

LE MANQUE A L'ORIGINE DE LA CREATION : DEUIL ET LUDISME
DANS *DOULEUR EXQUISE, EN FINIR* ET *RACHEL, MONIQUE...* DE SOPHIE CALLE

par

Elise Maciol

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Décembre 2014

© Elise Maciol, 2014

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIÈRES.....	iii
RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT.....	vi
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION – OÙ IL EST QUESTION DE CHIMÈRES.....	1
1. Le fabuleux destin de Sophie Calle.....	1
2. Dans l’œil du trou noir, ou la monstruosité céleste de l’œuvre callienne.....	5
3. Entrée en matière.....	7
CHAPITRE I – DU RIEN AU PLEIN : ÉTAT DE LA QUESTION.....	11
1. Quelques notions-clés de psychanalyse.....	12
1. a) Qu’est-ce que le deuil ?.....	14
1. b) Premier pas vers la « guérison » : cannibalisme et fantasme d’incorporation.....	18
1. c) Résolution de la crise : processus d’introjection et <i>Soleil noir</i>	22
2. Au cœur de la création : le processus créatif.....	27
2. a) À l’assaut de la création.....	29
2. b) Deuil et création : les textes fondateurs.....	31
2. c) Les cinq phases du processus créatif selon Didier Anzieu.....	36
CHAPITRE II – AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE MANQUE : TOUR D’HORIZON DES FIGURES DU DEUIL CHEZ SOPHIE CALLE.....	42
1. L’artiste face à la critique.....	43
1. a) Une artiste « de son temps ».....	43
1. b) Autour du jeu.....	50
1. c) Autour du manque.....	54
2. Sur les traces de <i>Rachel, Monique</i> ... Un deuil en bonne et due forme ?.....	58
2. a) Des souvenirs douloureux mais vivaces.....	59
2. b) Répercussions formelles du décès maternel sur la mise en page de l’ouvrage.....	61

3. <i>Douleur exquise</i> : du deuil amoureux aux malheurs d'autrui.....	63
3. a) D'insoutenables manques : comment représenter l'irreprésentable ?.....	64
3. b) <i>Avant</i> la douleur : problèmes de communication.....	66
3. c) <i>Après</i> la douleur : échanges et disparitions cathartiques.....	67
4. <i>En finir</i> avec le manque.....	69
4. a) L'angoisse de la page blanche : une artiste à court d'idées et de matériel.....	70
4. b) Quand l'art interfère avec la vie : Calle à la recherche d'elle-même.....	71
4. c) <i>Unfinished</i> , un projet voué à l'échec ?.....	72

CHAPITRE III – AU-DELÀ DES POLARITÉS : UNE PRATIQUE DE LA CRÉATION QUI ABOLIT LES FRONTIÈRES ENTRE PLEURS ET RIRES..... 74

1. Dans la « crypte secrète » de Sophie Calle : une incorporation systématique d'équivalents approximatifs – 1 ^{ère} et 2 ^e phases du processus créatif callien.....	75
1. a) Les clichés photographiques, un modèle parfait de substituts imparfaits.....	78
1. b) Objets divers et fac-similés : relever les traces de ce qui fait défaut pour refouler le deuil.....	79
1. c) Les interconnexions littéraires et artistiques, un semblant d'objectivité.....	81

Entracte : l'intermédialité entre incorporation et introjection – 3^e phase du processus créatif callien (1^{ère} partie : le choix du matériau)..... 83

2. Ouverture de la crypte par le jeu et introjection.....	86
2. a) S'inventer des contraintes pour tromper le manque et fissurer le mur de la crypte – 3 ^e phase du processus créatif callien (2 ^e partie : le code organisateur).....	88
2. b) Un style décalé sur le ton de l'humour – 4 ^e phase du processus créatif callien.....	90
2. c) Extérioriser la douleur pour mettre en scène le manque – 5 ^e et dernière phase du processus créatif callien.....	94
3. Le ludisme : effet secondaire du deuil ou intention thérapeutique ?.....	99
3. a) Victime du hasard.....	100
3. b) Une provocatrice hors pair.....	101

CONCLUSION – DE LA CRISE À LA CRÉATION..... 104

1. Chloé Delaume, un alter ego callien.....	105
2. « Au pays de l'Autofiction » : une solution alternative à la résolution des crises.....	108

ANNEXE..... 115

BIBLIOGRAPHIE..... 118

RESUME

Ludique, l'œuvre de Sophie Calle l'est sans aucun doute : en plus de faire inmanquablement sourire ses lecteurs, cette artiste férue de contraintes se reconnaît explicitement un penchant pour les jeux badins. Pourtant, on retrouve également tout au long de son œuvre des anecdotes associées aux expériences de manque qui pavent à la fois sa vie et celle d'autrui. Or, il nous semble que ce paradoxe s'articule de manière particulièrement marquante dans trois de ses créations, au sein desquelles elle traite d'un deuil de nature chaque fois différente : *Douleur exquise*, *En finir* et *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*. Le but de ce mémoire sera donc de montrer en quoi l'expérience du manque joue un rôle primordial dans l'acte créateur perpétré – un processus créatif à envisager comme un lieu de tension entre manque et désir, perte et deuil, pulsion de vie et pulsion de mort.

Afin de nous familiariser avec ces concepts, nous consacrerons notre premier chapitre à la théorie. Dans un premier temps psychanalytique, nous aborderons ainsi les notions de deuil, d'incorporation et d'introjection à l'aide notamment des travaux de Sigmund Freud, de Nicolas Abraham et Mária Török, et de Julia Kristeva. Puis, dans un second temps psychosociologique, nous nous pencherons sur le processus créatif tel que défini, entre autres, par Anton Ehrenzweig, Didier Anzieu et Daniel Sibony – depuis son lien de causalité avec le deuil jusqu'à ses diverses caractéristiques. Par la suite, au sein d'un deuxième chapitre plus pragmatique, nous ferons d'abord un tour d'horizon critique de la pratique callienne, puis nous analyserons les différentes figures du manque de notre corpus : nous parlerons alors du deuil amoureux en jeu dans *Douleur exquise*, du deuil objectal d'*En finir*, et avec *Rachel, Monique...*, du deuil le plus commun – celui que nous qualifierons de *noir*. Enfin, notre troisième chapitre consistera à appliquer la structure théorique du premier aux observations pragmatiques du second, afin de décortiquer le processus créatif de Calle elle-même. À cette occasion, nous confirmerons que le manque en est bien le catalyseur, mais nous démontrerons également qu'il constitue la matière même de l'œuvre qui en résulte, avant de nous attarder sur la question du ludisme comme effet secondaire du deuil ou comme intention véritablement thérapeutique.

ABSTRACT

Sophie Calle's work is certainly playful. Besides inevitably making her readers smile, this constraint-loving artist explicitly recognizes her fondness of light-hearted games. Nevertheless, her work is also scattered with stories linked to the feeling of lack that she or others experience over the course of a lifetime. Well, we think this paradox is particularly striking in three of her creations – each of which dealing with a mourning of a different nature –: *Douleur exquisite*, *En finir* and *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*. The goal of this thesis will therefore be to show how the feeling of lack plays a significant role in the act of creation – a process to be considered as a place of tension between lack and desire, loss and mourning, life drive and death drive.

In order to get acquainted with these concepts, we will devote our first chapter to theory. Thus, we will begin with a psychoanalytical part addressing the notions of mourning, incorporation and introjection, thanks in particular to the writings of Sigmund Freud, Nicolas Abraham and Mária Török, as well as Julia Kristeva. Secondly, turning to psychosociology, we will look at the creative process as defined, amongst others, by Anton Ehrenzweig, Didier Anzieu and Daniel Sibony – from its causal link with mourning to its various features. Thereafter, in a rather practical second chapter, we will survey the critique written about Calle's practice, before analyzing first-hand the different guises of the feeling of lack within our corpus itself: we will thus discuss the relationship mourning at play in *Douleur exquisite*, the materialistic mourning of *En finir*, and with *Rachel, Monique...*, the most common kind of mourning – the one we will brand *black*. Lastly, our third chapter will consist of applying the theoretical structure of the first to the pragmatic observations of the second, in order to dissect Calle's creative process itself. At this point, we will confirm that the feeling of lack is actually the catalyst of that process, but we will also demonstrate that it constitutes the very matter of the resulting work, before dwelling upon the question of playfulness as a mere side effect of mourning or as a truly therapeutic intention.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens bien entendu à remercier chaleureusement mon directeur, Alain Farah, grâce à qui la rédaction de ce mémoire a été non seulement possible, mais surtout agréable et stimulante.

Alain, merci d'avoir rempli avec passion le rôle du mentor infallible tout au long de cette épreuve, merci d'avoir guidé mes lectures avec justesse, merci de m'avoir gratifiée de tes conseils éclairés et de tes commentaires constructifs, et merci enfin d'avoir su me donner la motivation de continuer quand je me suis retrouvée dans des impasses.

Ensuite, j'aimerais également remercier quelques professeurs qui m'ont grandement inspirée : Johanne Lamoureux pour son apport considérable à la réflexion intermédiaire en jeu derrière ce mémoire, Isabelle Daunais pour la rigueur et la bienveillance avec laquelle elle a supervisé le développement méthodologique de nos projets de maîtrise, et Will Straw pour son séminaire mémorable sur la ville et les médias – de même que pour sa recommandation d'un brillant article de Laurie Langbauer auquel je trouve toujours de nouvelles applications.

Merci également à tous mes collègues de la cuvée 2014 des étudiants en maîtrise du Département de langue et littérature françaises de McGill pour nos échanges particulièrement fructueux !

Par ailleurs, je dois une reconnaissance infinie à mes parents, sans qui ce projet n'aurait évidemment jamais vu le jour...

Merci maman de m'avoir communiqué ta passion pour l'art et la littérature, et plus particulièrement pour Sophie Calle et sa douce excentricité.

Papa, merci d'avoir eu la patience enthousiaste de relire mon premier chapitre avec la minutie qui t'est si particulière, et de m'avoir fait profiter de tes commentaires judicieux (et parfois cocasses...).

Sans vous, je ne serai pas où j'en suis aujourd'hui.

Enfin, un immense merci tout spécialement affectueux à ma sœur Tennessee, à ma Framboise, à Ale, à John et à Adriano de Madagascar pour leurs contributions utiles, ainsi qu'à tous ceux qui m'ont patiemment écoutée déblatérer sur le deuil, la création et Sophie Calle au cours des deux dernières années.

Vos oreilles attentives et vos remarques pertinentes m'ont permis de développer ma pensée et d'ouvrir mon esprit à des horizons que je n'aurais pas atteints autrement. Merci donc pour votre soutien moral et vos encouragements constants !

INTRODUCTION – OU IL EST QUESTION DE CHIMERES

*In modern astronomy, a “black hole” is an imploded star whose mass is so great that it sucks everything nearby into its centre, including light waves. Because no light is emitted from this kind of star, it can't be detected by conventional astronomy except by its effects on the things around it that we can observe. Light waves, for example, passing not so close as to be sucked into the imploded star, may still be bent from their course by the gravitational pull of a black hole. **The effect on what we can see gives us clues to the presence and nature of what we cannot**¹.*

– Ralph Heintzman,
« The Truth: Reason and Revelation », p. 94 –

1. Le fabuleux destin de Sophie Calle

Le 3 septembre 1973 à 18 heures 28 minutes et 32 secondes, une mouche bleue [...] se posait rue Saint-Vincent, à Montmartre. À la même seconde, à la terrasse d'un restaurant [...], le vent s'engouffrait comme par magie sous une nappe, faisant danser les verres *sans que personne ne s'en aperçoive*. [...] Toujours à la même seconde, un spermatozoïde pourvu d'un chromosome X, appartenant à M. Raphaël Poulain, se détachait du peloton pour atteindre un ovule appartenant à Mme Poulain, née Amandine Fouet. Neuf mois plus tard naissait Amélie Poulain².

Et précisément 39 ans, 19 heures et 59 minutes plus tard – sans compter le décalage horaire entre la France et le Canada, de 6 heures exactes à cette période de l'année –, soit le 4 septembre 2012 à 14 heures 27 minutes et quelques secondes, Elise Maciol entamait à proprement parler la grande aventure qu'allait représenter l'élaboration de ce mémoire. En d'autres termes, elle remet les pieds à l'université McGill pour la première fois depuis longtemps pour rencontrer, dans le bureau 125C de l'aile Ouest du Pavillon de la Faculté des Arts, son directeur de maîtrise

¹ C'est nous qui soulignons.

² J.-P. Jeunet, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, [0:00:38]-[0:01:36] ; c'est nous qui soulignons.

nouvellement assigné : Alain Farah. Au cours de ce premier rendez-vous, elle lui fait effectivement part pour la première fois (ou presque) de ses réflexions encore précoces sur l'artiste plasticienne, la performeuse, la photographe et l'écrivaine Sophie Calle, qui deviendra alors officiellement le sujet de son mémoire.

Dans la séquence d'introduction du *Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, personne – à part le narrateur – n'est là pour remarquer les minuscules événements qui s'y déroulent. Toutefois, à la manière dont le film les jumelle temporellement, on ne peut s'empêcher de penser qu'Amélie voit le jour justement pour devenir le témoin de ce genre de détails – un personnage dont les enfantillages et la vision naïve du monde donne le ton à la totalité du long-métrage lui-même. Or, il se trouve que Calle semble incidemment encline au même débordement de précision ingénument minutieuse et de détails insignifiants, lesquels n'existent réellement que parce que des témoins comme Amélie ou Calle sont là pour les remarquer. En guise d'exemple, citons une variante du récit de la rupture amoureuse callienne :

Il y a 28 jours, l'homme que j'aime m'a quittée.

