

# SONIA S. THÉBERGE

*Université McGill*

## La charge mémorable de la douleur : texte, image et mémoire dans *Douleur exquise* de Sophie Calle

---

### I. Introduction

Depuis plus de vingt ans, Sophie Calle élabore des récits photographiques et textuels à partir de divers scénarii curieux – jeux, rituels, filatures, etc. – dont elle est, le plus souvent, l'héroïne. Sa pratique artistique prend d'abord la forme syncrétique de l'installation, mais depuis quelques années, ses œuvres sont repensées afin de produire, à partir de celle-ci, un livre d'art. À la différence des catalogues d'exposition, une œuvre comme *Douleur exquise* (Actes Sud, 2003) s'introduit dans le monde des livres de manière autonome, émancipée de la sphère de diffusion de l'art et arrachée à l'expérience spatio-temporelle propre à l'exposition. Le déplacement dans l'espace, de même que la contemplation de l'œuvre dans ses dimensions monumentales et dans son rapport de distanciation deviennent alors expérience de lecture. *Douleur exquise* est un objet composite, en partie textuel et en partie visuel, dans lequel l'expérience de lecture se trouve, justement, spatialisée et mise en scène. La forme et la composition de l'œuvre, qui problématisent les rapports entre le texte et l'image, exigent du lecteur un effort de lecture et d'interprétation singuliers, pour lequel il ne possède sans doute aucun modèle. Le choix du livre comme support de l'œuvre est déjà, en soi, un programme de lecture, inscrit dans un certain rapport au temps et à l'espace, aux genres de discours et au récit en général. Ce choix permet – il s'agira ici de mon hypothèse – de soulever des enjeux importants en regard des principaux thèmes abordés par l'artiste : la douleur et, surtout, la mémoire.

## II. L'objet

Les 281 pages qui composent *Douleur exquise* sont divisées en deux parties inégales par l'événement-phare du livre : la rupture entre Sophie, l'artiste-narratrice, et son amoureux, « M. » La première partie, intitulée « Avant la douleur », est présentée sur papier glacé et s'ouvre sur un bref récit, qui a la double fonction d'introduire et de résumer entièrement l'œuvre :

En 1984, le ministère des Affaires étrangères m'a accordé une bourse d'études de trois mois au Japon. Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquerait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable.<sup>1</sup>

Les 92 jours qui précèdent la rupture sont ensuite racontés, en mots, en images et selon une forme et une composition variables, jusqu'à ce que l'héroïne apprenne, le jour des retrouvailles avec M., qu'il la quitte. Épicentre de l'œuvre, la rupture est suivie d'une deuxième partie, « Après la douleur », qui s'étend sur une période de 99 jours. Celle-ci est imprimée sur papier mat et adopte une structure et une forme parfaitement régulières. À trente-six reprises, la narratrice fait le récit de sa rupture et l'oppose au récit d'une personne anonyme, qui a répondu à la question suivante : « Quand avez-vous le plus souffert? » Les récits de la narratrice sont tous surmontés de la même photographie, qui représente la rupture (un téléphone rouge dans une chambre d'hôtel), alors que chacun des récits anonymes est surmonté d'une photographie différente.

*Douleur exquise* est un livre de toile grise dont la tranche et les inscriptions en couverture sont d'un incarnat

métallique. Aussi muni d'un marque-page rouge, le livre présente l'apparat d'une certaine préciosité. En général, « le livre d'artiste exacerbe à sa manière les constituantes du livre traditionnel; l'artiste en magnifie les composantes<sup>2</sup> » afin d'attirer l'attention sur ses qualités matérielles. Le soin voué à la matérialité du livre légitime son statut d'objet d'art et en fait à la fois la matière et le matériau de l'œuvre. Le livre devient ainsi un lieu de l'art, où se déploie un espace différent de la salle d'exposition. Le choix du livre comme support de l'œuvre est non seulement une manière d'exploiter les possibilités plastiques qui en affirment la matérialité, mais également un moyen de s'appropriier un certain genre de discours. Ce faisant, « les artistes rompent avec une tradition, la leur, celle des beaux-arts, mais pour nouer des liens inédits avec une autre tradition, celle du livre, qu'ils font leur<sup>3</sup> ».

