

Cécile Camart

Maître de conférences em História da arte e museologia da Sorbonne
Nouvelle-Paris 3, França, membro do CNRS.

Márcia Arbex, tradutora

Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e
Pesquisadora pelo CNPq. *marbex@larnet.com.br*

Lívia Cristina Lopes Chaves, tradutora

Mestranda em Poéticas da Tradução na Universidade Federal de Minas
Gerais (UFMG), bolsista da CAPES. *liviacristinalc@gmail.com*

RESUMO

Apresentamos aqui a tradução do artigo “Les stratégies éditoriales de Sophie Calle”, de Cécile Camart, originalmente publicado no livro *Littérature et Photographie* (2008), pela Presses Universitaires de Rennes. Em seu texto, Camart descreve a reviravolta que a edição francesa sofre a partir de 1981, principalmente no que diz respeito à fotografia, consequência de inovações na produção artística que abrem espaço para uma nova forma de narrativa fotoliterária. A autora situa Sophie Calle nesse contexto, demonstra seu papel na renovação da edição francesa, sua relação com outros fotógrafos emblemáticos tais como Denis Roche e Bernard Plossu, mostrando que sua obra, ao mesmo tempo em que apresenta elementos do imaginário popular, do fotorromance, das mídias de massa, também apresenta sua porção de relíquia, do precioso, da coleção, combinando elementos autobiográficos com a ficção. O exame das estratégias editoriais da artista francesa permite à autora percorrer, assim, suas principais obras em seus diversos desdobramentos: da caderneta ao livro de artista, passando pelas exposições em galerias e museus.

Palavras-chave: *Sophie Calle. Fotografia. Literatura. Edição.*

As estratégias editoriais de Sophie Calle: Livros de fotografias, fotorromance, livros de artista¹

ABSTRACT

We present here the translation of the article “Les stratégies éditoriales de Sophie Calle”, by Cécile Camart, originally released on the book *Littérature et Photographie* (2008), by Presses Universitaires de Rennes. In this paper, Camart describes the changes in the french publishing from 1981, mainly with regards to photography, consequence of innovations on the artistic production that leads to a new form of narrative photo-literary. The autor places Sophie Calle in this context, and demonstrates her role in the renovation of the french publishing, in sintony with her artistic route and her connexion with another emblematic photographers, such as Denis Roche and Bernard Plossu. The paper also shows that her work is full of elements from popular imagery, photonovel, mass medias, tabloids, and it presents, at the same time, traits of relic, of precious, of collection, combining autobiographical elements with fiction. The analysis of this French artist’s editorial strategies allows the autor to course along the major works by Sophie Calle in its several developments and midias: from the notebook to the artist’s book, going through the situations and the exhibitions in galleries and museums.

Keywords: *Photography. Narrative. Edition.*

Artigo recebido em: 09/09/2015
Aceito para publicação em: 15/09/2015

¹ Artigo publicado originalmente em francês sob o título “Les stratégies éditoriales de Sophie Calle” no livro *Littérature et Photographie* (2008), pela *Presses Universitaires de Rennes*.

A situação da edição francesa, em matéria de fotografia, sofreu uma reviravolta a partir de 1981. Paralelamente a colaborações entre fotógrafos e críticos, desenvolve-se nos anos 1980 uma nova forma de narrativa fotográfica, entre literatura, fotobiografia e fotorromance. Os livros de artista de Sophie Calle aparecem nesse contexto. Em 1983, ela publica seu primeiro livro nas Éditions de l'Étoile. Suas obras *Suite vénitienne* e *L'Hôtel* são publicadas sucessivamente na coleção “Écrit sur l'image”, então dirigida por Alain Bergala.

Essas edições limitadas e confidenciais dizem respeito à bibliofilia contemporânea; elas mostram numa perspectiva pouco conhecida uma resolução plástica que provém de cadernos de estudo, iniciados por Calle na metade dos anos 1970. Elas testemunham uma trajetória paralela da artista que deve se distinguir dos fascículos regulares publicados na Actes Sud e destinados, sobretudo, a partir de 1994, a divulgar trabalhos já existentes junto a um grande público.

Nessas edições limitadas, Calle realiza uma “mutação” de suas “situações”, misturando as técnicas do *scrapbook* às da “*very short story*”. O imaginário popular constitui aqui uma fonte visual de primeira ordem, como os empréstimos ao fotorromance; a artista imita e integra o funcionamento das *mass media*, explorando particularmente o registro da imprensa sensacionalista. Essa estratégia editorial deve ser vista como uma “obra distribuída”, uma reciclagem complementar às suas instalações de objetos nas vitrines de seus “museus pessoais”, quando a partir de meados dos anos 1990 ela investiu em certas coleções arqueológicas ou ainda na casa de Sigmund Freud em Londres.

A artista desloca assim o efeito de real, do texto à imagem, da imagem ao objeto colocado em cena, da relíquia ao livro-objeto. Essas estratégias poderiam se distinguir em três tempos: o da inscrição de Calle na edição francesa no começo dos anos 1980; em seguida, o da relação de suas escolhas com uma renovação do gênero do fotorromance; enfim, do empreendimento de narrativização de suas situações.

Entre 1978 e 1983, as primeiras realizações artísticas de Calle não são objetos, textos ou fotografias, mas *ações*, em referência à cena parisiense dos anos 1968-1972; poderíamos falar de *ocupações confidenciais*, de *atividades*.

No momento de entrada na cena artística, em 1980, ela descreve assim seu protocolo:

A partir do nada, de quase nada – de um passante observado, de uma porta oculta, ou exposta – o desconhecido surge. Anódino ou desorientador, somente a duração da atenção que lhe prestamos determina sua importância. Às vezes não acontece nada. Às vezes os passos dos outros, os percursos inesperados, os lugares que se oferecem suscitam uma atenção cada vez maior, se impõem.

Eles propõem uma pista. São esses rastros, esses personagens que vão determinar, através de seu comportamento, a trama da história. Um código a estabelecer permite explorar de mais perto todos os mecanismos desses acasos iniciais.

O código: criar a ficção, provocar situações arbitrárias. (CALLE, 1980a, p. 87)

Calle tira fotografias durante seus deslocamentos, conserva os rastros, as trilhas sonoras, os escritos, que ela recompõe em seguida por meio de escolhas editoriais às vezes singulares. Pouco a pouco, a artista adquiriu o hábito de ajustar a data de suas obras com o período de sua realização “performada” – ou seja, seu registro em tempo real – em vez de ajustá-la ao período de sua “produção” sob forma de instalação foto-texto, finalizada e entregue ao público. A natureza “situacional” das obras tende a se sobrepor à formatação na divulgação bastante controlada do trabalho da artista. De fato, seu pressuposto cronológico sublinha a importância que ela confere à especificidade de suas ações, seguramente no centro de sua prática.