Cela faisait trois mois que j'attendais ce jour-là. Nous étions le 25 janvier 1985. Je me trouvais dans la chambre 261 de l'hôtel Impérial, à New Delhi. Une chambre spacieuse, avec une moquette grise mangée aux mites, un papier peint dans les tons bleus, deux lits jumeaux³.

Si, toute perturbée qu'elle était par sa plaie encore vive, elle n'avait pas relevé ces précisions que le recul rend pour le moins relativement insignifiantes, celles-ci n'auraient jamais existé aux yeux du reste du monde.

Outre ce grand souci du détail, l'œuvre callienne partage de nombreux autres traits avec *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, à commencer peut-être par les collections fantasmagoriques : en effet, les collections de photos d'identité ratées, d'empreintes dans le ciment frais et de rires comiques de Nino Quincampoix – l'âme sœur d'Amélie – ne sont pas sans rappeler celle des

³ S. Calle, *Douleur exquise*, p. 228.

cadeaux d'anniversaires que Calle garde parfaitement intacts pour pouvoir les exposer⁴. En outre, la boîte à souvenirs qu'Amélie découvre par hasard derrière un carreau de sa salle de bain évoque aussi les archives que notre artiste collectionne à tout bout de champ, qu'elles consistent en des objets comme les trésors d'enfant retrouvés par Amélie, ou bien en des photographies glanées ça et là⁵. De manière plus qu'évidente, le point commun qui les rapproche le plus est donc l'ensemble des jeux enfantins auxquels elles se livrent toutes deux, des petits plaisirs et des ricochets d'Amélie aux *Panoplies*⁶ et au « mode d'emploi » de New York⁷ auquel se soumet Calle. Parmi ces passe-temps partagés se trouvent entre autres les filatures et les enquêtes : tandis qu'Amélie suit Nino, qui lui-même suit le réparateur de photomaton, Calle se fait filer par un détective privé, qu'elle fait lui-même filer par un ami à elle⁸. Se mêlant donc toutes deux de la vie des autres⁹, cela leur permet dans une certaine mesure de bénéficier des bienfaits d'une catharsis, comme en témoignent par exemple la paix intérieure éprouvée par Amélie après qu'elle ait illuminé la journée de l'aveugle du métro, ou encore la miraculeuse « guérison » de Calle au bout de trois mois d'échanges thérapeutiques avec divers interlocuteurs ayant eux-mêmes accompli une forme ou une autre de deuil¹⁰.

Le dernier point commun que nous aimerions souligner se trouve ainsi au cœur même de ce mémoire : l'absence ou la perte de quelque objet ou personne que ce soit semblent créer chez les deux femmes un besoin de fantaisie et de création prenant souvent l'aspect de jeux et de

⁴ Voir *id.*, *Le rituel d'anniversaire*.

⁵ À ce propos, notons en passant que toutes deux se voient offrir un appareil photo, l'une par sa mère en guise de consolation après l'épisode de la relâche du poisson rouge familial – dit « le Cachalot » –, l'autre par son père amateur d'art – Bob Calle.

⁶ Voir S. Calle, *Les panoplies*, p. 20.

⁷ Voir *id.* et P. Auster, *Gotham Handbook : New York, mode d'emploi*.

⁸ Voir S. Calle, *À suivre...*, p. 110-149.

⁹ Voir par exemple la relation qu'Amélie entretient avec son voisin « l'homme de verre » et la vengeance qu'elle concocte à l'intention de l'insupportable Colignon, ou encore les projets calliens *L'hôtel* et *Le carnet d'adresses* – projets au cours desquels elle s'imisce dans la vie des autres pour parvenir à ses fins artistiques.

¹⁰ Voir S. Calle, *Douleur exquise*, p. 201-275.

rituels chargés de remédier au manque vécu et d'atténuer la douleur ressentie. Chez Amélie par exemple, cela se traduit par l'élaboration d'un monde imaginaire, ainsi que par l'invention d'histoires et de jeux farfelus, susceptibles de lui faire oublier la relation quasi-inexistante qu'elle entretient avec ses parents, l'absence d'un petit frère, d'une petite sœur ou même d'amis, le décès prématuré de sa mère, voire aussi la douce folie de son père. Parce qu'elle n'a personne avec qui jouer, elle s'invente des amis imaginaires, tout comme elle se figure que sa voisine – dans le coma depuis plusieurs mois – ne passe son temps à dormir que pour pouvoir rester éveillée tout le reste de sa vie... Quant à l'artiste que nous nous apprêtons à étudier, son obsession pour le manque est plus qu'évidente : de son coffret intitulé « L'absence » où elle traite entre autres de *Fantômes* et de *Disparitions* d'œuvres d'art, au portrait en creux qu'elle esquisse d'un inconnu dont elle a trouvé *Le carnet d'adresses* dans la rue, en passant par les témoignages de divers *Aveugles*, il est clair que « Sophie Calle suit toujours la trace de ce qui fait défaut, de ce que le regard prend et oublie, de ce qui se perd¹¹ ». Plutôt que de s'en cacher, elle dévoile d'ailleurs sans malice ses intentions à Fabian Stech lors d'une entrevue : « L'absence, cela revient tout le temps : les tableaux volés, l'absence, le carnet d'adresses de quelqu'un qui n'est pas là. Les cadeaux qu'on n'ouvre pas. L'homme qui ne vous aime pas¹². »

Or, à l'encontre du père d'Amélie qui substitue à sa femme décédée un mausolée miniature, ou de la concierge Madeleine Wallace qui remplace son fiancé infidèle par un portrait de lui démesuré, Calle et Amélie ne se contentent pas de boucher vainement les trous créés. Au contraire, elles s'inspirent en quelque sorte de ce qui leur fait défaut pour créer quelque chose de manière productive ; elles posent des gestes constructifs, aptes à agir de manière thérapeutique

¹¹ M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, p. 37.

¹² S. Calle citée dans F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 93.

pour leur permettre de cicatriser leurs plaies tout en assimilant et en prenant efficacement en compte les pertes et les absences dont elles souffrent.

2. Dans l'œil du trou noir, ou la monstruosité céleste de l'œuvre callienne

Pour simplifier notre appréhension du manque et tenter de visualiser un minimum ce qu'il en est dans l'œuvre de Calle, tournons-nous maintenant vers les trous noirs, ces monstres célestes dont on ne sait pas vraiment à quoi ils ressemblent. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il ne s'agit pas de vide total, mais d'un objet astrophysique dont la masse et la densité sont tellement élevées (théoriquement, elles sont infinies) qu'aucune matière ni aucun rayonnement d'aucune sorte ne peut en sortir après y avoir été aspiré¹³. En d'autres termes, c'est « un objet tellement dense qu'il faut aller plus vite que la lumière pour s'en libérer [...]. Or, rien ne pouvant aller plus vite que la lumière, rien n'échappe au trou noir¹⁴ ». Par conséquent, ce dernier est donc parfaitement invisible, que ce soit à l'œil nu bien évidemment, mais également à l'aide des télescopes les plus performants que la technologie nous ait permis de construire jusqu'ici. En théorie, ce paradoxe de la nature peut donc être expliqué par des équations physiques et mathématiques aptes à témoigner de sa présence ; en pratique cependant, rien ne prouve qu'il existe réellement au sein de notre univers¹⁵.

À l'origine, les trous noirs sont des vestiges d'étoiles mortes il y a des billions d'années – particulièrement celles que l'on nomme les « supergéantes ». Or, les étoiles tapissant une énorme partie de la voûte céleste, il va de soi que leurs nombreux fantômes hantent littéralement les

¹³ Voir L. Sillig, « Dessine-moi un trou noir », s. p. ; ainsi que National Geographic Channel, *Monstres de la galaxie*.

¹⁴ L. Sillig, « Dessine-moi un trou noir », s. p.

¹⁵ Voir National Geographic Channel, *Monstres de la galaxie*.

galaxies. Dans son article sur « ces monstres voraces », Lucia Sillig en distingue trois catégories : (1) les trous noirs stellaires, qui « se forment lorsque le cœur d'une étoile massive, de plusieurs dizaines de fois la masse du Soleil, s'effondre sur lui-même¹⁶ » ; (2) les trous noirs supermassifs, qui « pourraient être nés de l'effondrement d'étoiles des débuts de l'Univers, plus massives que celles d'aujourd'hui¹⁷ » ; et enfin (3) les trous noirs primordiaux – une simple « conjecture théorique, [puiqu']ils n'ont jamais été observés¹⁸ » –, qui « se formeraient par effet quantique dans des conditions comme celles qui ont suivi le Big Bang¹⁹ ». De nombreux scientifiques s'entendent aujourd'hui pour soupçonner l'existence de trous noirs supermassifs au cœur même des galaxies observables depuis la Terre. Toutefois, comme ils ne sont pas directement observables, et que rien ne peut en ressortir une fois entré, il nous est encore impossible de déterminer avec certitude ce à quoi ils ressemblent ou ce qu'il s'y passe. Dans ces conditions, comment avons-nous pu alors en découvrir assez pour être capables d'en offrir une description certes très lacunaire, mais néanmoins relativement éclairante ?

Étant donné que ces vestiges célestes ne peuvent, par essence, ni émettre ni réfléchir la lumière, il va de soi qu'ils apparaissent de loin comme noirs – autant dire invisibles sur le fond de l'univers –, ou d'après Stephen Hawking²⁰, légèrement gris à cause des faibles rayonnements de style thermique ou gazeux qu'ils éjectent lorsqu'ils aspirent de la matière. Cette sorte « d'empreinte²¹ » qu'ils laissent sur la voûte céleste peut donc être due, soit à des gaz créés par la formation d'un champ magnétique, soit à l'émission de chaleur et d'énergie lors du processus d'absorption de la matière. Or, ces éléments sont mesurables grâce à divers outils mis à la

¹⁶ L. Sillig, « Dessine-moi un trou noir », s. p.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ R. Walter cité dans *ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Voir *ibid.*

²¹ National Geographic Channel, *Monstres de la galaxie*.

disposition de l'astrophysique, comme par exemple les rayons X. Par ailleurs, il existe un deuxième moyen de deviner la « silhouette²² » d'un trou noir – et c'est surtout ce qui va nous intéresser par la suite – : en effet, parce qu'on est capable de décrire les conditions physiques exceptionnelles qui l'environnent, alors on peut en tracer un contour relativement précis, bien qu'encore très approximatif. Parmi lesdits effets, relevons notamment que la masse d'un trou noir étant proprement gigantesque, son pouvoir d'attraction sur les objets célestes voisins l'est tout autant ; ainsi, tout objet passant assez loin d'un trou noir pour ne pas y être absorbé, mais assez proche tout de même pour en subir l'impact, verra son trajet dévié par le champ gravitationnel dudit monstre. En fait, plus un trou noir est massif, plus sa force d'attraction est grande, et plus les étoiles qui l'environnent – entre autres – accélèrent leur course en l'approchant.

Or, il nous semble que le processus créatif de Sophie Calle présente beaucoup de similarités avec cette méthode d'appréhension qui consiste à observer l'environnement des trous noirs pour tenter d'en définir la silhouette. En effet, à partir des manques et des pertes dont elle peut faire l'expérience au cours de sa vie, elle tisse lentement mais sûrement une enveloppe autour des objets et des personnes qui lui font défaut, jusqu'à ce qu'ils (re)deviennent visibles grâce au galbe de créativité et de ludisme qu'elle leur a appliqué.

3. Entrée en matière

Les deux principaux thèmes abordés ici – le ludisme et le manque – s'articulent de manière particulièrement marquante dans trois de ses ouvrages les plus récents, à savoir : *Douleur exquise*, *En finir* et *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle*,

²² *Ibid.*

*Pagliari, Gonthier, Sindler, ma mère aimait qu'on parle d'elle*²³. S'ils nous paraissent éminemment pertinents pour notre projet, c'est que Calle traite dans chacun d'entre eux d'une expérience de deuil d'un genre chaque fois différent, soit respectivement : une rupture amoureuse dont les souvenirs douloureux viennent à disparaître à mesure que le texte de leur récit prend la même teinte que l'arrière-plan de la page ; la mise en abyme pleine d'autodérision d'un projet qui n'en finit plus de commencer et dont Calle déplore l'échec dès le début ; et enfin, la perte d'un être cher qui se transforme en une œuvre jouant sur le thème de l'absence par le biais de sa propre matérialité. Traités à divers degrés de ludisme, ces divers ressentis du manque ne cessent qu'une fois rendus publics, au terme d'une catharsis permettant à l'artiste de prendre du recul et de relativiser sa peine face à celle des autres, ainsi que d'extérioriser sa souffrance pour s'en détacher complètement. Uniques au sein de la production callienne, les trois projets cités ci-dessus nous serviront donc à analyser les liens unissant le deuil, la création et le ludisme au sein de cette œuvre excentrique – le deuil répondant à la question « pourquoi ? », et le ludisme à la question « comment ? » de la création callienne. Ce faisant, nous montrerons que l'antagonisme deuil/ludisme reflète en réalité un enjeu bien plus important, soit le fait que l'expérience du manque joue un rôle primordial dans l'acte créateur ludique perpétré par cette artiste.