On serait tenté de lire *Douleur exquise* comme un carnet de voyage – l'œuvre raconte, au moins en partie, la traversée de Sophie Calle de Paris jusqu'au Japon – si ce n'était de la précision que fait l'artiste, en quatrième page de couverture, à propos du « sujet » de son récit : « j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple ». La première partie de l'œuvre mise en effet bien davantage sur l'aventure intérieure que sur le voyage géographique, et la seconde, enfermée dans les souvenirs de la narratrice et de ses « interlocuteurs », est entièrement coupée du dehors. Le recours aux inscriptions quotidiennes datées, la mise en scène de soi, de même que la pensée qui relève de la réflexion intérieure et de la sphère privée invitent plutôt le lecteur à lire l'œuvre comme un journal intime.

Si *Douleur exquise* imite l'architecture formelle et thématique du journal intime, Sophie Calle y manœuvre toutefois de subtiles perturbations génériques, afin de soumettre le genre à sa pratique artistique, avant tout visuelle, et de soulever des enjeux inédits. Le plus évident est certainement l'introduction de l'image. Les photographies qui s'insèrent dans son journal représentent souvent des objets personnels et permettent de faire une incursion dans l'espace

privé de l'artiste : vêtements, lits, relevé de banque, repas, agenda, lettres d'amour, portraits et autoportraits. La photographie, tout autant que le texte, « raconte » le quotidien intime de la narratrice. Mais le déplacement le plus important est plutôt la forme que donne l'artiste au temps, qui est dans le journal intime un élément essentiel.

### III. La forme du temps

Le journal intime est un genre de discours qui est, selon Béatrice Didier, motivé par le désir de se constituer en tant qu'unité sous la pression d'une « crainte de la dispersion<sup>4</sup> ». Pour le diariste, l'écriture est un terrain d'exploration du moi, même si le journal est un faux miroir. L'image qu'il renvoie est, explique Didier, au moins double. À la fois sujet et objet de son discours, le diariste compose dans le journal deux personnages, l'un écrivain, l'autre sujet. Sorte de pantomime exécutée par deux moi conçus de toutes pièces, le journal est aussi une tentative d'ouverture sur le monde. Mais là encore, le diariste fait erreur, prévient une fois de plus Béatrice Didier, car le monde élaboré dans son journal ne peut être que construit, résultat de ses choix, conjectures et mode interprétatifs. En ouvrant son cahier, le diariste lève le rideau et, dans une franchise quelque peu malhonnête, entre en scène.

Parce qu'il est un écrit intime, le journal n'est régi par aucun critère générique particulier. À sa liberté absolue de forme et de contenu s'oppose toutefois sa tenue, très souvent rigoureuse et disciplinée, qui a quelque chose d'une pratique rituelle. Jour après jour, le diariste écrit une histoire dont il ne saisit pas l'action et ignore le dénouement, tout plongé dans le présent qu'il est, incapable de saisir le mouvement d'ensemble. Le diariste fait, pour ainsi dire, l'inscription du temps en « temps réel ». Aussi sa pratique d'écriture n'a-t-elle d'autre capacité de cohésion que son rapport au temps, et en ce sens, le temps constitue son unique repère, la substance même du journal<sup>5</sup>.

Pour Sophie Calle, le journal intime n'est pourtant qu'un moule, une forme empruntée et travestie, puisque l'œuvre n'est pas un carnet personnel qui aurait été publié, mais le fruit d'un travail de composition. À ce titre, il faut aussi lire *Douleur exquise* comme un récit, puisqu'il comporte un début, un milieu et une fin, le moment de la rupture se donnant comme une sorte d'hyperbole du *climax*, dont Calle saisit très bien les contours et manipule les effets avec aisance. Cependant, et cela apparaît de plus en plus évident au fil de la lecture, l'œuvre mise moins sur le récit d'une douleur (il s'agit d'une histoire banale, ne cesse de répéter la narratrice) que sur l'inscription d'un sentiment dans la durée ou, pour le dire autrement, l'expression d'une intimité qui se transforme, lentement, au fil des jours.