A inscrição de Calle na renovação da edição francesa: 1983-1984

No decurso dos anos de 1970, na França, fotógrafos e teóricos se reuniam em torno de um núcleo formado por Arnaud Claass, Claude Nori, Denis Roche, a fim de definir a prática de uma geração emergente, promovê-la e divulgá-la. As ferramentas se elaboraram, como uma revista crítica, *Les Cahiers de la photographie*, uma editora, Contrejour, assim como surgem e se multiplicam galerias dedicadas à jovem fotografia, sobretudo em Paris. Uma nova abordagem da fotonarrativa surge e redefine a fotorreportagem, a partir de figuras emblemáticas como Raymond Depardon (1979). Uma visão renovada da fotografia se desenvolve então claramente, ao invocar o investimento autobiográfico no ato fotográfico. Os editores que publicam uns aos outros, as experiências com a imprensa cotidiana – *Libération* particularmente –, as trajetórias que se cruzam conduzem a estabelecer certos paralelos.

A análise do pequeno laboratório da artista em desenvolvimento, em forma de cadernos pessoais de trabalho, fornece pistas interessantes. Sobre a página de um deles, Calle relatava esta informação, em janeiro de 1979:

[...] enfim durante a semana eu demonstrei ímpeto sócio-profissional, indo aos encontros arranjados para mim por Bernard Plossu. Então eu veria: Sr. Denis Roche, Sr. Claude Nori, Sr.

Albert Champeau, Sr. Lemagny... foi o Bernard que elaborou a lista; eu não faltei a nenhum desses encontros. Sr. Lemagny disse que estava honrado...

Em algumas linhas, as personalidades essenciais do mundo profissional da fotografia são citadas. Calle conhece o meio francês a fim de situar melhor seus objetivos e, eventualmente, de traçar os caminhos que a levariam a divulgar seus primeiros trabalhos. O fotógrafo Bernard Plossu, que conhece um pouco seu pai, Bob Calle, colecionador de arte contemporânea, é uma das primeiras personalidades para as quais ela se volta.

Oito anos mais velho que Calle, Plossu pratica a fotografia desde 1963, realizando numerosas reportagens para revistas, em cores e em grande-angular, profissão que ele exerce durante quinze anos, reservando o preto e branco para uma prática pessoal. Sua viagem ao México, em 1965, se torna mítica por ocasião de sua edição sob forma de livro, publicado pela Contrejour em 1979. Isso muito provavelmente chamou a atenção de Calle, que havia escolhido o mesmo destino em 1973. Através dos contatos que ele lhe oferece, o fotógrafo lhe fornece algumas chaves de compreensão sobre seu meio profissional e a conduz a se perguntar o que “fazer fotografia em 1979” poderia significar, na França, naquele determinado contexto. Ele participa ativamente, nos anos 1970, da efervescência crítica da fotografia francesa. Esses encontros permitem a Calle se libertar finalmente de uma prática da *imagem sem fala*, para se dirigir mais abertamente à construção de *histórias em palavras*. Se Plossu admite não ser um homem da escrita, Denis Roche, por outro lado, associa desde o princípio o texto às suas fotografias.

Nascido em Paris em 1937, Roche é seis anos mais velho que Calle. A partir de 1971, ele é membro do comitê literário das Éditions du Seuil, onde dirige a coleção “Fictions et Cie” até o final dos anos 1990. Mas é na primavera de 1978 que ele abre uma brecha, com *Notre antéfixe*, livro composto em duas partes: metade por um texto com seus comentários e a outra metade por aproximadamente quarenta autorretratos fotográficos tirados com temporizador automático. Ele dá início a uma nova problemática da relação entre uma “escritura” literária e uma “tomada” fotográfica. De fato, *Notre antéfixe* propõe uma outra via ao autorretrato fotográfico: o “antefixo” se faz conforme uma sequência de pequenos rolos de vida, feitos de telegramas, de cartões postais ou de cartas de amor. Um pouco depois da publicação desse livro, Calle entra em contato com Roche, em janeiro de 1979. No mês seguinte, na data de 8 de fevereiro de 1979, ela o segue em um bairro de Saint-Germain-des-Prés e encena a aventura em uma caderneta pessoal. Enfim, apresenta-lhe suas cópias-contato para lhe mostrar o resultado dessa espionagem. Durante uma entrevista com Jean-Luc Hennig publicada no jornal *Libération* em outubro de 1980, Roche evoca essa anedota. Hennig exagera, acrescenta que “ela segue as pessoas por todo lado, inclusive no trem, até Veneza”. (HENNIG, 1980, p. 18-20).

Calle encontra uma maneira de informar o meio artístico sobre suas ocupações singulares, mas em outubro de 1980, raros ainda são aqueles que conheciam seus clichês. Ela evoca seu protocolo em um catálogo de exposição, publicado em Nova York no fim dos anos 1980:

SEGUIR. Eu sigo há alguns meses as pessoas, ao acaso, na rua. Eu percebo suas movimentações. Eu os fotografo de costas. Eu não procuro descobrir algo sobre eles. Eu não desejo conhecê-los. Eu existo sem seu conhecimento, em seu rastro. Uma hora, duas horas, sequência breves, inorganizadas. Acontece de essa distante atenção se tornar mais acentuada, mais persistente. Encontro-me então longamente atada aos passos de alguns.

A mais prolongada dessas espionagens: um homem que eu segui (perdi, reencontrei) durante 13 dias em suas movimentações no exterior.(CALLE, 1980b)

A aventura editorial de *Suite vénitienne* constitui um caso particular para o estudo cronológico das ações de Calle. De fato, essa peça é realizada na sequência lógica das “espionagens” parisienses executadas durante o inverno de 1978-1979 – as quais estão precisamente na origem de sua partida para Veneza, onde ela prolongou uma investigação. Contrariamente ao que tende a indicar a data “oficial” da obra, tal como ela figura nas biografias da artista, mas também no texto de seu livro publicado em 1983², essa espionagem se desenvolve em fevereiro de 1979 e não em 1980. O motivo desse arranjo é o seguinte: as fotografias tiradas mostram um homem – “Henri B. ”, o “perseguido” – que não desejava ser reconhecido; por razões jurídicas, a publicação do livro se atrasou, e a artista falsificou as datas³. Pesquisas realizadas nos arquivos de Calle permitiram adicionar a um documento publicado em 1998 seu par correspondente; assim, duas páginas de um caderno pessoal⁴ datadas de 1979 marcam o começo e o fim da experiência:

Segunda feira 19 de fevereiro de 1979. Eu parto essa noite – da estação de Lyon, no trem das 22 horas – para Veneza. Eu sigo (do verbo seguir, vir em seguida, ir atrás) um homem. Tenho as melhores intenções.