Afin de clarifier et de développer les notions que nous venons de mentionner, notre premier chapitre sera donc entièrement dédié à la théorie : psychanalytique d'une part – bien que nous n'affichions pas l'ambition de mettre à profit la psychanalyse toute entière, mais plutôt d'en utiliser certaines des notions-clés pour fournir une grille de lecture fertile à des œuvres qui nous semblent pouvoir en profiter pleinement – ; et psychosociologique d'autre part, pour ce qui a trait au processus créatif en tant que tel. Dans un premier temps, nous aborderons ainsi les notions de deuil, d'incorporation et d'introjection à l'aide notamment des travaux de Sigmund Freud, de

²³ Pour plus de commodité, nous résumerons désormais le titre de cet ouvrage à *Rachel, Monique...*

Nicolas Abraham et Mária Török, et de Julia Kristeva. Puis, dans un second temps, nous nous pencherons sur le processus créatif tel que défini, entre autres, par Anton Ehrenzweig, Didier Anzieu et Daniel Sibony – depuis son lien de causalité avec le deuil, jusqu'à ses diverses caractéristiques et aux cinq phases que lui prête Anzieu.

Dans un deuxième chapitre plus critique, nous énoncerons tout d'abord quelques généralités critiques au sujet de Calle et de sa pratique artistique à la fois grave et ludique, puis nous relèverons et analyserons les différentes figures du manque – et partant, du deuil – au sein même du corpus choisi. Dans le cas de *Rachel, Monique...* par exemple, la perte de la mère engendre l'élaboration d'un ouvrage (auto)biographique qui joue sur le concept de l'absence à travers la matérialité de l'œuvre. À partir de quelques pages du journal intime de Monique, l'artiste retrace la vie de sa mère de manière tantôt réaliste, tantôt poétique, le tout à l'aide de divers médias. De même, *Douleur exquise* permet à Calle d'épuiser la peine qu'elle ressent à la suite d'une rupture survenue au terme d'un séjour à l'étranger. Dominée par des photos de voyage, la première partie de l'ouvrage relate les quatre-vingt-douze jours qui précèdent l'arrivée de « la douleur », tandis que la deuxième partie confronte une version chaque fois différente des tribulations calliennes avec le récit des malheurs d'une trentaine de ses connaissances. En revanche, avec *En finir*, ce n'est pas tant le thème de la perte qui est abordé, mais plutôt celui du manque : dans ce livre adapté d'un film réalisé en collaboration avec Fabio Balducci, Calle traite de l'argent et de sa valeur matérielle, mais la raison d'être de l'ouvrage résulte surtout d'une réflexion sur la précarité du processus de création artistique et sur le soi-disant échec de ce projet en particulier, dont la version aboutie documente paradoxalement la composition laborieuse d'un projet commandité par une banque, et qui n'en finit plus de commencer.

Enfin, un troisième chapitre analytique consistera à appliquer la structure théorique du premier aux observations pragmatiques du second, afin de décortiquer le processus créatif callien à proprement parler. À cette occasion, nous démontrerons que le manque est non seulement le catalyseur dudit processus, mais également la matière même de l'œuvre qui en résulte : premièrement, nous adapterons le concept d'incorporation aux premières phases du processus créatif selon Anzieu, puis nous montrerons comment les dernières phases permettent à l'introjection d'opérer grâce au jeu, pour enfin nous attarder sur la question du ludisme comme effet secondaire du deuil ou comme intention véritablement thérapeutique.

CHAPITRE I – DU RIEN AU PLEIN : ETAT DE LA QUESTION

Toute l'œuvre de Sophie Calle est parsemée d'anecdotes et de témoignages relatifs aux épisodes malheureux – la plupart du temps associés à des expériences de deuil²⁴ – qui pavent à la fois la vie de l'artiste et celle de son entourage. Parmi tous ceux qui ont pu, de proche ou de loin, mettre en évidence cette pratique frisant l'obsession²⁵, Calle elle-même est l'une des premières à reconnaître qu'à défaut d'une autre source d'inspiration, elle « ne [peut] parler que du manque²⁶ ». De plus en plus étudié par la critique depuis le début des années 2000²⁷, qui correspond à l'essor fulgurant de cette artiste multidisciplinaire dans le champ culturel contemporain, ce thème du manque constitue indiscutablement le noyau d'une œuvre qui se façonne littéralement *autour* des espaces laissés vacants par les personnes et les objets absents ou disparus de la vie de l'artiste et de celle des individus dont elle s'entoure.

²⁴ Dans son sens psychanalytique le plus large, ce terme désigne l'ensemble de l'expérience traumatisante vécue lors de la perte (pas forcément par la mort) d'une personne ou d'un objet cher, et non pas seulement l'expression de profonde tristesse ressentie après le décès d'un proche ; voir S. Freud, *Deuil et mélancolie*.

²⁵ À commencer par sa propre mère, qui lui fait justement remarquer dans une lettre ultérieurement incluse dans une de ses œuvres que le deuil amoureux qu'elle vient de vivre lui servira sûrement de matériel artistique, comme cela a déjà été le cas à plusieurs reprises : « On quitte, on est quitté, c'est le jeu, et pour toi cette rupture pourrait devenir le terreau d'une manifestation artistique, non ? » (M. Sindler, dans S. Calle, *Prenez soin de vous*, s. p.)

²⁶ S. Calle, *En finir*, p. 113.

²⁷ Voir entre autres P. Bouchard, *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil* ; C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle » ; M. Delvaux, « Sophie Calle : No Sex » ; M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis* ; M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence » ; ou encore N. Saint, « Space and Absence in Sophie Calle's *Suite vénitienne* and *Disparitions* ».

1. Quelques notions-clés de psychanalyse

Or, quel meilleur outil que la psychanalyse pour nous aider à comprendre les effets du manque et le processus du deuil chez l'être humain ? Selon un modèle analogue à la pratique callienne – qui part toujours de ce qu'on ne voit pas –, nous nous proposons de lire cette œuvre *entre les lignes* pour tenter d'en dégager le fil rouge qui relie le manque à la création, non seulement chez Calle, mais aussi chez bien d'autres artistes. Aux yeux de Jean Bellemin-Noël, « lire avec le lorgnon de Freud, c'est lire dans une œuvre littéraire, en tant qu'activité d'un être humain et en tant que résultat de cette activité, *ce qu'elle dit sans le révéler parce qu'elle l'ignore*²⁸ ». Si cette méthode a ses avantages, notamment parce qu'elle permet de cadrer la lecture d'une œuvre selon une théorie déjà mûre²⁹, elle fait toutefois l'objet de « certaines critiques [...], dont les deux principales concernent le caractère répétitif et le caractère réducteur des solutions trouvées³⁰ ». Par conséquent, nous n'afficherons pas ici l'ambition d'exploiter la psychanalyse toute entière, mais plutôt de mettre à profit certaines de ses notions-clés afin de fournir une grille de lecture fertile à des œuvres qui nous semblent pouvoir en bénéficier pleinement. À ce propos, Michel Mathieu nous met en garde contre « un malentendu [courant] : “La psychanalyse ne prétend pas ici livrer la clé de l'art ; elle demande au contraire à l'art de l'aider à trouver la clé de la nature humaine.” [...] Leur finalité en un sens est commune : chercher l'universel à travers le singulier³¹ » ; et voilà exactement ce que nous nous proposons d'accomplir dans ce mémoire. Or, grâce au caractère hybride qui la caractérise, la pensée psychanalytique nous semble toute désignée, d'un côté pour respecter la nature abstraite de

²⁸ J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, p. 16-17 ; bien qu'au sein de ses œuvres, Calle avoue explicitement savoir que c'est le manque qui la pousse à créer, elle semble toutefois ignorer le « comment » de ce processus.

²⁹ Voir P. Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, p. 35.

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ M. Mathieu, « D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art », p. 33.

concepts qui pourraient facilement échapper à notre entendement, et de l'autre pour faciliter au contraire leur appréhension en les cristallisant sous la forme de termes concrets accompagnés de définitions pragmatiques. Par conséquent, nous nous appliquerons dans les pages qui viennent à entretenir cet aspect positif en ne faisant appel qu'aux quelques outils et auteurs psychanalytiques les plus pertinents pour notre étude, afin de pouvoir la mener à bien sans risquer de tomber dans les pièges interprétatifs de la psychocritique. Dans le cas qui nous intéresse, nous éviterons par exemple d'analyser les œuvres de Calle à travers le prisme de sa biographie personnelle, ce à quoi nous préférons « donner une dimension inconsciente au texte lui-même [afin] d'abattre l'idole encombrante du créateur³² ». Ainsi, plutôt que d'*appliquer* toute la théorie psychanalytique à la personne de Calle pour établir un « diagnostic » hors de propos, nous nous contenterons de nous en *approprier* certains des outils phares, à la lumière desquels nous pourrions alors lire les ouvrages sélectionnés sous un angle jusqu'ici peu étudié³³. Nous suivons donc l'exemple judicieux d'Anton Ehrenzweig, dont Jean-François Lyotard commente la position au sujet de la psychanalyse appliquée, en préface de *L'ordre caché de l'art* :

Aux yeux de l'épistémologue, la notion d'application incluse dans une expression comme « psychanalyse appliquée » est simplement inconsistante. Elle impliquerait qu'un ensemble théorique plus ou moins formalisé puisse être appliqué sans modification à un corpus [...] autre que celui sur lequel il a été construit (l'ensemble des symptômes psychonévrotiques et des phénomènes psychiques paranormaux). Si tel était vraiment le cas, les deux domaines seraient confondus ; s'ils ne le sont pas, la prétendue application requiert des modifications

³² J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, p. 16-17.

³³ Outre le mémoire de maîtrise de K. Thibault, *Double-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, aucune des études consacrées à l'artiste que nous avons pu consulter à ce jour ne s'appuie sur la psychanalyse de manière à la fois substantielle et explicite, même si bon nombre desdits travaux empruntent à cette discipline certains concepts comme celui du deuil (voir entre autres P. Bouchard, *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil* ; et M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*), ou bien qualifient la pratique de Calle de « jeu artistico-thérapeutique » (Y. Hersant, « L'autorité de Sophie Calle », p. 343 ; voir aussi, entre autres, J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique »). Parmi les articles auxquels nous n'avons pas eu accès (soit qu'ils n'étaient pas à notre portée, soit qu'ils étaient rédigés en langue étrangère), nous en avons toutefois retenu trois susceptibles d'assumer pleinement l'usage de la psychanalyse au sein de leur étude de Calle : il s'agit de K. Oriold, « Sophie Calle, the body and psychoanalysis » ; L. J. Russell-Watts, « (Re)viewing resistance: the psychoanalytic encounter in Breillat, Calle, Denis and Duras » ; et A. Gugnon, « "L'autre scène" artistique ».

de l'ensemble théorique telles, si minimales soient-elles, que ce dernier devient de droit complètement différent de ce qu'il était dans son « état » premier³⁴.

1. a) Qu'est-ce que le deuil ?

Cela étant posé, commençons par rappeler quelques lieux communs concernant le plus radical des événements qui se trouvent en amont de ce que l'on pourrait appeler à proprement parler les *symptômes* du manque et du deuil. La mort, puisque c'est d'elle dont on parle, est un phénomène global amené à toucher tout organisme biologique à un moment ou à un autre de son existence. Tout autant que son essence inéluctable à l'égard de l'ensemble de la biosphère, son caractère des plus mystérieux – dû au fait qu'on ne peut à priori pas revenir du royaume des morts pour témoigner de quoi que ce soit – a toujours contribué à stimuler le vif intérêt qu'on lui porte depuis l'origine de l'humanité. Toutefois, si la mort touche par essence tous les êtres vivants, elle ne peut en revanche susciter un réel *sentiment* de manque – au contraire de la *sensation* de manque que pourraient éprouver certains animaux – que chez ceux doués d'une conscience³⁵. Par conséquent, le deuil peut être considéré comme un élément de réponse strictement humain au phénomène global évoqué. En effet, si ce processus de deuil est en partie déclenché par la crise affective causée par le triste événement que constitue le décès d'un proche, c'est également parce que « l'homme est le seul être vivant qui se sache mortel³⁶ » qu'il réagit fortement lorsqu'« [à] des moments clés de [son] existence, il [lui] arrive de faire l'expérience douloureuse de la condition mortelle de l'être humain³⁷ ». Ce qui le distingue alors des autres animaux, et plus catégoriquement des autres organismes biologiques, c'est sa capacité à

³⁴ J.-F. Lyotard, « Par-delà la représentation », p. 9-10 ; voir aussi A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 37 ; et P. Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, p. 144.

³⁵ Voir par exemple R. May, *Le courage de créer : de la nécessité de se remettre au monde*, p. 23.

³⁶ J.-P. Albert, « Les rites funéraires. Approches anthropologiques », p. 1.