Lorsque, dans la deuxième partie de l'œuvre, la narratrice invite ses interlocuteurs anonymes à partager leur plus vive douleur, elle demande : « *Quand* avez-vous le plus souffert? » Un des malheureux répond ceci : « Un jour d'août, en 1978, le train est entré en gare et j'ai palpé ce qui m'attendait, une souffrance accrue car je connaissais la durée exacte de mon malheur : quinze mois de service militaire<sup>6</sup> ». La plupart des récits anonymes commencent ainsi par la « localisation » de l'événement difficile. La date, l'heure et parfois la durée de l'épisode sont soigneusement précisées, comme si le véritable sujet du récit était moins la douleur que sa situation et sa durée dans le temps. En ce sens, Sophie Calle reste donc plutôt fidèle à l'essence du genre qu'elle emprunte, le temps, même si elle opère sur celui-ci un important déplacement.

Le système de datation est à l'origine de ce déplacement. La datation classique n'est utilisée qu'à trois reprises, soit pour les dates de départ, de rupture et de retour. Deux systèmes de datation sont employés pour les autres jours. Avant la rupture: une estampe rouge. « Douleur J-21 », que l'on doit lire « Douleur jour moins 21 », correspond à 21 jours avant le 25 janvier 1985, date de la rupture; « Douleur J-4 » correspond au 4<sup>e</sup> jour précédant cette même date, etc. Chacun

des 92 jours qui précèdent la rupture est marqué de cette estampe, qui impose au lecteur une sorte de compte à rebours dont il connaît déjà l'issue.

Après la rupture, la narratrice date ses interventions avec la formule répétitive « Il y a 5 jours, l'homme que j'aime m'a quitté », « Il y a 12 jours, l'homme que j'aime m'a quittée », etc. L'élément numérique de la phrase est en caractère élargi et rouge, et, contrairement à la première partie, ne suit pas une progression régulière. Plutôt que de suggérer la succession d'entités temporelles autonomes, dont l'inscription dans une quelconque hiérarchie échapperait au diariste, ces codes suggèrent au contraire une relation. Les jours ne possèdent pas une identité propre, comme le confirmerait leur véritable « nom » (la date), mais sont tous « relatifs à » ou « en rapport à » une autre date. Chaque jour n'est jamais qu'une distance, relative au moment de la rupture. Le temps est ici un espace.

Cette hypothèse se confirme si l'on s'attarde à l'espace mis en œuvre dans *Douleur exquise*. On sait déjà que la première partie raconte le voyage de Paris à Tokyo, « là où précisément [l'artiste-narratrice a] le moins envie d'aller<sup>7</sup> », et où elle doit séjourner trois mois durant, loin de son amoureux. Pour perdre du temps (ou peut-être pour en gagner), elle décide de faire le voyage en train : « Afin d'écourter mon séjour sur place, j'ai opté pour un voyage lent. En train. [...] Il resterait deux mois à passer au Japon, mais je gagnerais trois semaines<sup>8</sup> ». La mise en espace du temps s'opère ainsi en amont de l'œuvre, dans l'espace géographique parcouru par l'artiste entre Paris et Tokyo, mais également dans l'œuvre même, où l'artiste donne un corps au temps de sa douleur, en créant l'objet d'art que le lecteur tient entre ses mains.

« Douleur J-18 » peut être lue comme une mise en abyme de ce travail de spatialisation du temps : sur une carte géographique, impossible à lire parce que toutes les inscriptions sont en Japonais, est tracé, d'un crayon noir très gras, le chemin que la narratrice a parcouru. La « Table des matières » emprunte une stratégie semblable. Présentée comme

un calendrier, celle-ci met le temps en espace selon un modèle usuel, quoique légèrement différent, puisque les semaines se lisent de haut en bas –pour rappeler, peut-être, que la lecture ne suit pas les mêmes règles dans les pays d’Asie. Le jour de la rupture, sorte de degré zéro du récit, le temps de la douleur rencontre pour ainsi dire son espace, clos et précisément délimité. La photographie, qui couvre les deux pages et n’est pas contenue dans un cadre rouge, est marquée de cette inscription : « 25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Impérial, New Delhi<sup>9</sup> ». C’est là où la définition de la « douleur exquise », donnée par Sophie Calle en exergue, prend tout son sens : une « [d]ouleur vive et nettement localisée<sup>10</sup> ».