Domingo 4 de março de 1979. Saindo na véspera à noite de Veneza, chego a Paris às 10 horas da manhã, na estação de Lyon. Na plataforma J, diante de mim, a alguns metros, H. e sua mulher. Eles levam volumosas bagagens e se dirigem para o ponto de taxi. Eles certamente ignoram minha presença. Decido permanecer no interior da estação, e esperar sua partida. Internamente eu lhe digo até mais ver.

² No fim do mês de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, eu segui um homem que perdi alguns minutos mais tarde. [...] Segunda feira 11 de fevereiro de 1980. 22h. Estação de Lyon. Plataforma H. Partida do trem em direção a Veneza” (CALLE, 1983, p. 8-10).

³ O homem seguido era Frederick Henry Bohén. Ele esteve na origem da fundação Bohén, produtora do filme *No Sex Last Night* (1992, dirigido por Sophie Calle e Greg Shephard) e proprietário de algumas obras de Calle nos anos 1990. Esse reajustamento histórico é confirmado pela artista em uma entrevista concedida a Christine Macel, no mesmo catálogo: “Minha primeira atividade consistiu então em seguir as pessoas nas ruas de Paris. E meu primeiro projeto foi a *Suite vénitienne*. Ao observar atentamente minha biografia, pode-se pensar que eu mintei. Que meu primeiro projeto foi *Les dormeurs*. Mas de fato a *Suite vénitienne*, que é datada de “1980”, se desenvolve em 1979. Porque, quando quiseram publicar o livro, um advogado pensou que o homem que eu tinha seguido poderia prestar queixa. Então nós mantivemos as datas exatas, os dias, o mês, mas mudamos o ano.” (MACEL, 2003, p. 78).

⁴ Somente a primeira página (datada de segunda-feira 19 de fevereiro de 1979) foi editada, em preto e branco e em um pequeno formato, primeiramente em 1998. [Cf. Sophie Calle, *À suivre...* (livre IV), Arles, Actes Sud, 1998, n.p.] Na época, nenhuma crítica revelou essa contradição cronológica, e a artista não se pronunciou sobre o assunto. A mesma página é retomada, sempre em preto e branco no catálogo do Centre Pompidou [Cf. *M’as-tu vue*, *ibid.*, p. 69].

⁵ Esse livro é hoje em dia uma peça rara, procurada no mercado da bibliofilia contemporânea.

Conforme ao projeto inicial de Calle, é um livro de fotografias⁵ que, em 1983, revela essa experiência até então confidencial, da qual ninguém viu os rastros. Ela é um meio de experimentar as articulações de uma narrativa composta de um texto a duas vozes e de imagens em preto e branco. O livro tem posfácio de Jean Baudrillard (1983, p. 82-93), que lança um convite à artista, em um "Please follow me" que ficou famoso. Baudrillard volta a essa questão em 1994, em uma obra escrita em coautoria com Marc Guillaume:

⁶ Calle me havia confirmado essa informação em 2002, e eu pude examinar o primeiro conjunto de clichês realizados, cuja utilização ela proíbe hoje.

Para publicar o livro, ela foi forçada a voltar a Veneza com um casal de amigos que ela conhecia, e a tirar novamente todas as fotos nos mesmos cenários com outro alguém. Não somente esse alguém tinha se tornado, então, outro, no sentido em que ela o seguia, era o outro absoluto, mas foi necessária a reduplicação de um segundo episódio em termos cinematográficos⁶. (BAUDRILLARD; GUILLAUME, 1994, p. 122-123)

Recomposta entre 1979 e 1983, a restituição da situação pôde enfim ser editada. Na presença do texto, as fotografias em preto e branco, muitas vezes julgadas ordinárias pela crítica, revelam, quando as observamos, certos traços que denotam algumas tentativas de estetização fora do contexto da simples constatação jornalística. Em 1983, Christian Caujolle considerava, por exemplo, que

[...] com este livro, Sophie Calle inventou um tipo particular de narrativa, utilizando frequentemente a fotografia como uma forma de prova, mas que existe antes pela relação entre o texto e as imagens que pela força de cada um dos elementos. Muitas fotos não apresentam interesse gráfico e o texto, de execução simples e clara, é feito de anotações escrupulosas e de algumas reflexões pessoais. Mas a história é passional, a narrativa se inventa entre as fotografias e as palavras, formada de uma tensão entre duas formas de narração paralelas. (CAUJOLLE, 1983).

Nota-se a presença de uma cópia-contato que mostra uma sequência de fotografias tiradas de uma certa altura, em *plongé* em direção à parte baixa de uma estreita rua. Essas imagens de passantes, vistos de frente ou de costas, são feitas da janela de um quarto que Calle conta ter conseguido acessar para vigiar, na mais completa espera, a entrada do hotel onde reside o perseguido "Henri B."

Seria, contudo, redutor querer associar as imagens em preto e branco a uma produção de tipo estritamente documentário ou conceitual, e opor

a elas imagens coloridas de ambição plástica mais elevada, como é o caso em *Douleur Exquise*, uma obra mais recente da artista. Em fevereiro de 1979, Calle realiza em Veneza um certo número de imagens em preto e branco com uma intenção claramente esteticizante, ocultada por uma maioria de clichês “sem qualidade”. A utilização de um aparelho de detetive, um Squintar, não facilitou a realização de “belas fotografias”, por isso estas são sobretudo mais reconhecíveis. Assim, a imagem que abre o livro *Suite vénitienne* mostra uma janela velada irradiando o cômodo de brancura, que não deixa de fazer pensar em uma fotografia que Hervé Guibert descreve como “a imagem fantasma”, em sua antologia de textos publicados pela Minuit em 1981:

[...] um dia de sol, mas de sol fresco, arejado e suave, eu imagino agora maio ou junho, decidi tirar uma foto da minha mãe. [...] Em seguida, eu a levei à sala, que estava banhada de luz, dessa luz doce e quente, penetrante, relaxante desse começo de verão e eu coloquei uma das poltronas brancas entre as plantas verdes, a figueira, a seringueira, de través, para que a luz incidisse mais suavemente sobre ela, e abaixei um pouco a veneziana para atenuar a intensidade luminosa que arriscava apagar, aplinar o rosto. [...] eu a fotografei: ela estava naquele momento no auge de sua beleza, o rosto completamente relaxado e liso, ela não falava, eu girava ao redor dela, ela tinha nos lábios um sorriso imperceptível, indefinível, de paz, de felicidade, como se a luz a banhasse, como se esse redemoinho lento ao redor dela, à distância, fosse uma carícia. (GUIBERT, 1981, p. 11-14)

Trata-se de uma *ekphrasis* substitutiva, no sentido em que a entende Véronique Montémon, visto que a imagem de Guibert não será jamais revelada. Na construção de *Suite vénitienne*, o texto que acompanha à primeira vista as imagens parece um registro factual e cronológico da perseguição, fiel ao gênero policial. Na realidade, o leitor segue uma alternância entre uma descrição muito distanciada e um monólogo interior que anota os sentimentos e os estados de espírito (Cf. CHADWICK, 2000, p. 111-117). Esse monólogo é assinalado por uma tipografia em itálico, tal qual uma voz em *off* que comenta a representação que Calle faz de seu próprio envolvimento na situação, revelando assim uma parte de afeto, um eco: “Chegando à praça São Marcos, eu me sento contra uma coluna. Eu assisto. Eu me vejo às portas de um labirinto, pronta a me perder na cidade e nesta história. Submissa.” (CALLE, 1983, p.12)

Através desse “eu me vejo”, ela assinala a reflexividade de sua prática, desdobrando-se ela mesma em sujeito da experiência e sujeito que experimenta, confirmando, assim, que as duas posições levam uma à outra (Cf. GRATON, 2002, p. 163). Entre a data da situação e a da publicação da obra, Calle teve tempo de aperfeiçoar a forma literária para a qual ela tendia.

12h30. Vou passear na praia do Lido.

Penso nele e nesta frase de Proust: “Dizer que eu desperdicei anos da minha vida, que eu

quis morrer e que tive meu grande amor, por uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo.”

Não devo esquecer que eu não tenho nenhum sentimento amoroso por Henri B.

Esses sintomas, a impaciência com a qual espero sua vinda, o medo desse encontro, não me pertencem propriamente.(CALLE, 1983, p. 26)

No mesmo período, um fotógrafo que se apresenta como repórter dá a conhecer uma outra dimensão de sua prática. A publicação de *Notes*, em 1979, por Raymond Depardon, abre uma brecha para uma nova visão de reportagem (BERGALA, 1980, p. 53).

Nesse pequeno livro em que publica fotografias de Beirute e do Afeganistão, o repórter ousa falar dele, enquanto sujeito, face a imagens verdadeiramente reais e cuja conotação política podia fazer crer que o texto estaria deslocado em relação a elas, do ponto de vista do tom empregado. O que Depardon introduz com esse livro é a possibilidade de uma narração subjetiva, confrontada a imagens às quais se pressupõe objetividade e aderência ao real.

Uma outra reportagem vinda quase imediatamente de Nova York torna-se referência, publicada no *Libération* sob o título de *Correspondances new-yorkaises*, durante o verão de 1980. Esses bilhetes de Depardon serão objeto de uma publicação nas Éditions de l'Étoile, na coleção “Écrit sur l'image”. O ângulo compartilhado de uma errância na cidade e da escrita subjetiva que a acompanha permite comparar as fotografias de Depardon em Nova York às imagens feitas por Calle quando de suas espionagens em Paris e em Veneza. Segundo Bergala, as primeiras constituem, sob as aparências de objetividade da reportagem, “um diário íntimo em que Raymond Depardon, ao fotografar a cidade para *Libération*, fotografa cotidianamente [...] sua dificuldade de ser e de fotografar.” (BERGALA, 1980, p. 54)

Essa analogia é ainda mais impressionante se nos lembrarmos que Calle publica no *Libération*, durante o verão de 1983, um folhetim intitulado “A caderneta de endereços”. A tradição do gênero tinha sido reavivada ao gosto da época por Christian Caujolle, então diretor fotográfico de *Libération*. Entre as publicações de Depardon e de Calle, encontra-se também uma narrativa de Marguerite Duras, *L'été*, que as Éditions de Minuit retomam *in extenso* em 1981. Em Depardon, o trabalho de escrita se torna uma complementação do ato de fotografar. Os comentários de suas imagens são, às vezes, factuais e ultrapassam a neutralidade. Fotógrafo vindo de uma nova geração, ele ilustra uma ideia da fotografia e da viagem enquanto “experiência em que o eu pode se encontrar em perda de controle, em fracasso”, e significar “que no momento dessa perda, deste obstáculo, pode acontecer que qualquer coisa da verdade do sujeito encontre precisamente o que quer dizer.” (BERGALA, 1980, p. 66). Depardon faz do texto o acompanhante indissociável de suas imagens, quando ele os reúne em uma compilação formando uma

narrativa fechada. Calle compartilha com ele essa “necessidade” de uma dupla narração visual pincelada de subjetividade.

Duas outras personalidades deram suas contribuições ao caso, na mesma época. Claude Nori é fotógrafo, escritor, fundador em 1975 da editora Contrejour. Gilles Mora, fotógrafo, dirige a importante revista crítica *Les Cahiers de la photographie*, desde a sua criação em 1981 (e até seu encerramento, em 1993). Tal como um Bernard Plossu no Novo México ou um Max Pam na Ásia, eles decidem partir durante o verão de 1982, um (Mora) para os estados do “Velho sul” da América e o outro (Nori) para Nápoles e Remini, ao encontro de suas “epifanias” fotográficas, termo que eles tomam emprestado de James Joyce para descrever “os picos da existência”. Eles editam suas fotografias acompanhadas de suas narrativas respectivas em um livro, *L'Été dernier*, publicado pelas Éditions de l'Étoile. No *Manifeste photobiographique* escrito a duas mãos, reivindicam uma outra fotografia, aquela que “vem definitivamente deslocar o objeto para substituir o ato”. Longe de ser uma simples decisão de fotografar sua vida, a fotobiografia “reconstruirá nossa vida em uma ficção, ao todo verídica, feita de instantes tornados romanescos” (MORA; NORI, 1983, p. 10-15). O debate é lançado e sustentado especialmente pela edição que dirige Bergala.