³⁷ É. Volant, « La mort, un déficit à combler », s. p.

concevoir, à accepter et à surpasser la mort par la pensée. En d'autres termes, le deuil fait partie intégrante de la culture humaine³⁸, à côté d'autres attributs distinctifs comme la parole et la faculté de représentation. Du reste, pour qu'un deuil soit accompli, il faut absolument qu'il y ait chez l'être humain frappé par le manque une certaine volonté de dépasser le décès advenu autour de lui, et c'est à l'origine par le biais des rites funéraires qu'il a exprimé pour la première fois cette intention de surpasser la mort. Dans un article partiellement consacré à la ritualisation de la douleur, Éric Volant nous explique justement que

les rites funéraires sont une mise en scène du tragique de la mort pour éloigner celle-ci et pour s'en séparer. Ils rendent supportable la perte, subie par la communauté, en la reproduisant et en la transfigurant par des gestes et des paroles, des cris, des chants et de la musique. Les lamentations rouvrent la plaie pour la guérir. En visualisant, en la verbalisant ou en la criant, la douleur du deuil est rendue visible, audible et sensible pour la rendre tolérable, la faire apparaître afin de la conjurer et à partir de ce chaos créer une communauté nouvelle³⁹.

Notons en passant que Volant n'est pas le seul à associer les rites funéraires à la parole⁴⁰ et à l'art – dont Hegel compare la force à celle desdits rites, qui « tient à leur aptitude à donner aux affects une forme objective qui les rend plus maîtrisables⁴¹ ». De ce point de vue-là, ce n'est donc certainement pas une coïncidence si la ritualisation de la mort constitue l'une des premières acquisitions de l'être humain, à côté entre autres de la parole et de l'art⁴². Nul besoin ici de trop extrapoler la pensée de Volant pour tirer de ses réflexions la conclusion que cela fait des

³⁸ Voir entre autres J.-P. Albert, « Les rites funéraires. Approches anthropologiques », p. 1 ; P. Baudry, « La mort provoque la culture » ; et V. Jankélévitch, *La mort*.

³⁹ É. Volant, « Les rites funéraires », s. p.

⁴⁰ Par exemple, d'après Volant, « Marcel Mauss a raison d'affirmer que c'est la mort qui a appris aux hommes à parler. » (*Id.*, « La mort, un déficit à combler », s. p.)

⁴¹ J.-P. Albert, « Les rites funéraires. Approches anthropologiques », p. 5.

⁴² Pour plus de détails à ce propos, voir par exemple P. Picq *et al.*, *La plus belle histoire du langage*. Bien qu'il soit difficile de déterminer avec précision le moment où sont apparues ces trois propriétés humaines, la journaliste Cécile Lestienne mentionne, dans le texte cité, que « [fabriquer] des outils, exploiter de grands territoires, cuire les aliments, s'occuper de bébés de plus en plus immatures, enterrer ses morts, peindre les parois des grottes, traverser les mers en bateau [sont] autant de signes qui supposent l'accès à la pensée symbolique et, finalement, nous mettent sur la piste de l'émergence du langage » (*ibid.*, p. 12). De même, le paléanthropologue Pascal Picq croit « qu'à partir du moment où une population enterre les défunts, elle a accès à un mode de représentation symbolique qui implique des fonctions narratives et créatrices propres au langage » (*Ibid.*, p. 72).

millénaires que le deuil semble être une passerelle entre la mort et la création, à commencer par la création d'un sens voué à assouvir le désir humain de mettre de l'ordre là où règne le chaos.

Avec la mise en place des premiers rites funéraires, ce que l'on nommera plus tard le deuil commence déjà à se dessiner sous la forme d'un processus. À partir de là, il n'y a qu'un pas à franchir pour se rapprocher de la psychanalyse, et notamment de la pensée de Sigmund Freud, premier à avoir conceptualisé ledit deuil en tant que travail à accomplir. D'après le père de la psychanalyse, l'effort à fournir consiste en ceci :

l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et elle somme alors l'endeuillé de soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet. Contre cela s'élève une résistance naturelle : en général, on observe que l'homme n'abandonne pas volontiers une position libidinale, même lorsqu'il a déjà un substitut en perspective⁴³.

Il s'agit alors de déjouer cet obstacle contre lequel on se précipite instinctivement, de manière à rétablir l'ordre d'un univers psychologique dont les fondations ont été perturbées, selon nous, par trois événements : la confrontation à notre propre mortalité d'être humain, la crise affective déclenchée par la disparition de l'objet aimé, et enfin, le « dérèglement que provoque [cette] rupture[, accompagné] du sentiment intense d'une menace pour l'intégrité du soi et pour la continuité de l'existence subjective⁴⁴ ». Or, la seule manière de retrouver notre équilibre psychologique face à la mort semble être de mener un deuil à terme, sans quoi on rencontre presque inévitablement des complications psychologiques temporaires ou permanentes, telles la dépression⁴⁵, la mélancolie⁴⁶, ou encore la psychose hallucinatoire⁴⁷.

D'après les psychanalystes que nous avons cités jusqu'ici, ces troubles psychiques sont en partie attribuables au sentiment de culpabilité qui accompagne toujours le deuil ; et c'est ici que

⁴³ S. Freud, *Deuil et mélancolie*, p. 46-47.

⁴⁴ R. Kaës, « Introduction à l'analyse transitionnelle », p. 24.

⁴⁵ Voir M. Klein, *Deuil et dépression*, ainsi que J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*.

⁴⁶ Voir N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie ».

⁴⁷ Voir S. Freud, *Deuil et mélancolie*, p. 46-47.

les rites funéraires, qu'ils soient traditionnels ou personnalisés, entrent en jeu. En d'autres termes, Jean-Pierre Albert nous confie dans son article anthropologique sur les rites funéraires que ceux-ci peuvent jouer un rôle primordial au cours du travail de deuil : en effet, ils permettent de transcender la crise découlant de la disparition de l'objet aimé en imposant à l'endeuillé des restrictions tenant de la conduite autopunitive, ainsi que des dépenses funéraires « compensatrices ou réparatrice⁴⁸ », le tout favorisant le soulagement d'une culpabilité dont l'entretien – conscient ou non – mènerait au blocage du processus de deuil. Selon les propos de Mélanie Klein tels que développés par Nicolas Abraham et Mária Török dans un texte sur les maladies liées au deuil,

chaque perte objectale comporte sur l'objet un triomphe sadique du type maniaque. Un tel sentiment de triomphe serait mal toléré dans la plupart des cas et le Moi s'efforcerait par tous les moyens de rester aveugle à ces preuves de son ambivalence. C'est le refus ou la négation du triomphe qui bloque, à titre temporaire ou définitif, le travail du deuil. Le remords et la culpabilité éprouvés pour les fantasmes agressifs expliqueraient alors la douleur du travail⁴⁹.

Si l'on veut mener son deuil à terme sans risquer de favoriser l'apparition des troubles psychopathologiques dont nous avons parlé plus haut, il est donc nécessaire de ne pas renier ce « triomphe sadique » sur l'objet perdu, mais plutôt d'accepter, ou du moins de reconnaître comme sienne la part de remords et de culpabilité que l'on ressent à la suite du décès d'un proche. En aucun cas cela ne veut dire que nos remords et notre culpabilité sont fondés, mais bien qu'il faut se rendre à l'évidence qu'ils sont présents, plutôt que de les refouler au risque d'en subir les conséquences néfastes.

Nous verrons dans notre partie sur la création quels moyens autres que les rites funéraires – réservés aux deuils engendrés par la mort – permettent de surmonter ces étapes douloureuses que constituent les autres types de deuils qui pavent la vie de chacun. Ce que nous voulons souligner ici, c'est que le processus du deuil ne se met pas uniquement en branle à la suite d'un

⁴⁸ J.-P. Albert, « Les rites funéraires. Approches anthropologiques », p. 4.

⁴⁹ N. Abraham et M. Török, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », p. 246.

décès, mais également à cause de « tel échec sentimental ou professionnel, telle peine ou tel deuil qui affectent mes relations avec mes proches [et qui] sont souvent le déclic, facilement repérable, de mon désespoir⁵⁰ ». Pour Klein aussi, entre autres, c'est à la fois « [la] perte réelle d'un objet réel, ou une situation analogue pourvue de la même signification, [qui] aboutissent à l'installation de l'objet à l'intérieur du moi⁵¹ » – laquelle « installation » constitue, comme nous le verrons bientôt, l'une des principales composantes du travail de deuil. Afin d'éviter toute confusion entre les divers types de deuils que nous venons d'introduire, nous utiliserons désormais au sein de ce mémoire la terminologie suivante : (1) le *deuil noir*, pour le processus suivant la mort d'un proche ; (2) le *deuil amoureux*, pour celui qui accompagne une rupture amoureuse ; et (3) le *deuil objectal*, pour celui qui marque la perte d'un objet – que celui-ci soit abstrait ou concret, imaginaire ou réel.

1. b) Premier pas vers la « guérison » : cannibalisme et fantasme d'incorporation

Les facteurs à l'origine de ces mécanismes propices au rétablissement de notre équilibre psychique diffèrent donc légèrement les uns des autres, en cela que la nature de l'objet aimé et perdu n'est pas la même pour chacun d'entre eux, ni par conséquent la nature de ladite perte. Autrement dit, le décès d'un proche n'équivaut pas rigoureusement à l'interruption d'une relation amoureuse, ni à la perte ou à la destruction d'un objet comme la santé, une maison, un travail, des valeurs, etc. Toutefois, il est facile de reconnaître au sein de ces trois types de configuration un point commun notable : nombreux sont les théoriciens qui s'inspirent de la psychanalyse pour expliquer que telle ou telle « expérience de la rupture suppose que la rupture [en tant que phénomène] a [déjà] pu être éprouvée et élaborée comme cessation de l'état d'union, fin de la

⁵⁰ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 13.

⁵¹ M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 16 ; c'est nous qui soulignons.

continuité et perte de la contenance. Une rupture masque toujours une autre rupture qui la rappelle et la contient⁵² ». Le type de réminiscence auquel René Kaës fait allusion dans son introduction à l'ouvrage collectif *Crise, rupture et dépassement* semble avoir été signalée pour la première fois par Mélanie Klein, selon qui le premier « objet dont on pleure la perte est le sein de la mère et tout ce que le sein et le lait représentent pour la pensée enfantine : l'amour, la bonté et la sécurité⁵³ ». Le point commun des trois types de deuil que nous avons évoqués serait donc le sentiment de manque rappelant le sevrage du sein maternel, premier support du manichéisme qui caractérise la psychologie de l'espèce humaine⁵⁴, et qui veut que tout « bon » objet – tout objet aimé – disparaissant de l'entourage d'un nourrisson se transforme dans l'appareil psychique encore peu développé de celui-ci⁵⁵ en « mauvais » objet, pour la simple raison qu'il lui fait soudainement défaut⁵⁶.

Or, comme « à ce stade de son développement, le fait d'aimer un objet et de le dévorer sont inséparables⁵⁷ », le nourrisson en assimile à la fois les bons côtés (le contentement que lui procure la satiété, la sécurité et l'amour promis par le sein maternel) et les mauvais côtés (en l'occurrence : la faim, l'insécurité et l'angoisse de la mort causées par le retrait du sein maternel). Toutefois, en faisant également sien les mauvais attributs de l'objet aimé, l'enfant se croit la cause de la séparation qu'il vit⁵⁸ et qui menace dangereusement son intégrité psychique. Dans l'espoir de préserver celle-ci, ainsi que de se faire pardonner le ravage relationnel dont il craint d'être le coupable, l'être humain s'impose plus ou moins consciemment de sévères restrictions psychiques destinées à réparer le mal dont il se croit l'instigateur. Notons en passant qu'un lien se

⁵² R. Kaës, « Introduction à l'analyse transitionnelle », p. 24 ; voir aussi, entre autres, D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 21.

⁵³ M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 77-78.

⁵⁴ Voir M. Mathieu, « D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art », p. 66-67.

⁵⁵ Voir D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 21.

⁵⁶ Voir M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 28.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

tisse ici avec les réflexions anthropologiques évoquées plus haut à propos des restrictions et des dépenses funéraires associées à la culpabilité du deuil, ainsi qu'à la ritualisation dont « l'absence [...] dans le traitement des morts à l'occasion de guerres ou d'exterminations de masse correspond bien à un déni d'humanité⁵⁹ ».

Comme nous l'avions alors souligné, ce besoin d'auto-restriction traduit le désir humain de « réparer » l'objet aimé et perdu, mais également de compenser à tout prix le vide laissé par sa disparition. Au cours d'une première tentative, forcément maladroite, ce colmatage se fait tout naturellement par ce qu'Abraham et Török appellent l'*incorporation* ; en d'autres termes, le nourrisson essaie intuitivement de combler le vide laissé par le retrait du sein maternel en avalant, ou bien simplement en mettant dans sa bouche toutes sortes d'objets (sa main, ses jouets ou tout ce qui passe à sa portée), dont il espère qu'ils lui assureront le même contentement que le premier objet aimé qu'il a perdu. Nous nous inspirons ici de la définition de l'incorporation proposée par Abraham et Török⁶⁰, dont les réflexions sur le sujet qui nous intéresse nous semblent plus rigoureuses et mieux définies que celle des autres théoriciens que nous avons évoqués jusqu'ici. Selon un modèle semblable, Julia Kristeva soutient également que ce qu'elle appelle

[le] cannibalisme⁶¹ mélancolique [...] traduit cette passion de tenir au-dedans de la bouche (mais le vagin et l'anus peuvent aussi se prêter à ce contrôle) l'autre intolérable que j'ai envie de détruire pour mieux le posséder vivant. *Plutôt morcelé, déchiqueté, coupé, avalé, digéré... que perdu*⁶².