#### **IV. Lecture croisée**

Chaque jour qui précède la rupture est représenté par une image qui couvre les pages de gauche et de droite et qui est limitée par un cadre rouge. J’appellerai ces images des tableaux. La composition de ceux-ci est variée et leur contenu, hétérogène. Il s’agit, le plus souvent, soit d’une photographie, soit d’une photographie accompagnée d’un texte. Certaines photographies sont en couleur, d’autres en noir et blanc; certaines sont des portraits, d’autres des paysages; certaines sont des clichés du voyage au Japon, d’autres ne le sont pas. Quant aux textes, ils sont, pour la plupart, de courtes lettres adressées à M., et racontent des épisodes du voyage. Elles commencent par « Mon amour », à la manière du « Cher journal » traditionnel, qui adresse les confidences intimes à un interlocuteur idéal, qui n’est nul autre que le diariste lui-même. « Mon amour » renvoie d’ailleurs moins à M., l’objet d’amour, qu’à l’amour lui-même, ce que confirment les quelques textes qui racontent les aventures de l’héroïne avec d’autres hommes.

Comme pour mieux mettre en relief la médiation que suppose le recours au photographique et au textuel, Sophie Calle s’amuse à objectifier l’image et le texte en insérant dans son faux journal des représentations de la photographie et de

l'écriture, manuscrite ou imprimée. Quelques tableaux montrent des polaroids dont le cadre est visible, un autre arbore une plage de négatifs. Plusieurs objets textuels sont photographiés : des pages d'un texte de fiction (ou d'autofiction), des lettres, des notes, un carnet de banque, un passeport, un billet de train. Ces « méta-images » mettent certes en évidence la distance qui sépare l'objet et sa représentation (visuelle ou textuelle), mais elles ajoutent surtout à la problématisation de leur interprétation et de leurs rapports une valeur ludique.

Plutôt que de se présenter comme des documents qui soutiennent le récit et en prouvent les détails, les images et les textes du journal de l'artiste-narratrice se donnent pour ce qu'ils sont : une *représentation* de la douleur. Tout comme la narratrice ne cesse de rappeler que le récit de sa rupture est une mise en scène (l'épisode est une « scène », elle a un « cadre », un « décor », une « intrigue », etc.), l'objectification de l'image et du texte renvoie sans cesse aux qualités plastiques, artistiques et poétiques des médiums employés, de même qu'à l'importance que joue (et ici le « jeu » est véritablement convoqué) le lecteur dans leur interprétation.

Pour le lecteur de *Douleur exquise*, la coprésence du texte et de l'image pose en effet d'importants défis d'interprétation, puisque si le lien qui unit l'un et l'autre est parfois très serré et que, dans le meilleur des cas, le texte se présente comme la formulation cohérente d'un commentaire à propos de l'image, il n'en va pas toujours aussi simplement. Certaines photographies, qui ne sont pas accompagnées d'un texte, sont narratives à leur manière, et l'estampe contribue très souvent à en orienter l'interprétation. C'est le cas de « Douleur J-54 », qui montre, sur la page de gauche, un chemin de terre tracé entre des arbres sous un ciel sans nuage et, sur la page de droite, le chemin étroit d'un souterrain, pavé et jonché de déchets. Le premier se trace, le second est tracé, et c'est sur ce dernier qu'est estampillé « Douleur J-54 ». Il en est de même pour « Douleur J-5 », qui montre un téléphone sur une table haute, un miroir et une horloge. L'estampe, apposée sur



l'horloge, suggère un certain sens à l'image et donne des indices sur la place qu'elle occupe dans le récit de la narratrice.

