quand le spectateur découvre, dans la série semble-t-il linéaire et thématique, une photographie qui contredit à la fois les autres images et le rapport écrit. Cette photo montre « le sujet » Calle habillé autrement que dans la description du détective : « Elle est vêtue *d'un imperméable gris*, d'un pantalon gris et porte des chaussures noires ainsi que des bas de même couleur. En bandoulière un sac de couleur jaune¹⁴ ». Ce détail étrange rend le spectateur dubitatif. Il se demande pourquoi cette photo a été mélangée à la série,

¹¹ S. Calle, *op. cit.*, pp. 106 et s.

¹² *Ibid.*, p. 106.

¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106 (nous soulignons). La photo montre Calle portant une veste courte à la place de l'imperméable gris.

combien sont « objectives » les informations du détective et jusqu'à quel point nous pouvons y croire, puisque les moindres détails ne collent pas.

4. Le « sujet » Calle : surveillé ou surveillant ?

Une autre version de la filature, donnée par le « sujet » suivi lui-même, est mise en parallèle avec le rapport du détective. Dès le début, Sophie Calle clarifie sa position dans l'acte de surveillance : « Un homme m'attend dans la rue. Il est détective privé. Il est payé pour me suivre. Je l'ai fait payer pour qu'il me suive et il l'ignore¹⁵ ». De fait, elle déclare détenir les pleins pouvoirs dans l'action, c'est-à-dire le vrai contrôle de la filature en suivant le détective tout autant qu'il la suit : « Comme je lève les yeux, j'aperçois à travers les vitres, assis sur un banc du square d'en face, le jeune homme entrevu carrefour de l'Odéon¹⁶ ».

Calle se présente ainsi comme accomplissant ses activités en parfaite conscience de son rôle de manipulatrice, ce qui lui donne la possibilité, par exemple, de décider quel aspect de sa vie quotidienne elle veut révéler ou non au détective. Les actes qu'elle choisit d'accomplir résulte donc de sa fantaisie personnelle et portent des sens particuliers que le détective, de sa position « extérieure », ne peut pas comprendre. Ainsi le contact de Calle avec son surveillant reste imaginaire et partial¹⁷.

De cette manière, elle tient toujours compte du détective à chaque fois qu'elle prend une nouvelle décision ou qu'elle fait un geste, « en lui permettant » ainsi de « faire partie de son existence » ce jour-là, comme compagnon de route : « Je désire "lui" montrer les rues, les lieux que j'aime »¹⁸ ; « [...] j'appelle Bernard F. que j'aimerais tant "lui" montrer¹⁹ ». En chemin, elle lui raconte de petites histoires à propos des places qu'elle visite ou des personnes qu'elle rencontre, ce qui est l'occasion de révéler des choses intimes et privées : par exemple, ses

¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷ C'était aussi le cas dans *Suite vénitienne*, avec la différence que Calle y jouait le rôle du surveillant et non celui de la surveillée.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹ *Ibid.*

promenades régulières dans le cimetière de Montparnasse étant enfant ou le souvenir de son premier baiser dans le Jardin du Luxembourg :

Je veux qu'il traverse avec moi le Luxembourg où j'ai joué toute mon enfance et échangé mon premier baiser avec un élève du lycée Lavoisier en 1968²⁰.

Calle va si loin dans son désir de laisser au détective la possibilité de découvrir sa vie privée, qu'elle cite même des lettres intimes de sa famille :

Quand j'avais neuf ans, je croyais que Bernard F. était mon père. En fouillant dans le courrier de ma mère, j'avais trouvé puis volé une lettre de sa main qui commençait ainsi : « Mon chéri, j'espère que tu songes sérieusement à mettre notre Sophie en pension... »²¹.

Sophie Calle s'amuse d'une série d'apprêts et d'attitudes assez frivoles destinés au détective et exprimés sur un ton délibérément exagéré, parfois joueur ou même ironique. Cela va de la confiance sans limite qu'elle lui porte (« Désormais je lui fais confiance. Je n'ai plus peur de le perdre²² ») à la coquetterie (« Je garde les yeux baissés. J'ai peur de "le" voir²³ »), en passant par la joie de le voir (« Je prends plaisir à le voir également consommer au comptoir²⁴ ») et même à la (soi-disant) jalousie (« Nathalie M. me rejoint. (...) Elle est belle. Je ne veux pas que nous parlions de "lui", de celui qui doit me suivre. Par conjuration²⁵ »).

Grâce à ces stratagèmes de « communication » extrêmement raffinés, imaginaires ou non, dont le but est de réussir à la fois à maintenir le contrôle sur la filature et à établir ce contact étrange – bien qu'unilatéral – avec son suiveur, Calle atteint son but ce jour-là : « Je suis entrée dans la vie de X, détective privé. J'ai choisi son emploi de temps, ce jeudi 16 avril, de la même manière qu'il a influencé le mien²⁶ ». En « introduisant », d'une manière assez originale, le détective dans sa vie privée, le « surveillé » a découvert la possibilité

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² S. Calle, *op. cit.*, p. 105.