Cette remarque nous mène à l'étape suivante de la vie humaine : en effet, il est légitime de supposer qu'une fois adulte, l'être humain devant faire face à la perte d'un objet aimé recourt

⁵⁹ J.-P. Albert, « Les rites funéraires. Approches anthropologiques », p. 1.

⁶⁰ Voir N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 261, et « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », p. 234.

⁶¹ Après avoir introduit dans *Totem et tabou* le mythe du repas totémique – selon lequel des frères d'un peuple primitif tuèrent et mangèrent leur père pour s'en approprier la puissance et le rang social –, Sigmund Freud reprend la notion de cannibalisme dans *Deuil et mélancolie*, où il l'associe à des fantasmes d'incorporation de l'objet aimé (voir S. Freud, *Totem et tabou* ; et *id.*, *Deuil et mélancolie*).

⁶² J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 21 ; c'est nous qui soulignons.

à un procédé « incorporatif » plus adapté à son psychisme désormais épanoui. En ajustant la définition précédemment proposée, nous aimerions ainsi avancer qu'à l'âge adulte, l'incorporation se traduit par l'absorption compulsive – mais pas nécessairement par voie orale – de nourriture ou d'objets, réels ou imaginaires⁶³. Ce procédé touche exclusivement les personnes dépressives qui refusent (encore) le profond remaniement identitaire qu'appelle un deuil récent. Eu égard à ses rouages, l'incorporation peut donc s'apparenter ou, dans certains cas, tourner au fétichisme⁶⁴, un processus que Kristeva voit « comme une résolution de la dépression et de son déni du signifiant : le fétichiste remplace par le fantasme et par le passage à l'acte le déni de la douleur psychique [...] consécutive à la perte d'équilibre biopsychique par la perte de l'objet⁶⁵ ». À ce propos, les deux auteurs de « Deuil ou mélancolie » soutiennent justement ceci :

[Toute] perte [d'un objet aimé], si elle était entérinée, imposerait un remaniement profond. Le fantasme d'incorporation prétend réaliser cela de façon magique, en accomplissant au propre ce qui n'a de sens qu'au figuré. C'est pour ne pas "avaler" la perte, qu'on imagine d'avaler, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet. [...] Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est *refuser le deuil* et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre⁶⁶.

En résumé, tout cela reviendrait donc à dire que, pour un adulte, une perte importante entraîne en quelque sorte une régression à la phase orale et au désir conséquent de combler le manque dont il souffre par l'incorporation au-dedans de soi d'objets censés remplacer celui qui a disparu. L'exemple le plus flagrant en est peut-être le cannibalisme freudien dont nous avons parlé plus haut, et qui inclut tout genre de consommation excessive : de la compulsion alimentaire à l'alcoolisme, en passant par l'hypersexualité et tout autre comportement analogue. Enfin, si l'on

⁶³ Ces objets imaginaires s'appellent alors des *fantasmes*.

⁶⁴ D'après Paul-Laurent Assoun, le comportement fétichiste – dans son acception la plus récente – est suscité par le déficit de quelque chose auquel on n'a pas ou plus accès, et dont l'objet fétichisé se fait le succédané palpable (voir entre autres P.-L. Assoun, *Le fétichisme*, p. 83).

⁶⁵ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 56.

⁶⁶ N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 261.

complète encore un peu notre définition dans l'optique d'une analyse imminente de l'œuvre callienne, cette incorporation fétichiste peut également se traduire par la collection d'objets ou l'accumulation systématique de photographies, de documents, d'anecdotes, de références et de médiums.

Ce que la dernière réflexion d'Abraham et Török soulève également, c'est que l'incorporation n'est qu'un fantasme, un leurre de guérison qui ne comble pas de la bonne manière le vide ressenti : en refusant la réalité de la perte de l'objet aimé, le sujet incorporant ne fait qu'adopter une solution temporaire dont l'aspect insatisfaisant vient du fait que la « “réparation” [convoitée], conformément au caractère fantastique de cette position dans son ensemble, est presque toujours peu pratique et irréalisable⁶⁷ ».

1. c) Résolution de la crise : processus d'introjection et *Soleil noir*

Par conséquent, si l'incorporation « [n'a] pour but, en fin de compte, [que] de recouvrer, *sur un mode magique et occulte*, un objet qui, pour une raison, s'est dérobé à sa mission⁶⁸ », c'est plutôt dans l'*introjection*⁶⁹ que nous trouverons le processus véritablement thérapeutique qui permet de surpasser une perte importante. En réalité, ce que cache le fantasme d'incorporation, c'est un besoin d'introjection que ne fait que tromper le « procédé magique où le “manger” (festin) se propose comme équivalent d'une “introjection” immédiate, mais purement

⁶⁷ M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 138, note 16.

⁶⁸ N. Abraham et M. Török, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », p. 237-238 ; c'est nous qui soulignons.

⁶⁹ Bien que Sándor Ferenczi ait été le premier à définir le concept d'introjection, nous préférons nous inspirer des travaux de Nicolas Abraham et Mária Török, dont la pensée plus actuelle s'accompagne d'explications particulièrement rigoureuses, ainsi que d'une nette distinction – cruciale pour notre étude – entre le *fantasme d'incorporation* et le *processus d'introjection* (voir N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 259). À l'instar de Ferenczi et de beaucoup d'autres, Klein ne différencie pas vraiment l'incorporation et l'introjection, terme qui recoupe pour elle les deux mécanismes que nous préférons distinguer.

hallucinatoire et illusoire⁷⁰ ». Au contraire de l'incorporation, l'introjection serait donc, d'après Abraham et Török, un procédé permettant de compenser par nos propres moyens le vide laissé par la disparition de l'objet aimé – plutôt qu'en ayant recours à des objets extérieurs. Lorsqu'on sent son monde intérieur « menacé de déchéance et d'effondrement⁷¹ », et qu'on a eu vainement recours à l'incorporation pour tenter de parer à ce sentiment pour le moins angoissant⁷², la nécessité se fait sentir de « renouer [...] des liens avec le monde extérieur⁷³ », et par-là même, de rétablir l'équilibre de son propre psychisme de manière satisfaisante. Dans un contexte adulte, cela précède l'acceptation de la réalité de la perte subie, ainsi qu'une tentative réelle et légitime, non plus de *remplacer* à tout prix l'objet perdu, mais plutôt de *reconstruire* son monde intérieur par ses propres moyens, en remettant de l'ordre dans le chaos créé par la disparition de l'objet aimé. Là où l'incorporation échoue parce qu'elle cherche simplement à colmater le trou laissé par l'objet disparu, l'introjection réussit parce qu'elle permet *d'inclure* au sein même de notre psychisme en voie de restauration cet espace vide qu'a créé la perte. Or, comme Klein le résume parfaitement, « [la] reconstruction du monde intérieur caractérise le succès du travail du deuil⁷⁴ ».

On se souviendra que toutes les pertes que l'on subit au cours de notre vie ne font que raviver le souvenir de la première fois où l'on a fait l'expérience d'un sentiment de manque. Par conséquent, nous pouvons donc affirmer à l'instar d'Abraham et Török que

les tout débuts de l'introjection ont lieu grâce à des expériences du vide de la bouche, doublés d'une présence maternelle. Ce vide est tout d'abord expérimenté comme cris et pleurs, remplissement différé, puis comme occasion d'appel, moyen de faire apparaître, langage. Puis encore, comme auto-remplissement phonatoire, par l'exploration linguo-palato-glossal du vide, en écho à des sonorités perçues depuis l'extérieur et enfin, comme substitution progressive partielle des satisfactions de la bouche, pleine de l'objet maternel, par celles de la bouche vide du même objet mais remplie de mots à l'adresse du sujet. [...]

⁷⁰ N. Abraham et M. Török, « Maladie du deuil et fantôme du cadavre exquis », p. 238-239.

⁷¹ M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 96-97.

⁷² Notons en passant que tout le monde ne passe pas forcément par l'incorporation avant d'entamer une introjection.

⁷³ M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 96-97.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

Apprendre à remplir de mots le vide de la bouche, voilà un premier paradigme de l'introjection. [...] Ainsi le vide oral originel aura-t-il trouvé remède à tous ses manques par leur conversion en rapport de langage avec la communauté parlante. *Introjecter un désir, une douleur, une situation, c'est les faire passer par le langage dans une communion de bouches vides*⁷⁵.

Si l'on en croit ce raisonnement, il semblerait donc que ce soit la perte du lien originel entre la mère et le nourrisson qui soit à l'origine du développement des capacités linguistiques de l'espèce humaine. Le mécanisme de reconstruction psychique dont nous parlions passe donc par la conversion de l'objet perdu en symboles, à commencer par les plus rudimentaires que l'être humain soit à même de fournir dès sa naissance – à savoir : les pleurs et les cris, puis le babillage.

De même que Kristeva,

[on] suivra [donc] l'hypothèse d'Hanna Segal selon laquelle, à partir de la séparation (notons la nécessité d'un "manque" pour que le *signe* surgisse), l'enfant produit ou utilise des objets ou des vocalises qui sont les *équivalents symboliques* de ce qui manque. Ultérieurement, et à partir de la position dite dépressive, il essaie de signifier la tristesse qui le submerge en produisant dans son propre moi des éléments étrangers au monde extérieur qu'il fait correspondre à cette extériorité perdue ou décalée : nous sommes alors en présence non plus d'équivalences⁷⁶, mais de *symboles* à proprement parler⁷⁷.

D'où l'importance, pour qu'il y ait introjection et donc accomplissement du deuil, de pleurer les morts et d'accomplir des rites funéraires en leur honneur. Notons à ce propos que ces rites peuvent être aussi publics que l'élaboration d'un éloge funèbre et la composition d'une stèle funéraire, ou bien aussi personnels que la consignation des événements funestes dans un journal intime et la confection de souvenirs en mémoire du mort. Toute habituée qu'elle est à une certaine normativité sociale, notre civilisation ne reconnaît pas forcément ces gestes créatifs comme tels, mais ils portent tous l'empreinte des premiers efforts fournis par l'espèce humaine pour surpasser la mort par la création. En fin de compte, c'est comme si cette explosion de

⁷⁵ N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 262-263 ; c'est nous qui soulignons.

⁷⁶ Comme c'est le cas au cours de l'incorporation.

⁷⁷ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 34.

« créativité » avait besoin pour se produire de l'appel d'air que provoque le sentiment de vide ressenti lors de la perte d'un objet aimé.

Il semblerait ainsi que « [l'être] parlant, depuis sa capacité à durer dans le temps jusqu'à ses constructions enthousiastes, savantes ou simplement amusantes, exige à sa base une rupture, un abandon, un malaise⁷⁸ ». À partir de ces symboles que l'on élabore pour rétablir l'équilibre de notre monde intérieur, il n'y a donc plus qu'un seul pas à faire pour comprendre que les paroles, et par conséquent également les écrits ou toute autre forme de communication, contribuent à l'accomplissement du travail de deuil. Tous ces actes créatifs passent par ce que Kristeva appelle la sublimation :

La dynamique de la sublimation, en mobilisant les processus primaires et l'idéalisation, tisse autour du vide dépressif et avec lui un *hyper-signe*. C'est l'*allégorie* comme magnificence de ce qui *n'est plus*, mais qui reprend pour moi une signification supérieure parce que je suis apte à refaire le néant, en mieux et dans une harmonie inaltérable, ici et maintenant et pour l'éternité, en vue d'un tiers. Signification sublime en lieu et place du non-être sous-jacent et implicite, c'est l'artifice qui remplace l'éphémère. La beauté lui est consubstantielle. Telles les parures féminines voilant des dépressions tenaces, la beauté se manifeste comme le visage admirable de la perte, elle la métamorphose pour la faire vivre⁷⁹.

Jusqu'ici, nous avons beaucoup parlé du travail de deuil dans son rapport avec la mort en tant que telle. À cette occasion, nous nous sommes arrêtés sur plusieurs des phénomènes psychiques liés au décès d'un proche, à savoir : la crise affective qui en découle, la culpabilité qu'on éprouve vis-à-vis du mort, la prise de conscience qu'en tant qu'être humain on est destiné à mourir un jour, le sentiment de menace qu'on ressent pour l'intégrité du soi, etc. En revanche, nous n'avons soulevé que quelques éléments de réponse quant à la question de la résolution de cette crise, dont l'essentiel pourrait se résumer à ceci : la pulsion de mort n'est surmontable que

⁷⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 111.

grâce à la pulsion de vie, qui lui est inséparable bien qu'il faille savoir comment la tirer en surface. En d'autres termes : plutôt que de se complaire dans la dépression, il faut s'efforcer d'accepter la réalité de la perte subie ; au désir d'(auto)destruction, il faut opposer le besoin de reconstruire son monde intérieur ; et de manière plus générale, il faut essayer de dépasser le fantasme d'incorporation pour enclencher le processus d'introjection et enfin mener son deuil à terme. Si ces derniers mécanismes psychologiques participent certes tous deux d'une dépendance à l'égard de l'objet d'amour perdu, l'introjection nostalgique, elle, « est [toutefois] créatrice parce qu'elle est régie par l'amour, tandis que la dépendance fondée sur la persécution et la haine est stérile et destructrice⁸⁰ ». Comme nous l'avons vu dans le cas de ce que nous avons baptisé le *deuil noir* – soit le produit du décès d'un proche –, l'une des solutions pratiques envisageables pour résoudre la crise est le passage par les rites funéraires, qui ont « pour effet très explicite la plupart du temps, de gérer la vie des survivants, c'est-à-dire de rétablir leurs relations, de les réassocier, de leur donner de nouveaux repères⁸¹ ». En partie régis par l'entourage, les rituels encouragent donc l'endeuillé à accepter sa perte récente, tout en l'aidant à soulager sa peine. Dans le cas des deux autres types de deuils – qualifiés d'amoureux et d'objectal –, nous avons lancé en première partie une piste de réflexion que nous aimerions désormais développer : celle de la création.