À ocasião de um colóquio organizado por Philippe Lejeune, Mora volta em 1999 ao seu conceito de fotobiografia. Ele lembra muito bem como uma coleção segue uma linha editorial clara, o que não é desprovido de consequências: demonstra, assim, a proximidade dos autores reunidos no mesmo período na Éditions de l'Étoile, onde os livros de Calle coexistem com os de Depardon, Roche, Nori e Mora. Mas, também, a fotografia não escapa às leis da narrativa. Ela não pode se contentar com “uma banal relação de imagens seguindo o princípio simplista da cronologia, pois Jacques-Henri Lartigue, Hervé Guibert, Raymond Depardon ou Denis Roche, sublinha ele, produziram formas mistas onde o texto “traz de volta à imagem essa perda de sentido consubstancial” (MORA, 1999, p.183-190). Calle persiste claramente nessa ambição inicial, mas ela convoca também os códigos do fotorromance.

Da renovação do fotorromance nos anos 1980

Verdadeiro laboratório da obra, as cadernetas pessoais de Calle testemunham a natureza popular das fontes visuais que alimentam seu imaginário. Numerosos indícios atestam que a artista é grande amante de um gênero: o fotorromance.

Uma página de um de seus cadernos de 1979 coloca em cena uma situação imaginada com o comediante Fabrice Luchini, que havia participado, em abril, de sua situação chamada *Les Dormeurs*. A indicação manuscrita “Fabrice e eu vislumbramos o casamento. Nós imaginamos” é seguida de uma fotografia em preto e branco onde figuram em

plano fechado os rostos de duas mulheres, de frente uma para a outra, uma loira, a outra morena.

A reutilização de uma foto-historieta proveniente de um circuito de divulgação de massa é motivada por duas características notáveis do gênero. Uma imagem de baixa qualidade, cujos significados são excessivos – as posturas são exageradas – é associada a um diálogo caracterizado por um influxo de interjeições e de pontuação, em tom dramático. O lugar do afeto é superestimado, revelado em primeiro grau, sem disfarce. A *mise en scène*, os códigos visuais e o tema sentimental conferem a esse tipo de imaginário a dimensão visada.

Oriundo do encontro entre o cine-romance e a história em quadrinhos, o fotorromance, segundo Jan Baetens, não consegue ser visto por outro ângulo a não ser o de suas diferenças e analogias com estes últimos. Ele propõe, então, definir o fotorromance como “toda narração visual feita com imagens fotográficas dispostas em seqüências e montadas sobre um suporte paginal, estejam elas acompanhadas ou não de uma legenda”. Em vez de delinear uma milésima trajetória que descreveria as técnicas e os temas, ele prefere se interessar pelas condições de elaboração, de divulgação e de recepção do fotorromance. A questão que ele coloca é de primeira importância, no que diz respeito à produção de Calle e às condições de recepção de sua obra: “Como é possível que esse gênero desprezado entre todos pôde um dia ter sido escolhido como o campo de experiências visuais de uma inegável modernidade?” (BAETENS, 1992, p. 12)

Por sua vez, Benoît Peeters (2001, p. 105-115) faz uma distinção entre o “fotorromance tradicional” – cuja forma continuou idêntica ao entretenimento popular nascido na Itália nos anos 1940 –, e o que ele considera como a renovação dessa forma nos anos 1980, sob a etiqueta de “Novo Fotorromance”⁸. Segundo ele, os dois tipos de produção se distanciam tanto por seus conteúdos, seus jogos visuais, quanto pelos circuitos de divulgação. Assim, Peeters nota que do ponto de vista da recepção nas narrativas, “não existe nenhuma interseção entre os dois públicos”. Assim como os estudos sociológicos demonstraram que os romances policiais, especialmente a coleção *Noire*, eram sobretudo privilégio dos “intelectuais”, encontra-se entre os amantes desse gênero de fotorromance um novo tipo de leitor que se distingue por suas motivações e suas expectativas de uma nova ordem.

Os desafios de um Novo Fotorromance são situados, primeiramente, sob a autoridade de Alain Robbe-Grillet. Seu prefácio da edição de *Chausse-*

⁷ Os desenvolvimentos que se seguem devem muito à obra de Jan Baetens, *Du Roman-photo*, mas também aos artigos: Jean de BELOT, “Le Roman-photo s’intellectualise” in *Les Nouvelles littéraires*, n° 2839 (2 de junho de 1982), p. 54-55; Yves KOBRY, “Le langage du Roman-photo” in *Revue d’esthétique*, n° 324, “L’art de masse n’existe pas”, Paris, U. G. E., col. “10/18”, 1974, p. 155-181; Benoît PEETERS, “Le Roman-photo, un impossible renouveau?”; Yves REUTER, “Un problème de légitimité culturelle: les romans-photo des Éditions de Minuit” in Alain MONTANDON (dir.), *Signe/Texte/Image*, Lyon, Césura Lyon Éditions, 1990, p. 143-155.

⁸ Benoît Peeters, crítico, romancista e cenarista de histórias em quadrinhos (ao lado do desenhista François Schuiten), foi durante os anos 1980 coautor, com Marie-France Plissart, de três fotorromances publicados pela Minuit, *Fuges* (1983), *Droits de regard* (1985), e *Le mauvais oeil* (1987).

-trappes, intitulado “Pelo fotorromance”, rima perfeitamente com seu famoso manifesto de 1963, *Pour un nouveau roman*.

O que é um fotorromance? Como é que isso funciona? Quais energias poderiam ser utilizadas a favor desse funcionamento? Que parte tem a literatura nisso? Em que medida esse gênero híbrido se aproxima ou se afasta dela? O fotorromance será, ao contrário, um gênero radicalmente novo?(ROBBE-GRILLET, 1981, p. I)

Dentre os livros que representam melhor esse Novo Fotorromance, Robbe-Grillet integra então *Droit de regard* (1985) (de Marie-Françoise Plissart e Benoît Peteers com prefácio de Jacques Derrida), mas também – o que é mais surpreendente – *Vrais rêves: histoires photographiques* de Duane Michals (Éditions Du Chêne, 1977) – artista americano que Calle invoca às vezes.