²³ *Ibid.*, p. 104.

²⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁶ *Ibid.*, p. 105.

manipulatoire de traverser les frontières strictes de l'attitude réservée, distante et professionnelle du « surveillant », même si cela arrive sans son consentement et sans qu'il le sache.

Une unique photo accompagne le rapport de Calle : elle est debout, de profil, habillée comme le détective l'a décrite, comme prête à partir. Malgré l'impression d'être prise sur le vif, l'image démontre une mise en scène soignée, faite en studio avec des projecteurs, ce qui l'oppose aux autres photos du détective, plus vivantes, prises en extérieur. Le fort éclairage latéral ne permet pas de distinguer l'expression du visage mais augmente le contraste entre le profil sombre de Calle et la lumière de l'arrière-plan : elle est une « ombre »²⁷ difficile « à saisir »...

5. Calle : la surveillée peu fiable

Le rapport de Calle, structuré selon les heures et les activités de la journée, comme celui du détective, confirme ce dernier dans presque tous ses détails, excepté la dernière partie, dans laquelle la surveillée décrit d'autres événements :

[Calle] Je remonte les Champs-Élysées et après avoir hésité entre un film de Fassbinder, *Lili Marleen*, et *Est-ce bien raisonnable ?*, (...) j'opte pour le premier et pénètre à 17h25 au Gaumont-Colisée. [...] *Trente minutes plus tard, à 18 heures, je quitte le cinéma. Je reprends ma route en direction du Châtelet*²⁸.

[Détective] À 17h25, la surveillée entre au cinéma Gaumont-Colisée 36, avenue des Champs-Élysées pour voir le film *Lili Marleen*.

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-Sèvres²⁹.

Les fins contradictoires des deux versions obligent le spectateur à s'interroger sur la fiabilité des deux narrateurs : il comprend que, à ce point, il se trouve devant un

²⁷ Dans la version anglaise du catalogue *M'as-tu vue ?* (2003), on remarque que le mot *shadow*, ombre, appelle *shadowing* qui veut dire filer (quelqu'un), ainsi *The Shadow* est le titre anglais de *La Filature*.

²⁸ S. Calle, *op. cit.*, p. 105 (nous soulignons).

²⁹ *Ibid.*, p. 108 (nous soulignons).

acte de narration peu fiable, exigeant de lui un travail d'interprétation plus compliqué³⁰.

En raison de toutes les fantaisies que Calle introduit dans son rapport, le spectateur se sent plutôt prêt à croire le détective. Mais, l'étrange photo du surveillant rend cette variante également sujette à caution : le détective a pu interpréter les détails à la fin de son rapport, peut-être pour cacher un moment de distraction pendant la filature, durant lequel il aurait perdu son « sujet ». Mais le spectateur ne trouvera pas de réponse certaine : les deux versions contiennent des détails contradictoires l'empêchant de préférer une version à l'autre.

Déjà assez compliquée, cette situation interprétative l'est encore plus à cause de l'épilogue de l'histoire qui découvre des détails nouveaux et inattendus. Calle y avoue avoir demandé à un ami de filer et de photographier le détective :

Je voulais garder le souvenir de celui qui allait me suivre. Je ne savais pas quel jour de la semaine aurait lieu la filature. 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 surveiller³¹.

Cette dernière confession de Calle où elle prétend ne pas connaître la date exacte de la filature contredit fondamentalement son rapport et, dans le même temps, permet de comprendre la hiérarchie des instances narratives participantes. L'épilogue se révèle un corollaire à l'exposé : tous deux relatent les faits au passé et présentent la même version de l'ignorance de Calle à propos de la date de la filature. Ensemble, ils constituent le niveau supérieur du discours narratif que

³⁰ Dans son article sur Sophie Calle, R. Storr mentionne sa façon d'utiliser des procédés de narration peu fiables : « Ce qui revient à dire que chacune de ses actions visant à nous faire réagir nous plonge en fait dans le doute sur ses motivations, paralysant toute réaction "naturelle" à ces actions. Nous restons suspicieux devant toute justification de sa part, et plus encore lorsque ces justifications semblent les plus raisonnables, ou les plus dénuées de malice. En ceci, les alter-egos de Calle sont des personifications exemplaires d'un narrateur dépourvu de toute fiabilité » (R. Storr, « Sophie Calle : la femme qui n'était pas là », *Artpress*, n° 295, 2003, p. 24). La théorie narrative identifie une histoire comme « non fiable » quand la voix narrative se démarque de celle de l'auteur en exprimant des valeurs, des goûts esthétiques et des jugements moraux différents. De plus, la littérature la plus récente permet de définir d'autres caractéristiques de la non fiabilité : des inconsistances dans la narration intérieure, des conflits entre l'histoire et le discours, des idiosyncrasies verbales ou des versions selon différentes perspectives du même fait. Voir A. Nünning, « *Reliability* », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Abington / New York, Routledge, 2005, pp. 495-497 et M. Fludernik (dir.), *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, p. 38.