D'après les réflexions de Mélanie Klein sur le deuil et la dépression, par exemple, l'étape finale d'un deuil possède une certaine capacité productrice, car la création peut être pour certains un excellent moyen de surmonter la souffrance⁸². Associant cela à une sorte de processus

⁸⁰ M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 111-112 ; nous associons ici le deuxième type de dépendance à l'incorporation, dont on se souviendra qu'elle est stimulée par la haine de l'objet qui s'est dérobé à notre besoin d'amour, et par le désir de préserver ce dernier en le déchiétant, en l'avalant et en le digérant (voir J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 21), plutôt qu'en acceptant de le perdre.

⁸¹ M. Augé, « Ce que nous avons perdu, ce sont les vivants, pas les morts », p. 75.

⁸² Voir M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 112.

cathartique⁸³, Julia Kristeva confirme à ce propos que « [nommer] la souffrance, l'exalter, la disséquer dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil. De s'y complaire parfois, mais aussi de le dépasser, de passer à un autre, moins brûlant, de plus en plus indifférent⁸⁴... » Or, ces deux théoriciennes ne sont pas les seules à avancer l'argument que la création est propice à la résolution d'une crise : de nombreux autres penseurs voient également un lien entre le travail du deuil et celui de la création⁸⁵, que ce soit parce que « deuil et création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique⁸⁶ », ou bien parce que « le besoin de créer [semble être] stimulé, au départ, par une pulsion destructrice inconsciente⁸⁷ ». En ce dernier sens, l'acte créateur pourrait donc être considéré comme la dernière étape d'un deuil ou comme l'exemple le plus flagrant d'introjection, dont il partage précisément les mécanismes de dénouement de crise :

nous recevons l'expérience imaginaire, non pas comme un symbolisme théologique ou comme un engagement laïque, mais comme *un embrasement du sens mort par un surplus de sens* où le sujet parlant découvre d'abord l'abri d'un idéal, mais surtout la chance de le rejouer dans l'illusion et la désillusion⁸⁸...

2. Au cœur de la création : le processus créatif

Maintenant que nous avons posé les bases de ce que représentent en psychanalyse le phénomène de la mort et le travail du deuil vis-à-vis de la création, nous aimerions – avant d'aller

⁸³ Voir J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁵ Voir entre autres A. Green, « Le double et l'absent », p. 57 ; O. Rank paraphrasé par A. Lavest-Bonnard, *L'acte créateur : Schönberg et Picasso*, p. 59 ; et M. Mathieu, « D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art », p. 66-67.

⁸⁶ D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 19.

⁸⁷ A. Lavest-Bonnard, *L'acte créateur : Schönberg et Picasso*, p. 17.

⁸⁸ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 114-115 ; c'est nous qui soulignons.

plus loin – souligner de nouveau les limites de certaines « théories psychanalytiques de la créativité qui font rage à l’heure actuelle [et qui] présentent deux caractéristiques. Tout d’abord, elles sont “réductrices”, car elles ramènent la créativité à un autre processus. Ensuite, elles en font un symptôme de névrose⁸⁹. » Effectivement, après avoir souligné que notre société rapprochait souvent la créativité de certains troubles psychologiques, Rollo May évoque les exemples de Van Gogh le psychotique, Gauguin le schizophrène, Poe l’alcoolique et Woolf la dépressive bipolaire. Toutefois, il nous fait également remarquer que ce n’est pas parce que « la créativité et l’originalité sont le fait de personnes qui ne se coulent pas dans le moule de notre société [...] que la créativité est [nécessairement] le produit d’une névrose⁹⁰ ». Or, ce n’est absolument pas ce que nous avons l’intention de démontrer ici. Toutefois, nous pensons qu’une analyse du thème du manque chez Sophie Calle ne peut se passer des réflexions des nombreux théoriciens – psychanalystes ou autres – qui ont vu un rapprochement à faire entre le deuil et la création. Si ce lien ne passe pas obligatoirement par la névrose, comme le suggère l’existentialiste May, il n’en reste pas moins que chez certains individus, les crises associées au deuil sont propices à stimuler la créativité.

Tournons-nous donc maintenant vers celle-ci pour comprendre les mécanismes qui l’animent en répondant aux questions suivantes : pourquoi l’être humain ressent-il le besoin de créer ? au niveau individuel, qu’est-ce qui, précisément, le pousse à ce geste ? tout le monde est-il capable de créer ? quelle est la différence entre créativité et création ? quelles sont les caractéristiques de l’esprit proprement créateur ? comment la création d’une œuvre d’art se déroule-t-elle ?

⁸⁹ R. May, *Le courage de créer*, p. 35.

⁹⁰ *Ibid.*

2. a) À l'assaut de la création

Si la création a toujours suscité l'intérêt des penseurs à travers le monde, c'est sûrement parce que c'est l'une des premières activités sociales et culturelles dont l'être humain s'est montré capable – à l'instar de la communication par le langage et de la prise en charge communautaire de la mort⁹¹. En effet, il est largement reconnu que la faculté de créer un objet dans un but artistique est l'un des principaux critères de distinction entre l'être humain et l'animal : dans une tentative désespérée de troquer sa nature éphémère contre un semblant d'immortalité, l'homme crée et collectionne le « beau »⁹² qui, il l'espère, lui survivra et le rappellera au souvenir des vivants. À ce propos, May affirme justement que

[la] créativité suppose un désir d'immortalité. Nous autres, êtres humains, savons que nous devons mourir. [...] Nous savons que chacun de nous doit mobiliser le courage d'affronter la mort. Pourtant, nous devons aussi nous rebeller contre elle. La créativité naît de cette lutte, de cette rébellion. Elle n'est pas simplement le reflet de l'innocente spontanéité de la jeunesse et de l'enfance. Elle doit aussi s'accoupler à la passion de l'adulte, la passion de vivre au-delà de notre propre mort⁹³.

Même s'il ne se l'avoue pas consciemment, l'être humain serait donc persuadé au plus profond de lui-même que le geste créateur le rapproche de l'immortalité dont est censé jouir l'artisan – quel qu'il soit – de la Création de l'univers. Par mesure de précaution, il nous semble bon de préciser que si cette perspective spirituelle n'est évidemment pas commune à tout le monde, il n'en reste pas moins que le désir humain d'immortalité est universel. En revanche, à défaut de produire chez tous une œuvre d'art authentique, ledit désir prend parfois simplement la forme d'un besoin pressant de contrôler d'une manière ou d'une autre l'environnement dans lequel on évolue, afin d'y laisser à tout prix une trace de notre passage sur terre. C'est par exemple ce que

⁹¹ Voir P. Picq *et al.*, *La plus belle histoire du langage*.

⁹² À propos du phénomène de la collection et du désir d'immortalisation chez l'homme, voir L. Langbauer, « The City, the Everyday, and Boredom: the Case of Sherlock Holmes », s. p. Bien que l'auteure de cet article y parle spécifiquement de la création et du désir de collection stimulés chez l'homme (vs la femme) par son incapacité métabolique à donner la vie, nous considérons qu'une partie de ses réflexions est tout à fait applicable à l'espèce humaine en général.

⁹³ R. May, *Le courage de créer*, p. 28-29.

prône le théologien Éric Volant dans un article sur la mort, un phénomène qu'il voit comme un déficit à combler, sans lequel la vie n'aurait aucun sens :

ce déficit existentiel est une provocation, un défi lancé aux êtres humains, une incitation à la parole et à la créativité, « un appel à se raconter pour se ménager une durée et donc un espace à vivre⁹⁴ ». [...] En effet, [...] cette inconnue à laquelle nous serons tous un jour confrontés, nous oblige à élaborer du sens, à créer des récits et à développer des rites, à construire des rapports sociaux, à développer nos potentialités, à poursuivre nos rêves et à aller jusqu'au bout de nos désirs⁹⁵.

Alliant ainsi faits de société, de spiritualité et de culture, la création est sans surprise un objet d'étude particulièrement intrigant aux yeux des anthropologues, des sociologues et des philosophes, mais également des psychanalystes et autres psychologues. Dans les pages qui suivent, nous tâcherons toutefois de ne pas rester sourds à l'avertissement de Mathieu, selon qui « [la] psychanalyse ne prétend pas ici livrer la clé de l'art ; elle demande au contraire à l'art de l'aider à trouver la clé de la nature humaine⁹⁶ ».

De nos jours, étudier la création est devenu d'autant plus captivant qu'avec le temps, ceux que le sujet intéresse se concentrent de moins en moins sur ses *résultats*, au profit du *processus* qui y mène, comme le souligne métaphoriquement l'historien de l'art Nicolas Bourriaud, d'après qui « on ne peut plus considérer l'œuvre contemporaine comme *un espace à parcourir* [...]. Elle se présente désormais comme *une durée à éprouver*⁹⁷ ». Il semblerait donc que le domaine des arts ait graduellement changé de paradigme, à la fois dans sa pratique et dans sa théorie : en effet, jusqu'à récemment, les œuvres d'art étaient produites et jugées selon des critères canoniques applicables au produit fini, tandis que « [l'art] actuel ne présente pas comme le résultat d'un travail, il est le travail lui-même, ou le travail à venir⁹⁸ ». Souvent – que ce soit à l'échelle

⁹⁴ F. Smyth-Florentin, « La maison et le livre », p. 15-21.

⁹⁵ É. Volant, « La mort, un déficit à combler », s. p.

⁹⁶ M. Mathieu, « D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art », p. 33.

⁹⁷ N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, p. 15 ; c'est nous qui soulignons.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 115.

individuelle ou collective –, l'être humain accomplit quelque chose sans vraiment y penser, puis il se demande après coup comment il a obtenu tel ou tel résultat. Par exemple, depuis que l'humanité a pris du recul sur sa naissance, son enfance et son épanouissement consécutifs, elle s'est interrogée successivement sur les rites funéraires, les croyances, la révolution industrielle, le nazisme et les guerres, ou encore – plus récemment – sur les dérèglements climatiques... Et ce ne sont là que quelques exemples d'une longue liste de questionnements existentiels ! De la même manière, maintenant que l'attention des artistes et de leurs critiques porte sur le processus plutôt que sur le résultat, les plus grands penseurs de l'humanité se demandent ce qui se passe dans les coulisses de la création. D'où l'intérêt tout particulier que nous affichons pour les avancées de la psychanalyse dans ce domaine ; avancées grâce auxquelles nous espérons pouvoir comprendre les méandres de l'esprit créateur contemporain, qu'on ne peut plus seulement cerner grâce à « [l'interprétation] psychanalytique des œuvres d'art[, car à] s'intéresser au produit fini plutôt qu'à sa genèse et à ne repérer dans l'œuvre que le fantasme supposé y agir, elle ne pouvait [que s'essouffler]⁹⁹ ».

2. b) Deuil et création : les textes fondateurs

De la genèse à la mort et au deuil que nous étudions un peu plus haut, il n'y a qu'un pas : celui de la finitude. Bien que ces deux pôles de la vie puissent sembler contradictoires, tout le monde s'accorde à dire que les deux sont intrinsèquement liés¹⁰⁰. Dans le domaine de la création, les points de vue divergent toutefois quant à savoir si l'acte créateur prend plutôt sa source du côté de la genèse ou de la fin : si certains préfèrent qualifier l'œuvre d'art de « trouée dans l'être

⁹⁹ D. Anzieu, « Avant-propos », p. VIII.

¹⁰⁰ Nous avons déjà vu avec May, par exemple, que toute naissance porte en elle le sceau de la mort, menace qui accompagne toute existence dès le moment où elle devient telle (voir R. May, *Le courage de créer*, p. 23 et 28-29 ; mais aussi M. Mathieu, « D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art », p. 66-67 ; et É. Volant, « La mort, un déficit à combler », s. p.).

[ouvrant] sur le grand vide du possible¹⁰¹ » ou de moyen de « balayer la multitude des liens possibles, susceptibles de *donner un sens* au chaos apparent¹⁰² », d'autres suggèrent en revanche que « l'œuvre tisse sa toile pour [...] capter, pour suturer les déchirures, pour accomplir, par une peau symbolique de mots, par un entrelacs d'images plastiques ou sonores, la *restauration* de l'intégrité narcissique de la personne¹⁰³ ». Il nous paraît clair cependant que les résultats auxquels aboutissent ces deux écoles de pensée reviennent plus ou moins au même¹⁰⁴. En fin de compte, peu importe le côté – négatif ou positif – vers lequel elle se tourne, la création est toujours un moyen de délimiter les frontières entre la vie et la mort, qu'elle le fasse en se battant *contre* la fatalité de la seconde – comme c'est le cas, selon nous, chez Sophie Calle –, ou bien *pour* transmettre et renouveler la première¹⁰⁵.