Quelques photographies, privées de texte, sont pourtant plus difficiles à interpréter. « Douleur J-52 », qui représente des arbres sur une berge et le reflet qu'ils projettent dans l'eau, et « Douleur J-69 », qui montre une table sur laquelle sont disposés des plats appétissants et colorés, sont très peu narratives. Elles demandent, pour s'insérer dans le récit de la narratrice, un plus grand investissement de la part du lecteur. « Douleur J-28 » montre un polaroid où Sophie Calle, souriante et nue, baigne dans un bain thermal. Qui est le photographe? A-t-elle encore rencontré un homme? Les questions demeurent sans réponse, le lecteur fait son scénario. À chaque page, ce dernier doit réajuster sa lecture en fonction de la composition et du contenu du tableau, de même qu'il doit sans cesse réévaluer la nature du rapport entre le texte et l'image.

La partie qui suit la rupture propose une expérience de lecture largement différente, puisque c'est plutôt à l'ennui et à la paresse interprétative qu'elle semble convier le lecteur. Tous les tableaux sont structurés de la même manière : ils opposent deux paires texte-photographie. À gauche, un texte blanc sur fond noir est surmonté de la photographie du téléphone rouge et raconte incessamment l'histoire de la rupture de l'artiste avec son amoureux. À droite, un texte noir sur fond blanc raconte une série d'histoires douloureuses, pour chacune desquelles est associée une photographie. Du côté sombre, la répétition de l'histoire est doublée de la répétition de la photographie. À chaque reprise, le texte subit toutefois une légère altération du récit, de l'inflexion et du ton. Progressivement, le récit se dégrade, s'affaiblit. Partant d'une douleur vive, qui fait ressurgir les souvenirs de la rencontre et des moments heureux, la narratrice passe à une douleur plus nuancée, puis à la colère, à l'ironie et finalement à un détachement presque complet :

Il y a 90 jours, l'homme que j'aime m'a quittée. C'était le 25 janvier 1985, il était 2 heures du matin. Je me trouvais à New Delhi, dans la chambre 261 de l'hôtel Impérial, lui à Paris. Il a rompu par téléphone. Quatre répliques et moins de trois minutes pour me dire qu'il en aimait une autre. C'est tout. Pas fameux comme souffrance. L'histoire ne mérite pas d'être rabâchée interminablement.<sup>11</sup>

L'atrophie du récit de la douleur est narrative et visuelle, puisque le texte, de plus en plus court, sommaire et foncé, finit par se confondre complètement avec le noir du fond. Le 99<sup>e</sup> jour suivant la rupture, il est impossible de lire le texte sous la photographie du téléphone rouge de la chambre à New Delhi.

Dans cette deuxième partie de l'œuvre, le rapport entre le texte et l'image est double. D'une part, un dialogue s'établit entre l'unité textuelle et la photographie qui l'accompagne. Sur les pages de droite, du côté des récits anonymes, ce dialogue est évidemment plus dynamique, puisqu'il n'est pas répétitif. La variété des micro-récits et des photographies introduit dans le journal une substance étrangère, nouvelle, qui permet de briser la monotonie répétitive du récit de l'artiste et de stimuler les échanges entre les éléments visuels et les éléments textuels. D'autre part, le texte entretient un rapport avec sa propre image. Le jeu du changement de teinte des caractères attribue au texte des qualités expressives propres à l'image, c'est-à-dire une valeur visuelle à part entière. Le déchiffrement du texte devient peu à peu laborieux et cause au lecteur une véritable difficulté de manipulation, qui est pour ainsi dire sémiotisée. À la progression compromise du lecteur correspond la dégradation lente d'une mémoire, l'effacement de sa signification et du contour même de l'événement dans le texte.

Dans les deux parties de l'œuvre, l'articulation du texte et de l'image multiplie les champs sémantiques et sémiotiques, de même que les « espaces blancs<sup>12</sup> », pour emprunter l'expression d'Umberto Eco, qui demandent à être

investis par le lecteur. Le texte et l'image apportent à l'ensemble une contribution spécifique et, sans jamais être dénaturés, participent à une œuvre commune, dans un rapport de coopération. Le texte et l'image entretiennent également un rapport dialogique, dans la mesure où leur association n'est pas simple affaire de commentaire ou d'illustration. Le texte répond à l'image, et vice-versa. Ce que le texte ne peut énoncer, l'image le montre, et ce que l'image ne peut dévoiler, le texte le dit. L'imprécision fonctionnelle propre à chacun des médias devient alors féconde et créatrice; elle permet de les faire communiquer et favorise leur problématisation. La deuxième partie du journal ne manque d'ailleurs pas de rappeler la forme dialogique. L'introduction de la voix des autres, face à celle de l'artiste, constitue son cœur formel et thématique. Chose certaine, la rencontre entre deux « mondes » artistiques donne au produit une profondeur référentielle exceptionnelle. Ici, le hiatus qui sépare l'art visuel et l'art littéraire ouvre tout un espace de création qui, plutôt que de circonscrire et préciser l'activité signifiante, tend à en augmenter l'amplitude et la liberté.