O próprio conceito de fotorromance é totalmente obscuro no começo dos anos 1980, a tal ponto que a definição convencional dada anteriormente se encontra esvaziada de seu sentido. Vários sinais dão testemunho disto: em uma obra teórica dedicada ao fotorromance, Baetens dedica um capítulo inteiro à política editorial da coleção “Écrit sur l’image”, na qual Depardon se destaca. Em uma breve história da narração fotográfica, ele vincula, sob a etiqueta de “novas formas de fotojornalismo”, autores com produções tão diversas quanto John Berger e Jean Mohr, Danny Lyon, Calle, Depardon, Goldin, Mora e Nori. A obra de Calle, *Suite vénitienne*, se encontra então qualificada tanto de “Novo Fotorromance”, quanto de “diário íntimo” ou de fotojornalismo. Do lado da recepção dessa obra de Calle em forma de livro, as grades de leitura não são claras, pois estão marcadas pela herança coletiva de um fotorromance fantasmático.

Em 1980, Hervé Guibert publica pela Gallimard um livro no qual se alternam retratos em preto e branco e páginas caligrafadas em uma escrita à inglesa típica do autor. Nas fotografias do livro figuram duas mulheres idosas, duas irmãs que descobrimos ser as tias de Guibert. O próprio título do texto, *Suzanne et Louise, Roman-photo*, reivindica sem equívoco o gênero. Contudo, a obra se afasta consideravelmente dos códigos formais em uso na imprensa popular. Fotógrafo, escritor e crítico, Guibert reúne vários modos de expressão em uma fórmula renovada, que só conserva do fotorromance tradicional o nome.

Segundo Nori, não é por acaso que várias editoras francesas como Créatis, Belfond, Le Seuil, Libre Hallier, Le Chêne, Herscher lançaram ou pretendem editar obras de textos sobre a fotografia, e ensaios “onde fotógrafos e escritores dão curso à sua imaginação.”

Pela relação de convivência que ela já mantinha com certas personalidades do meio literário, Calle sem dúvida não poderia ignorar a existência do *Suzanne et Louise* de Guibert,

assim como ela tinha acesso aos fotorromances publicados pela Minuit. A edição de *Suite vénitienne* possui mais a aparência e os códigos tradicionais do livro de fotografias que as do livro de artista? O exemplo é único na produção de Calle, visto que o conjunto das fotografias e o texto escrito sobre a espionagem veneziana permaneceram durante muito tempo o único acesso possível à obra – antes que Jay Joplin, diretor londrino da White Cube Art Gallery, decide em 1997 produzir uma instalação fotos-texto, destinada à sala de exposição, induzindo assim a uma leitura renovada da narrativa.

Mutação das situações: a novelização das ações

Essas publicações que marcam os anos 1980 combinam o kitsch popular e a bela edição legitimada. Desse ponto de vista, Calle consegue incluí-las no museu e estabelecer uma espécie de *continuum* entre as belas artes e a arte popular.

A partir da metade dos anos 1990, principalmente, a recepção e a fortuna crítica de seus trabalhos se efetua em dois planos paralelos ou, ainda, em dois tipos de locais de encontro com a obra que são, de um lado, os museus e as galerias e, de outro, o espaço de leitura do livro. Na França, a tiragem em grande número de exemplares de suas obras na editora Actes Sud, iniciada em 1994, não deixou de repercutir na atitude do mercado da arte e de instituições perante a artista.

Mas seus catálogos de exposições, às vezes editados em tiragem limitada, ou seus livros de artista que circulam em um segundo mercado (o da bibliofilia contemporânea) constituem uma parte não negligenciável da obra. De fato, muitas de suas instalações ícono-textuais conhecem formulações novas, de uma edição a outra, em razão da necessária paginação, passagem do plano vertical da parede ao plano horizontal da página no livro a ser folheado.

A elaboração do livro é considerada pela artista como um modo de expressão integral, tanto que ela reconhece – especialmente nos anos 1980 – o papel do maquetista da obra, cuja concepção ela frequentemente dirige. Mas enquanto o registro ao qual pertencem essas publicações não é estável no tempo, o suporte do livro concorre frequentemente com a sala de exposição.

Se certos cineastas transpõem para a tela uma história que preexiste sob a forma de um romance ou de uma novela, e escritores transpõem filmes para livros, é mais raro que um artista retome, para lhe dar outra aparência, uma narrativa de seu conjunto sem modificar a estrutura de sua narração.

Entre as ações de Calle, algumas apresentam a particularidade de ter sofrido uma sucessão de variações em seu modo de apresentação, que se distancia do ato performativo

original, a cada uma de suas etapas, e chega ao aspecto da *very short story*, gênero literário privilegiado pela artista. Falaremos nesse caso de um processo de “novelização”⁹ das situações, retomando a terminologia de Jan Baetens. A variação sobre o mesmo tema é um dos exercícios favoritos da artista, onde se entrelaçam, não sem complementaridade, as diferentes versões de uma história.

O Striptease e La Fille du docteur

O episódio do *striptease* é exemplar, enquanto primeira das situações criadas pela artista a ter sido objeto de tal “novelização”. Na realidade, o despimento da artista em uma barraca de quermesse de Pigalle, em 1979, não foi revelado ao público antes do fim dos anos 1980 e não figurava, antes desse período, na lista de situações conhecidas da artista. Contudo, Calle fabricou sobre essa ação um pequeno livro de exemplar único, intitulado *La Fille du docteur*. Primeira versão de uma obra homônima publicada posteriormente, esse livro “feito à mão” é mostrado de maneira quase confidencial em 1982, antes de se perder definitivamente¹⁰.

Em 1988, ela inaugura uma nova série com o ciclo das *Histoires vraies*, narrativas curtas em primeira pessoa¹¹ apresentadas sob forma de grandes dípticos foto-textos enquadrados. À diferença de outras obras da artista, essa série não foi nunca concluída, uma vez que se adicionam ao longo do tempo episódios complementares, às vezes isolados e dissociáveis do “todo” e tomados na globalidade de uma “autobiografia” anunciada, não sem equívoco, no plural. *Le Striptease* condensa a situação em uma só imagem em preto e branco onde se reconhece a artista circulando seminua em uma cena. A narrativa é a seguinte:

Eu tinha seis anos e morava na rua Rosa-Bonheur, na casa de meus avós. O ritual cotidiano exigia que eu me despisse todas as noites no elevador do imóvel e chegasse assim completamente nua ao sexto andar. Então eu atravessava a todo vapor o corredor e, já no apartamento, me enfiava na cama. Vinte anos mais tarde, é no palco de uma barraca de quermesse que dava para o boulevard, em Pigalle, que eu me despia a cada noite, penteada com uma peruca loira, para o caso de meus avós que moravam no bairro virem a passar.