Bref, quel que soit l'angle d'approche adopté, la plupart des théoriciens que nous avons évoqués constatent une corrélation certaine entre le processus de la création et le travail du deuil. Outre le premier lien que nous avons souligné entre la naissance de l'art et l'apparition des rites funéraires – ce qui n'est, en passant, certainement pas une coïncidence –, André Green résume la pensée d'un bon nombre de ses confrères en expliquant que

le travail de l'écriture présuppose une plaie et une perte, une blessure et un deuil, dont l'œuvre sera la transformation visant à les recouvrir par la positivité fictive de l'œuvre. Aucune création ne va sans peine, sans un douloureux travail dont elle est la pseudo-victoire¹⁰⁶.

Somme toute, la relation qu'entretiennent le deuil et l'écriture – mais aussi tout autre travail artistique – est mise en évidence par le fait, d'une part, que le premier peut avoir un lien

¹⁰¹ D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*, p. 126 ; c'est nous qui soulignons.

¹⁰² A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 38-39 ; c'est nous qui soulignons.

¹⁰³ D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 210 ; c'est nous qui soulignons.

¹⁰⁴ D'après Green, par exemple, l'œuvre se trouve à cheval entre la mort et la vie : « L'œuvre comme élaboration de l'angoisse et du deuil, l'œuvre dans son rapport à la mort est le contraire de la mort » (A. Green, « Le double et l'absent », p. 67).

¹⁰⁵ Voir D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*, p. 11-13.

¹⁰⁶ A. Green, « Le double et l'absent », p. 57.

cathartique de cause à effet avec la seconde¹⁰⁷ ; et d'autre part, que leurs mécanismes sont similaires, comme le suggèrent respectivement Michel Mathieu dans un essai sur les théories psychanalytiques de l'art, et Didier Anzieu dans un ouvrage auquel nous reviendrons bientôt plus en détail. Pour le premier,

la création d'une œuvre d'art correspond à la mise en place d'un objet qui ne risque pas d'être perdu, détruit ou simplement lésé [...]. D'où enfin le rapport entre l'art et le travail de deuil, car [on peut] comprendre ainsi le travail du créateur avec ses vertigineux retraits, ses angoisses, ses colères déchirantes, sa culpabilité¹⁰⁸.

Quant au second, ce qu'il propose ne pourrait être plus clair :

Comme le travail du deuil, [le travail psychique de création] se débat avec le manque, la perte, l'exil, la douleur : il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre, par exemple, sous forme de personnages de roman ; il active les secteurs endormis de la libido, et aussi la pulsion d'autodestruction¹⁰⁹.

Reprenant plus ou moins fidèlement la théorie des pulsions freudienne, des psychanalystes venus d'horizons différents semblent donc manifester leur intérêt pour les mécanismes mêmes de l'acte créateur, dont ils essaient de comprendre les principes universels. Parmi tous ces vecteurs de théorie portant sur la création, nous retiendrons notamment l'épistémologue Anton Ehrenzweig (1908-1966) et son ouvrage posthume sur *L'ordre caché de l'art*, le psychologue Didier Anzieu (1923-1999) et ses essais psychanalytiques regroupés dans *Le corps de l'œuvre* et « Vers une métapsychologie de la création » – premier chapitre d'un ouvrage collectif intitulé *Psychanalyse du génie créateur* –, ainsi que le mathématicien et philosophe Daniel Sibony (né en 1942), auteur d'un essai sur l'art contemporain intitulé *Création*.

Mariant toutes théorie et pratique – quoique dans des proportions différentes –, les études respectives de ces trois penseurs prennent toutes également comme point de départ, sinon

¹⁰⁷ Voir M. Klein, *Deuil et dépression*, p. 112.

¹⁰⁸ M. Mathieu, « D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art », p. 66-67.

¹⁰⁹ D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 20.

l'expérience artistique même de leurs auteurs, du moins les témoignages de créateurs avec lesquels ces derniers ont pu interagir¹¹⁰. Ainsi, Ehrenzweig s'appuie principalement sur ses interactions orales avec des étudiants en art ; Anzieu, sur les témoignages écrits d'un échantillon de créateurs en tous genres (écrivains et autres artistes bien entendu, mais aussi scientifiques !), ainsi que sur sa propre expérience et sur celle de ses patients ; et Sibony, sur ses observations visuelles de divers artistes. Or, les résultats de leurs réflexions respectives se recoupent en certains points, notamment en ce qui concerne les descriptions de l'état initial de la création : de part en part du *Corps de l'œuvre*, Anzieu décrit ainsi des crises existentielles, des moments d'inspiration subits assimilables au rêve ou à la remémoration de souvenirs¹¹¹, tandis qu'Ehrenzweig parle de « *scanning* inconscient¹¹² » et Sibony de « choc initial¹¹³ ». Ce qu'ils tirent de leurs constatations, c'est qu'en se répercutant sur l'univers interne d'un esprit créatif, une crise externe – comme un deuil, par exemple – peut provoquer la rupture des mécanismes psychiques dudit créateur et lui insuffler par la même occasion un désir de réordonner le chaos qui s'est instauré autour et à l'intérieur de lui¹¹⁴. En d'autres termes, nos psychanalystes s'accordent à dire, chacun selon ses propres mots et sa propre perspective, que l'état initial de la création est le reflet d'une tension entre les pulsions respectivement attribuées à Thanatos et à Éros.

Toutefois, comme en dépit de ce terrain d'entente, la pensée de chacun de nos théoriciens diffère plus ou moins de celle des deux autres, nous aimerions maintenant en effectuer un bref survol. Commençons par l'ouvrage le plus ancien : dans *L'ordre caché de l'art*, alternant

¹¹⁰ Ces témoignages prennent soit la forme de textes décrivant les impressions desdits artistes lorsqu'ils sont sur le point de créer, ou bien de discussions directes avec nos trois psychanalystes.

¹¹¹ Voir par exemple D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 102-105.

¹¹² A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 38-39.

¹¹³ D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*, p. 172-173.

¹¹⁴ Voir par exemple le résumé d'une analyse de la crise psychologique par R. Kaës et ses collaborateurs, dans D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 21-23.

harmonieusement les passages théoriques et les observations pratiques, Ehrenzweig s'intéresse surtout à l'art moderne et abstrait dans les domaines du visuel – dont il exclut pourtant la photo –, du théâtre et de la musique, mais il y réserve également une petite place à l'art contemporain multidisciplinaire et performatif. D'après lui, l'art produit une illusion de chaos au sein duquel existe en fait un « ordre caché » ; or, ce chaos artistique ne fait que refléter le chaos lui-même illusoire de la réalité¹¹⁵, dont l'art permet finalement de découvrir l'ordre véritable ; pour ce faire, l'artiste doit développer une faculté qu'Ehrenzweig baptise le « *scanning* inconscient » et qui permet, dans les réalités à la fois extérieure et intérieure, de « balayer la multitude des liens possibles, susceptibles de donner un sens au chaos apparent¹¹⁶ ». De son côté, Anzieu – dont la profession le rend fidèle à la technicité psychanalytique – reste beaucoup plus proche de la théorie, ce qui rend son système plus facile à appliquer à un cas particulier comme celui de Calle. Quant à Sibony, malgré un style beaucoup plus abstrait – probablement dû à ses intérêts ontologiques –, l'ouvrage de ce philosophe possède tout de même une certaine assise technique composée de bons outils psychanalytiques, tels les concepts de crise et d'objet aimé. D'après cet auteur, la montée créatrice est stimulée par des pertes ou des blessures narcissiques¹¹⁷, mais à l'encontre de la théorie d'Anzieu, l'artiste sibonyen « se bat non pas *contre* la mort, mais *pour* être vivant¹¹⁸ ». Or, cela se fait en premier lieu grâce au narcissisme qui caractérise cet artiste et qui lui permet de transférer son amour – désormais inutilisé – de l'objet perdu vers un objet encore invisible : sa création en devenir¹¹⁹. Aux yeux de Sibony, la finalité de l'art actuel se

¹¹⁵ Parce qu'il croit que l'art et la réalité fonctionnent selon les mêmes mécanismes, Ehrenzweig les met très fortement en parallèle tout au long de son ouvrage.

¹¹⁶ A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 38-39.

¹¹⁷ Voir D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*, p. 170-173.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 11 ; c'est nous qui soulignons.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 167-177.

trouve par conséquent dans le dévoilement et l'enjambement de ce qu'il appelle la « faille ontologique¹²⁰ », soit la déchirure béante

entre ce-qui-est et le possible, entre le possible et l'impensable, entre une réalité et une autre, entre la lumière du visible et l'éclat de l'autre-lumière, entre la joie de créer et la détresse d'être limité, entre le vertige narcissique et l'effondrement du moi. [...] Bref, l'œuvre contemporaine est sur l'*arête*, elle en porte la marque¹²¹.

2. c) Les cinq phases du processus créatif selon Didier Anzieu

Toutefois, au-delà de ces différences et outre le rapprochement qu'ils opèrent tous entre le deuil et la création, les psychanalystes que nous avons convoqués partagent plusieurs autres pistes de réflexion. Tout d'abord, ils établissent tous une différence entre la faculté créative et le processus de la création : en effet, alors que n'importe qui peut faire preuve de créativité, l'acte créateur en tant que tel est en revanche réservé à ceux qui savent exploiter leur talent¹²². Si les réflexions d'Ehrenzweig, d'Anzieu et de Sibony à ce sujet sont assez éparses au sein de leurs ouvrages respectifs, May résume en revanche parfaitement notre constat dans son ouvrage sur *Le courage de créer* :

Lorsque nous tentons de définir la créativité, nous devons faire la distinction entre la pseudo-créativité – soit l'effort d'esthétisme superficiel – et la créativité authentique, soit le processus qui permet de faire naître quelque chose d'entièrement neuf. C'est ce qui différencie l'art de l'artifice (ou de l'artificial)¹²³.

En conséquence de ce premier point, notons que les objets dits *créatifs* ont une valeur plutôt thérapeutique – comme nous le soulignons plus haut avec Kristeva¹²⁴ –, tandis que les *créations* véritablement artistiques « répondent à deux critères : apporter du nouveau [...] et] en voir la

¹²⁰ *Ibid.*, p. 232-233.

¹²¹ *Ibid.*, p. 287.

¹²² Voir R. May, *Le courage de créer*, p. 40.

¹²³ *Ibid.*, p. 36 ; par la suite, nous préférons respectivement les termes « créativité » et « création » – tels que mentionnés tout récemment – à « pseudo-créativité » et « créativité authentique ».

¹²⁴ Voir J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 35.

valeur tôt ou tard reconnue par un public. Ainsi définie, la création est rare. La plupart des individus créatifs ne sont jamais créateurs¹²⁵ ». Pour reprendre l'exemple le plus frappant employé par la psychanalyse, les fous sont souvent des individus créatifs, dans le sens où ils essaient plus ou moins inconsciemment¹²⁶ de rétablir leur équilibre intérieur au moyen de constructions psychiques analogues à celles du processus créatif – soit en essayant de trouver un « ordre caché » dans le chaos apparent qui les hante. Cependant, cela ne fait pas forcément d'eux des créateurs pour autant ; et c'est dans cette distinction, certes assez fragile, entre la folie et la création, que réside la troisième idée commune à Ehrenzweig, Anzieu et Sibony. Aux yeux du premier, si les fous se montrent tout aussi sensibles que les artistes face au chaos des réalités extérieures et intérieures, ils s'en éloignent toutefois dès l'instant où leur inconscient érige *pour eux* un système de défense psychique contre ce même chaos dont les créateurs, eux, arrivent à faire abstraction grâce au « *scanning* inconscient » qui leur permet d'y repérer un ordre réconfortant¹²⁷. Ainsi, selon May, « [les] personnes créatives [...] se distinguent des autres par leur faculté de vivre *malgré* l'anxiété¹²⁸ ». En d'autres termes – ceux d'Ehrenzweig –,

Une pensée créatrice est capable d'osciller entre ses modes différenciés et indifférenciés, [... tandis que le] psychotique non créateur succombe à la tension entre les modes conscient (différencié) et inconscient (indifférencié) du fonctionnement mental¹²⁹.

Manifestement, il semblerait que la limite entre folie et raison créatrice soit mince, comme se plaît à nous le rappeler Sibony, pour qui la création se joue justement au sein même des entre-deux que lui procure la vie – soit, entre autres : folie et raison, réel et fantasme, vie et mort¹³⁰. En

¹²⁵ D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 17.

¹²⁶ Nous ne tarderons pas à voir avec Anzieu que c'est là que se joue la différence entre folie et création.

¹²⁷ Voir A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 69.

¹²⁸ R. May, *Le courage de créer*, p. 88-89 ; c'est nous qui soulignons.

¹²⁹ A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 29.

¹³⁰ Voir D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*.

exerçant une telle pression sur l'unité du moi, l'expérience de la création « induit [donc] un risque non négligeable de basculer vers la folie¹³¹ ».