## **V. Cachez cette mémoire que je ne saurais voir**

Sophie Calle présente son projet artistique comme une démarche menant à l'oubli, guidée par le désir d'épuiser l'histoire de sa rupture amoureuse :

De retour en France, [...] j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard.<sup>13</sup>

La représentation de l'expérience douloureuse et des différentes étapes qui la structurent permet peut-être de mettre à distance la souffrance de l'artiste, mais elle est loin d'en assurer l'oubli. Cette idée est même un peu absurde, puisque la mise en récit de l'épisode malheureux en établit et en assure la mémoire. L'artiste l'a compris, et cela explique certainement pourquoi elle a momentanément abandonné son entreprise. Philippe Piguet nous met d'ailleurs sur cette piste : « Le recours au photographique et à l'écrit ne procède pas seulement de la volonté d'une mise à distance mais participe surtout à conforter sa charge mémorable<sup>14</sup> ». Les vertus thérapeutiques du récit de Sophie Calle cachent donc un savant stratagème mémoriel qui, dans les limites du cadre donné à l'expérience de la douleur, inscrit le vécu de l'artiste.

Il suffit, pour s'en convaincre, de relever les nombreux passages où l'héroïne écrit « je me souviens » ou demande à M. « te souviens-tu? ». L'importance de transformer la mémoire en un objet qui la préserverait est révélée dans « Douleur J-49 » : « Ces mots, tu ne les recevras pas. J'ai passé la nuit avec un homme, un Italien, dans la chambre 814 de l'hôtel Grand Palace. Et pour me souvenir, j'ai emporté la clef<sup>15</sup> ». Certains passages s'attardent à des souvenirs provenant d'un temps qui n'appartient pas au récit. C'est le cas de « Douleur J-82 » :

Mon amour, 4 novembre 1984. Vingt-trois heures quarante-huit. Une petite gare illuminée comme un arbre de Noël. Les haut-parleurs diffusent des chants révolutionnaires. Des hommes en bleu de travail et en casquette. La Chine. Je me souviens, j'avais seize ans et j'étais maoïste.<sup>16</sup>

Dans ce tableau, la photo est associée au voyage en direction du Japon, alors que le texte renvoie plutôt à la mémoire des convictions adolescentes et de la naïveté enfantine, évoquées par l'image de l'arbre de Noël. Ici, on se demande si l'acte de

se souvenir n'est pas plus important que l'objet du souvenir lui-même. La même interrogation surgit à la lecture pour « Douleur J-9 », où une série de photographies surmonte le court texte suivant :

Mon amour, aujourd'hui, j'ai suivi un jeune couple dans la rue, pas longtemps, à peine une heure. Comme ça, juste par nostalgie, pour retrouver des habitudes, des gestes. Pour le plaisir de les suivre. Pour les souvenirs. Et aussi pour passer le temps, pour m'occuper. Plus que neuf jours.<sup>17</sup>

Alors que la narratrice affirme avoir du temps à perdre (cette journée et les neuf jours qui la séparent des retrouvailles), elle cherche à se réapproprier le temps lointain, déjà perdu, de l'amour et de ses habitudes. Le souvenir de la rupture, dont Calle essaie, quinze ans plus tard, de reconstituer l'amont et l'aval, apparaît ainsi comme une entreprise mémorielle essentielle.