Pouco depois da manifestação *Exposed*¹², organizada em 1990 por Thea Westreich em uma galeria nova yorkina, nasce o projeto de um “Livro de artista” que reativa a lenda do *striptease* de 1979, e assume o título inventado em

⁹ Esse termo é de Jan Baetens. Designa as adaptações de filmes em livros, contrariamente à transposição tradicional. Cf. Jan BAETENS et Marc LITS (ed.). *La novellisation/ Novelization : Du film au livre/ From film to novel*, Louvain, Leuven University Press, 2004; Jan BAETENS, *Vivre as vie. Une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, prefácio de Sémir BADIR, Paris, Les Impressions nouvelles, col. “Traverses”, 2005; bem como Jan BAETENS, “La novellisation contemporaine en langue française” in “Ce que le cinéma fait à La littérature (et réciproquement)” in *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n°2, dezembro de 2006, Disponível em: <http://www.fabula.org/lht/2/Baetens.html>.

¹⁰ Trata-se de um livro intitulado *La Fille du docteur*, de 1981, medindo 29 x 20 x 1 cm. Ele é citado sem ilustração no catálogo de exposição “Du livre”, organizado de 18 de janeiro a 28 de fevereiro de 1982 no Musée des Beaux-arts de Rouen, sob impulso de Michel Giroud, especialista do livro de artista. Calle apresentou quatro livros, dentre os quais somente um (TITO, 1979) permaneceu conhecido na cronologia estabelecida de sua produção. Durante uma entrevista (março de 2006), a galerista Chantal Crousel menciona ter visto esse esboço de *La Fille du docteur*. O livro não está mais em posse da artista; as coleções da Biblioteca nacional da França e da Biblioteca Kandinsky (MNAM-CCI) também não o incluem mais.

¹¹ Contamos os nove dípticos seguintes, produzidos pela artista em 1988: *Le Striptease*, *Le Portrait*, *La Robe de mariée*, *Le Peignoir*, *Les Chats*, *La Lame du rasoir*, *La Lettre d’amour*, *Le Lit*, *L’Amnésie*.

¹² Exposição coletiva *Exposed*, Vivian Horan Fine Art Gallery, Nova York (1º de novembro-15 de dezembro de 1990).

1981 para o pequeno livro desaparecido. A obra *La Fille du docteur*, editada em 1991 por Westreich – então diretora da galeria Jayne H. Baum – apresenta a integralidade da sequência de despimento, com mais de vinte fotografias em preto e branco, acompanhadas de cartões endereçados à família Calle para felicitá-la pelo nascimento de sua filha. O título dado ao livro é uma alusão às atividades do pai da artista, o colecionador Bob Calle, que exercia a oncologia e dirigia então o instituto Curie. A capa da obra, uma imitação de pele de leopardo, retoma os acessórios estereotipados do ritual. Cada página é separada da seguinte por uma folha de papel vegetal, incitando o leitor a desvelar cada fotografia em um gesto participativo.

A edição prima, de fato, pela preciosidade: o opus se aparenta à tradição do livro ilustrado ou de bibliofilia, mais do que àquela do livro de artista como apareceu nos anos 1960 com Ed Ruscha e Dieter Roth. Publicado em tiragem limitada (duzentos e trinta exemplares), o livro existe em “edição de luxo” (vinte exemplares, acompanhados de uma tiragem fotográfica¹³, mais três provas da artista).

¹³ Essa tiragem (120 x 88 cm) corresponde à apresentada enquadrada na versão em “díptico” de 1988. Cf. CALLE, “Le Taillon aiguille”, 2002, p. 18-19.

¹⁴ A primeira edição escolhe para capa a imagem da narrativa *L’amnésie*, um fundo negro intenso no qual surge um olho de mulher. A obra reagrupa as *Autobiographies* datadas de 1988, citadas anteriormente, às quais se junta a série *Le Mari* (1992) composta de dez narrativas em torno de Greg Shepard, escritas em seguida ao filme *No Sex Last Night*. Às obras existentes datadas de 1988, novas narrativas são acrescentadas e só existirão durante um tempo sob essa forma editorial.

Em 1994, Calle publica seu primeiro livro pela Actes Sud, onde ela reagrupa a integridade de suas *Autobiographies* sob o título de *Histoires vraies*¹⁴. A narrativa do *Striptease* está lá, naturalmente, mas se descobre que esta possui uma sequência intitulada *Le Talon aiguille*. A história relata um episódio que põe fim à experiência, quando Calle é agredida, diz ela, por uma rival invejosa:

Eu tinha vinte e sete anos. Engajada como stripper em uma barraca de quermesse instalada para as festas de natal no cruzamento do boulevard de Clichy com a Rue des Martyrs, eu devia me despir dezoito vezes por dia, entre dezesseis horas e uma hora da manhã. Em 8 de janeiro de 1981, uma de minhas “colegas”, a quem eu recusava ceder meu lugar na única cadeira da barraca, fincou seu salto agulha no meu crânio depois de ter tentado me cravar os olhos com ele. Perdi a consciência. Durante a briga, ela tinha, último despimento, me arrancado a peruca loira. Esse foi meu último *striptease*. (CALLE, 2002, p. 18-19)

À situação performativa de despimento se acrescenta então uma nova cena que traz ao conjunto uma intensidade dramática: a artista pôde executar sua arte da queda. A disposição frente a frente, no livro, sugere uma leitura em dois atos dessa história de repente transformada em díptico indissociável. Contudo, *Le Taillon aiguille* nunca foi exposto nos moldes das outras *Histoires vraies*, com uma imagem e um texto enquadrados. A tiragem fotográfica só existe sob forma de “múltiplo”, em tiragem limitada, para a edição de luxo que acompanha o livro *La Fille du docteur*.

É em 1998, à ocasião da retrospectiva Calle no Centro Nacional da Fotografia, que surgiu novamente a história sob uma outra forma editorial. Entre os livros do estojo *Doubles-jeux*, editado pela Actes Sud, encontra-se a obra intitulada *Panoplies*. O *Striptease* figura em uma versão híbrida, que toma emprestado tanto a sequência completa das fotografias de *La Fille du docteur*, quanto a versão condensada em díptico do volume das *Histoires Vraies* (CALLE, 1998b, p. 19-45). O pequeno formato dessa coleção permite passar rapidamente as páginas, como em um *flip book* que desnuda a jovem mulher graças ao fenômeno da persistência das impressões na retina. Desprovida do caráter de preciosidade, essa edição apresenta a situação sob o âmbito do termo “panoplies” [disfarces], que desloca a leitura do ponto de vista semântico.