³¹ S. Calle, *op. cit.*, p. 110.

coordonnent donc les histoires du surveillant et de la surveillée, racontées au présent.

Pourtant, même si elles sont toutes les deux au présent, rendant ainsi l'illusion d'une participation directe, elles sont moins capables de raconter « la vérité » que la voix commune de l'exposé et de l'épilogue qui, alors qu'elle relate les événements dans une perspective temporelle éloignée par l'utilisation du passé, est plus crédible : elle reste en accord du début à la fin avec sa vision des faits. Le nom « Calle » réfère donc à deux instances narratives différentes dans cette histoire : la voix du paratexte³² et celle du rapport.

6. Le surveillant du surveillant

Cette situation narrative insolite, dans laquelle trois narrateurs – dont deux portent le même nom, « Calle » – ne sont pas d'accord entre eux, est encore compliquée par un troisième rapport, celui de l'ami, situé dans une relation inégale, voire supérieure aux deux autres. Contrairement aux premiers, formulés de façon différente, le rapport de l'ami est introduit par l'épilogue de Calle ; faisant partie de cet épilogue, il est automatiquement élevé en autorité narrative surplombante :

J'ai reçu le rapport suivant, accompagné d'une série de photographies: « Ce jeudi 16 avril 1981, à 17h15 environ, Sophie Calle est sortie du palais de la Découverte. J'ai immédiatement remarqué qu'un jeune homme d'environ 25 ans, vêtu d'un blouson de cuir, avec un appareil photographique autour de cou et une sacoche en bandoulière, la suivait. Il marchait à une vingtaine de mètres derrière elle et l'a photographiée au premier carrefour »³³.

Relatant la fin de la filature, l'ami annonce que le détective a effectivement négligé la dernière partie de sa mission, ce qui démontre indirectement que le rapport de ce dernier n'est pas crédible :

³² Les paratextes, qui incluent généralement tous les procédés textuels explicatifs attachés au discours principal, sont ici l'exposé et l'épilogue.

³³ S. Calle, *op. cit.*, p. 110.

À 17h25, Sophie Calle est entrée au cinéma Gaumont-Colisée. L'homme s'est attardé quelques instants; il m'a semblé qu'il relevait les horaires des séances. Puis il a continué son chemin et il a remonté l'avenue jusqu'au Lord Byron (...). À 17h30, l'homme pénétrait dans le cinéma et disparaissait de ma vue³⁴.

Les « preuves » photographiques produites par l'ami montrent une figure masculine distante et difficilement reconnaissable dans un environnement urbain peuplé ; il resterait anonyme dans la foule s'il n'y avait pas de marques ajoutées sur les photos. La silhouette de la surveillée est, de façon surprenante, complètement absente des prises de vue, alors que le spectateur s'attend à la voir, elle aussi. Cela pose de nouvelles questions sur ce dernier travail, même en tenant compte d'un éventuel mauvais usage de la référentialité de la photographie (celui qui est pris pour le détective pourrait être un simple passant qui n'a rien à voir avec l'histoire), c'est-à-dire de la crédibilité supposée de cette troisième version de la filature.

7. Conclusions

La technique d'une narration non fiable est employée dans *La Filature* dans le but d'induire en erreur le spectateur sur la « sincérité » des faits relatés et de l'amener à s'interroger sur la vérité apparente de l'histoire et des histoires. Ainsi, à travers un système complexe où les premières personnes réfèrent chacune à une instance narratrice différente, les événements se contredisent et les parties textuelles et photographiques racontent chacune leur histoire.

De cette manière, le sens des photos est influencé par le texte et leur fonction de preuves de la réalité se trouve affaiblie et même neutralisée. Grâce à ses possibilités argumentatives plus riches, le texte prend le contrôle du sens visuel et les images deviennent incapables de combler le fossé entre les variantes textuelles. Dans le même temps, la photographie affirme son rôle subversif au profit d'une non fiabilité : elle devient un moyen de déranger les assertions textuelles qu'elle devrait au contraire confirmer (comme avec la photo

³⁴ *Ibid.*

dérangante du détective) ou une manière de soutenir et d'augmenter une évidente variante textuelle à l'intérieur du contexte général d'interprétation, comme le fait la photo du profil suggestif de Calle.

L'emploi d'une double identité narrative pour représenter Sophie Calle dans l'histoire (comme un personnage-narrateur dans le rapport de filature et comme narrateur principal des paratextes) est un dernier moyen important pour prouver que l'histoire présentée ne peut pas être une description univoque de la réalité. Se contredisant les uns les autres dans les variantes, les ego de l'artiste suggèrent que leur apparente identité avec Calle-auteur de l'histoire n'est rien d'autre qu'une mystification contrôlée, par le biais de deux principaux dispositifs suggérant l'identité : la formulation commune « je » et le portrait visuel de l'artiste. *La Filature* apparaît alors comme une modalité créative, moins pour prouver la *réalité* de Calle que pour *construire* son (ses) existence(s) *narrative(s)*.

traduit de l'anglais par Pierre-Olivier Douphis