Dans la deuxième partie de l'œuvre, la narratrice avoue que son voyage et ses manipulations temporelles avaient une visée précise : « J'aimerais rejoindre le Japon par train, certaine de trouver dans cette forme anachronique de voyage au bout du monde matière à observation et à récits<sup>18</sup> ». À plusieurs reprises, elle suggère qu'en partant pour le Japon, elle posait à son amoureux un défi, et même qu'elle cherchait en quelque sorte à provoquer la rupture. La progression de l'œuvre et du ton de la narratrice donne d'ailleurs l'impression qu'il s'agit moins de présenter un spectacle de douleur que la douleur en spectacle. L'uniformité du style des récits anonymes et des récits de l'artiste, de même que les résonances qui s'établissent entre les uns et les autres posent inévitablement, dans l'esprit du lecteur, la question de l'authenticité des récits et de leur provenance. Sophie Calle les a-t-elle inventés? La douleur est-elle ici un simple prétexte à

élaborer des récits? Le caractère exquis de la douleur renvoie-t-il à une forme de masochisme?

L'œuvre ne tranche pas complètement ces questions et joue habilement avec leur ambiguïté. Cependant, plusieurs éléments nous mènent vers une interprétation moins ludique et plus profonde. Vers la toute fin de l'œuvre, un narrateur anonyme dit, après avoir raconté l'histoire de sa souffrance : « Ce n'est peut-être pas mon plus grand chagrin mais c'est le dernier, ce qui fait de lui le plus précieux, si j'ose dire, et le plus proche de ma mémoire<sup>19</sup> ». Le caractère précieux de cette souffrance trouve écho dans un autre récit anonyme :

On peut être doué pour le malheur, je ne le suis pas. [...] J'aurais aimé être davantage malheureux pour qu'enfin le monde soit réel, pour éprouver un sentiment d'exister plus aigu. Mais je ne me suis jamais trouvé en état de malheur pur. J'espère, un jour, souffrir beaucoup, aller plus loin. Je n'ai pas encore rencontré mon histoire.<sup>20</sup>

L'œuvre de Sophie Calle est peut-être précisément cette mémoire qui assure à l'artiste qu'elle a rencontré son histoire, qu'elle est parvenue, grâce à la douleur la plus banale, à s'approprier le flux continu de l'expérience et à en conserver la précieuse mémoire. Son récit, médiation de l'expérience, objectification du temps et de l'espace de la douleur, laisse dans le monde son artefact reproductible : le livre.

En transposant « sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture et de la mise en image, comme un lieu qui n'aura jamais lieu<sup>21</sup> », Sophie Calle s'assure, *via* le pseudo journal intime, toute la liberté de la mise en scène de soi et une prise concrète sur le temps. La rencontre du texte et de l'image multiplie les possibles du sens et accentue la relation qui unit l'œuvre à son spectateur, puisque celui-ci, devenu lecteur, est amené à prendre conscience de sa pratique de lecture, de même qu'à participer de manière active à la cohérence et à la

cohésion du récit. La mémoire ainsi convoquée est « vive », dans son rapport avec la mémoire des autres, qui, dans la deuxième partie de l'œuvre, partagent avec l'artiste leurs souvenirs, de même que dans l'acte de lecture et de contemplation du livre d'art, en quelque sorte « interactive ». Et c'est là, il me semble, que l'œuvre de Sophie Calle, et peut-être toute entreprise mémorielle, prend tout son sens : dans le désir d'établir un lien avec l'autre, dans l'espoir de partager la charge mémorable de l'expérience.

---

Notes

<sup>1</sup> Sophie Calle, *Douleur exquise*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 13.

<sup>2</sup> Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, p. 37.

<sup>3</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean Michel Place / Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 343.

<sup>4</sup> Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 116.

<sup>5</sup> Cette description des caractéristiques formelles du journal intime est tirée des propositions théoriques de Béatrice Didier.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>7</sup> Sophie Calle, *op. cit.*, p. 16.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>12</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche biblio essais », 1985, p. 63.

<sup>13</sup> Sophie Calle, *op. cit.*, p. 202.

<sup>14</sup> Philippe Pigué, « Sophie Calle, un personnage en quête de soi », *L'œil*, n.552 (novembre 2003), p. 69.

<sup>15</sup> Sophie Calle, *op. cit.*, p. 100.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 233.

---

<sup>21</sup> Isabelle de Maison-Rouge, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Édition Scala, coll. « Tableaux choisis », 2004, p. 15.