O editor inglês Robert Violette obtém sucesso, no mesmo ano, com um *Double Game*, livro com brochura à plat, de grande formato, adornado com uma fita de cetim. O *Striptease* reencontraria seu sentido mais performativo, e a sequência, editada em frente e verso em plena página (contrariamente à edição de Thea Westreich), induziria uma leitura mais dinâmica. (CALLE, 1998a, p. 44-67)¹⁵

Com o livro de artista, escreve Anne Moeglin-Delcroix, não há contradição entre dirigir-se a todos os leitores possíveis e dirigir-se a cada um em particular. Não se trata de divulgar reproduções de obras, mas as próprias obras que são os livros. Por conseguinte, precisaríamos ver o livro “como contraproposição à galeria e ao museu”, que permite uma democratização dos sistemas da arte e cria “uma relação pessoal entre o consumidor e o artista, entre o proprietário e o criador.”¹⁶ Lembrando a contemporaneidade do gênero com a crise da narratividade nas artes e na literatura, ela considera que “o livro, veículo da narrativa desde sempre, se impõe contra qualquer expectativa a certos artistas dentre os mais radicais dessa geração, como a escapatória lógica de uma obra visual que tenta atar ou reatar relações inéditas com a arte de contar histórias.” (HOFFBERG *apud* MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 35, nota 69).

A partir da constatação de que os leitores de Calle não coincidem necessariamente com os visitantes de suas exposições, de tanto que esses tipos de público são às vezes dissociados, a própria experiência literária se substitui às vezes à experiência estética em sentido amplo. Em Calle, a passagem da sala de exposição ao livro e do livro ao objeto deve ser concebida como uma outra experiência da temporalidade da narrativização.

¹⁵ Tomando as aparências do belo livro precioso, ele é contudo lançado em grande número de exemplares e não numerado. A obra, não esgotada, ainda que relativamente divulgada na França, ainda está disponível na editora.

¹⁶ Assim o sublinha a fundadora da revista *Umbrella* (que recenseia todos os livros de artista), Judith A. HOFFBERG, “Statements On Artists’ Books By Fifty Artists And Art Professionals Connected With The Medium”, *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 9, citado por Anne MOEGLIN-DELCROIX (1997).

REFERÊNCIAS

- BAETENS, Jan. *Du Roman-photo*. Mannheim: Medusa-Médias, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, GUILLAUME, Marc. "Facticité et séduction". *Figures de l'altérité*. Paris: Éditions Descartes, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. "Please follow me". In: CALLE, Sophie. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983. p. 82-93. Col. "Écrit sur l'image".
- BERGALA, Alain. "Les absences du photographe". In: DEPARDON, Raymond. *Correspondances new-yorkaises*. Paris: Libération/Éditions de l'Étoile, 1980. Col. "Écrit sur l'image".
- CALLE, Sophie. "Sophie Calle". *XI Bienal de Paris, Manifestation internationale des jeunes artistes, 20 septembre-2 novembre 1980*, Catalogue d'exposition. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1980a.
- CALLE, Sophie. *Une idée en l'air*, Catalogue d'exposition. Nova York: Canal, 1980b.
- CALLE, Sophie. *Suite vénitienne*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983. Col. "Écrit sur l'image".
- CALLE, Sophie. *Des histoires vraies*. Arles: Actes Sud, 1994.
- CALLE, Sophie. "The Striptease". *Double Game*. Londres: Violette Éditions, 1998a, p. 44-67.
- CALLE, Sophie. "Le Strip-tease". *Les Panoplies* (livre III). Arles: Actes Sud, 1998b, p. 19-45.
- CALLE, Sophie. "Le Tailon aiguille". *Des histoires vraies + dix*. Arles: Actes Sud, 2002.
- CAMART, Cécile. Les stratégies éditoriales de Sophie Calle. In : MONTIER, Jean-Pierre *et alii*. *Littérature et Photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. p. 373-389.
- CAUJOLLE, Christian. "Le carnet de Sophie Calle", *Libération*, le 1^o octobre 1983.
- CHADWICK, Whitney. "Three artists/three women: Olan, Annette Messenger, Sophie Calle", in *Sites*, n^o 4, 2000, p. 111-117.
- DEPARDON, Raymond. *Notes*. Malaucène: Arfuyen, 1979.
- GRATON, Johnnie. "Experimented and experience in the phototextual projects of Sophie Calle". In Gill RYE e Michael WORTON (ed.), *Women's writings in contemporary France. New writers, new literatures in the 1990s*, Manchester, Nova York, Manchester University Press, 2002, p. 163.
- GUIBERT, Hervé. "L'image fantôme". *L'image fantôme*. Paris: Minuit, 1981.

HENNIG, Jean-Luc. "Entretien du samedi. Denis Roche, La photo mise à nu", *Libération*, 30 et 31 octobre 1980, p. 18-20.

MACEL, Christine. "Interview-biographie de Sophie Calle". In: CALLE, Sophie. *M'as-tu vue*. Catalogue d'exposition. Paris, Centre Pompidou/Xavier Barral, 2003.

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

MORA, Gilles, NORI, Claude. *L'été dernier*. Manifeste photobiographique. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983, p. 10-15. Col. "Écrit sur l'image".

MORA, Gilles. "La photobiographie, une forme d'autobiographie?". In: LEJEUNE, Philippe (dir.) *Récits de vie et médias*. Nanterre, Université Paris X, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, RITM, n° 20, 1999, p. 183-190.

PEETERS, Benoît. "Le Roman-photo, un impossible renouveau?". In: RIBIÈRE, Mireille, BAETENS, Jan (dir.). *Temps, narration et image fixe*. Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 105-115.

PLISSART, Marie-Françoise, PEETERS, Benoît. *Droits de regard*. Paris: Minuit, 1985.

PLOSSU, Bernard. *Le Voyage mexicain, 1965-1966*. Paris: Contrejour, 1979.

ROBBE-GRILLET, Alain. "Pour Le Roman-photo". In: LACHMAN, Edward, LEVINE, Elieba. *Chausse-trappes*. Paris: Minuit, 1981.

ROCHE, Denis. *Notre antéfixe*. Paris: Flammarion, 1978.