Finalement, c'est au sein du processus de la création en tant que tel que la différence entre ces deux pôles créatifs se fait le plus sentir. Bien que les points de vue et les termes adoptés ne soient pas les mêmes pour tous les auteurs que nous avons cités, leur vision du processus créatif est assez similaire, pour le fond comme pour la forme. Par exemple, ils sont tous d'accord sur le fait que ledit processus peut être découpé en trois phases ou plus¹³², et que ceux qui ne passent pas par cette troisième phase sont probablement plus fous qu'artistes. Étant donné que la description de ce processus est particulièrement complète et bien découpée chez Anzieu – ce qui la rend plus facilement applicable à un cas particulier comme celui de Calle –, c'est sur celle-ci que nous allons nous appuyer pour appréhender les rouages de l'acte créateur. Contrairement à d'autres, Anzieu découpe le processus de création d'une œuvre en cinq phases¹³³ que l'on pourrait sommairement étiqueter de la façon suivante : (1) saisissement régressif de représentations archaïques ; (2) prise de conscience ; (3) transcription dans un – ou plusieurs – matériau(x) selon un code déterminé ; (4) composition concrète ; (5) divulgation (production, publication, exposition, etc.). Selon la personnalité du créateur et la nature de la création projetée, ces cinq étapes peuvent être plus ou moins longues, en partie à cause des diverses résistances que le psychisme de l'artiste exerce contre le bon déroulement du processus¹³⁴. Par ailleurs, la

¹³¹ A. Lavest-Bonnard, *L'acte créateur : Schönberg et Picasso*, p. 69.

¹³² Ehrenzweig, par exemple, distingue trois phases dans le « rythme du moi qui sous-tend tout travail créateur » : « une première phase de projection fragmentée, de caractère "schizoïde", suivie d'une phase "maniaque" de *scanning* inconscient et d'intégration, [et enfin] l'ultime rétroaction "dépressive" et [...] la réintrojection de l'œuvre dans le moi de surface » (A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 116-117). Nous verrons bientôt que ces trois phases correspondent plus ou moins aux trois premières étapes du processus créatif tel que le conçoit Anzieu.

¹³³ Voir par exemple D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 93-94 ; ou *id.*, « Vers une métapsychologie de la création », p. 14.

¹³⁴ Voir *id.*, « Vers une métapsychologie de la création », p. 14-15. Succinctement, ces obstacles sont respectivement : (1) au cours du saisissement, la mise en place d'un système de défense psychique (rappelons-nous que l'état créatif est une phase de crise au même titre que le rêve ou, plus distinctement, le deuil (voir *id.*, *Le corps de*

linéarité de ce dernier n'est pas forcément garantie, cédant parfois à des allers-retours avec des phases antérieures, ce qui peut d'autant plus retarder l'achèvement de la création. Enfin, le créateur devant adopter un état psychique différent pour chacune de ces étapes, cela explique que tout le monde ne peut pas accéder à ce statut pourtant largement convoité.

De manière plus spécifique, voilà comment se déroule en pratique le travail de la création selon Anzieu : la première phase consiste à « laisser se produire, au moment opportun d'une crise intérieure (mais ce moment, toujours risqué, ne sera reconnu opportun qu'après coup), une dissociation ou une régression du Moi, partielles, brusques et profondes¹³⁵ ». Pendant la deuxième phase, « [la] partie du Moi restée consciente (*sinon c'est la folie*) rapporte de cet état [de saisissement] un matériel inconscient, réprimé, ou refoulé, ou même jamais encore mobilisé, sur lequel la pensée préconsciente, jusque-là court-circuitée, reprend ses droits¹³⁶ ». Comme nous l'avons vu, la troisième phase est celle où se distinguent les véritables artistes, car c'est à ce moment-là qu'on doit effectuer la

transposition élaborative de l'image, de l'affect, du rythme ainsi saisi dans un matériau (écriture, peinture, musique, etc.) dont on acquiert ou possède la maîtrise et/ou selon un code familier (mathématique, chimique, botanique, linguistique, socio-culturel, etc.), – les plus grandes créations consistant à innover quant au matériau ou quant au code¹³⁷.

À ce stade du processus, l'objet ainsi créé peut dans certains cas être considéré comme achevé¹³⁸, notamment s'il s'agit d'une découverte scientifique, par exemple, qui se contente de formuler

l'œuvre, p. 19)), la peur d'avoir à affronter des angoisses psychotiques, la peur de l'inconnu et le contrôle exercé par le psychisme sur la régression ; (2) lors de la prise de conscience, les sentiments de honte ou de culpabilité ressentis lors de cette expérience traumatique et les doutes éprouvés (sous forme de pulsion de mort) quant à la valeur de l'œuvre en devenir ; (3) pour le choix du matériau et la « codification », l'exigence d'une faculté de structuration de données à l'aide de symboles ; (4) lors de la composition concrète, la nécessité d'une aptitude de concrétisation ; (5) au moment de la divulgation, la peur d'« exposer l'œuvre à un public, [...] affronter les réactions, les jugements, les critiques – ou pire encore, l'indifférence – [...], accepter pour elle le risque d'une survie éphémère ou cet autre risque qu'elle mène désormais une vie propre, très différente de la vie que l'auteur avait cru mettre en elle » (*id.*, « Vers une métapsychologie de la création », p. 14-15).

¹³⁵ *Id.*, *Le corps de l'œuvre*, p. 93-94.

¹³⁶ D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 93-94 ; c'est nous qui soulignons.

¹³⁷ *Id.*, « Vers une métapsychologie de la création », p. 14.

¹³⁸ D'où le découpage du processus créatif en trois étapes *ou plus*.

sans façon « une réalité jusque-là inconnue¹³⁹ » dont l'impact potentiel sur le public suffit à lui conférer le statut de *création*. En revanche, certaines œuvres – surtout artistiques – requièrent « un travail de composition proprement dit à partir de plusieurs de ces transcriptions élaboratives [...] : le choix – ou l'innovation – d'un genre, le travail du style, un agencement interne des parties dans une organisation d'ensemble [...] : c'est la quatrième étape¹⁴⁰ ». Quant à la dernière phase de ce processus créatif, elle consiste en ceci : enfin

achevée et publiée ou jouée ou exposée [...], l'œuvre d'art ou de pensée produit un certain nombre d'effets sur le lecteur, le spectateur, l'auditeur, le visiteur : stimulation de la fantaisie consciente, déclenchement de rêves nocturnes, accélération d'un travail de deuil, enclenchement d'un travail de création – la boucle se referme parfois ainsi sur elle-même¹⁴¹.

Tel que nous l'avons entreprise au cours de la deuxième partie de ce chapitre, l'étude de l'acte créateur en tant que tel nous semble pouvoir être particulièrement féconde une fois appliquée au domaine de l'art contemporain, surtout lorsqu'il suit le modèle « du *process art* et de l'art conceptuel, qui [tendent] à fétichiser [...] le processus mental au détriment de l'objet¹⁴² ». Effectivement, nous avons déjà souligné plus haut avec Bourriaud que la pratique – et partant, la critique – actuelle de l'art prend souvent à cœur le processus de création des œuvres d'art plutôt qu'uniquement son produit fini. Or, si l'on s'appuie sur les assises théoriques fournies par les penseurs que nous avons évoqués jusqu'ici, il est intéressant de remarquer que Sophie Calle pourrait à juste titre être qualifiée de créatrice par excellence : en effet, outre mettre à exécution ces théories du chaos comme catalyseur de la création, elle le fait de manière réflexive, en retraçant explicitement le processus créatif de ses œuvres au sein même de celles-ci. Afin de

¹³⁹ D. Anzieu, « Vers une métapsychologie de la création », p. 14.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Id.*, *Le corps de l'œuvre*, p. 93-94.

¹⁴² N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, p. 49.

suivre son propre cheminement, nous allons donc maintenant procéder au recensement des diverses figures et représentations du manque dans *Douleur exquise*, *En finir* et *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler*. *Ma mère aimait qu'on parle d'elle*. Toutefois, avant de nous engager dans cette entreprise, commençons ce deuxième chapitre par un rapide survol de ce que la critique callienne a à dire.

CHAPITRE II – AU COMMENCEMENT ETAIT LE MANQUE : TOUR D’HORIZON DES FIGURES DU DEUIL CHEZ SOPHIE CALLE

L’un des paradoxes de l’univers artistique et littéraire du contemporain¹⁴³ réside en ceci. D’une part, il est intéressant de pouvoir accéder à la critique des œuvres les plus récentes au fur et à mesure de leur production, car cela permet de savoir ce que nos pairs pensent des pratiques actuelles de l’art et de la littérature¹⁴⁴ : dans les cas où l’histoire littéraire ne sert pas à édifier ou à conserver le « canon », elle s’attache en effet à « cerner l’adaptation des formes littéraires à l’esprit de leur temps, afin de comprendre la création présente et parfois de préparer la création à venir¹⁴⁵ ». D’autre part toutefois, la proximité temporelle de ces trois pôles – créateur, critique et public – rend nécessairement difficile le jugement du dernier quant à la pertinence du second, qui n’a encore aucun recul sur une œuvre tellement « verte » qu’elle continue de croître d’année en

¹⁴³ Pour plus de détails à ce propos, voir M. Barraband (dir.), *Tangence : L’histoire littéraire du contemporain*, et D. Viart, « Ressources de la littérature française contemporaine », ainsi que D. Viart et B. Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. C’est en effet au terme des Trente Glorieuses (entre 1975 et 1984 selon Dominique Viart) que l’apparition dans le monde occidental de nouveaux problèmes de société et de nouvelles souffrances sociales favorise le retour en force d’une littérature qui veut s’en faire la caisse de résonance – à l’encontre des pratiques formalistes qui prônaient jusqu’ici une esthétique de la rupture motivée par un désir d’autarcie littéraire. Regagnant peu à peu un lectorat très majoritairement découragé par l’illisibilité du formalisme, le contemporain renoue alors d’une part avec un héritage littéraire revisité, et d’autre part avec l’ensemble réflexif et conceptuel des sciences humaines et sociales. La littérature contemporaine se ressaisit ainsi de sujets autres qu’elle-même, en inventant par la même occasion de nouvelles formes aptes à appréhender ces questionnements résurgents sur le sujet (le soi), le réel, l’Histoire, la société et la politique. Particulièrement vaste, la notion de contemporain est divisée en trois catégories par Viart : la littérature consentante (qui accepte de faire ce qu’on attend d’elle au sein de l’industrie de la publication), la littérature concertante (qui n’essaie pas vraiment de briser le chorus des clichés littéraires du moment), et enfin la littérature déconcertante (qui se préoccupe véritablement d’écriture sans nécessairement répondre aux attentes du lectorat, auquel elle transmet d’ailleurs ses interrogations).

¹⁴⁴ Comme Mathilde Barraband le suggère, « cette pratique paradoxale d’histoire immédiate a étonnamment peu retenu l’attention de la critique. Son analyse offre pourtant un biais stimulant pour revisiter l’histoire et les principes d’une discipline incontournable dans le champ des études littéraires, mais souvent stigmatisée pour son traditionalisme, et parfois réputée responsable d’un manque d’intérêt des institutions d’enseignement pour l’actualité littéraire. D’autant que l’aspect exploratoire de la pratique d’histoire du contemporain conduit les historiens de la littérature à réévaluer la pertinence de leurs outils et les incite à des questionnements méthodologiques et même théorique dont on a régulièrement souligné qu’ils faisaient souvent défaut à leur discipline » (« Liminaire », p. 6).

¹⁴⁵ *Ibid.*

année, et qu'on ne saurait dire si le temps en fera un arbre centenaire¹⁴⁶, ou si les premières perturbations atmosphériques venues la déracineront...

1. L'artiste face à la critique

Dans la même veine que Nicolas Bourriaud, Anne Sauvageot affirme que « le travail des artistes appelle aujourd'hui davantage à une lecture contextuelle à travers les diverses faces du processus de sa création¹⁴⁷ ». Or, c'est une dimension que les critiques calliennes estiment essentielle à son œuvre¹⁴⁸, laquelle paraît *programmée* par un « protocole élu¹⁴⁹ », une « contrainte [...] toujours ostensiblement formulée¹⁵⁰ ». Voilà qui ancre déjà profondément Calle dans le contemporain, dont elle semble aussi partager le culte des *mass media* et les autres tics de notre société¹⁵¹.

1. a) Une artiste « de son temps »

Aux yeux – entre autres – de Sauvageot,

De son temps, Sophie Calle l'est [...] à part entière à travers son travail d'artiste. Qualifiée le plus souvent d'intimiste, son œuvre est au diapason de la culture médiatique et de la montée de l'individualisme qui se sont imposées dans notre contexte occidental. [...] Le personnage Sophie Calle et son œuvre sont l'un comme l'autre exemplaires de l'air du temps médiatique, autant par la diversité de leurs modes d'expression [...] que par la

¹⁴⁶ C'est-à-dire non pas qu'elle rejoindra le « canon » conventionnel, mais plutôt qu'elle résistera au temps et pourra donc être appréciée par n'importe qui à travers les siècles.

¹⁴⁷ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 164.

¹⁴⁸ Voir notamment *ibid.*, mais aussi D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle » ; C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle » ; Ch. Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* » ; ou encore Y.-A. Bois, « La tigresse de papier ».

¹⁴⁹ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 81.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 11.

diversité de leurs supports [...]. Jusque dans leurs topiques les plus insistantes – le jeu, le double, la disparition, la présence et l’absence –, on retrouve dans les répétitions calliennes la propulsion des médias de masse à construire un avatar de la réalité qui devient pour tout un chacun une expérience de soi¹⁵².

Outre la tournure explicite et réflexive du processus créatif de Calle, ses affinités avec l’art conceptuel, la performance, le situationnisme et le surréalisme, le rôle cathartique, thérapeutique et relationnel de son œuvre, ses revendications intertextuelles et intermédiaires, sa dimension intime et autofictionnelle, et plus globalement son caractère transgressif constituent tout autant de points d’ancrage de cette œuvre au sein du contemporain¹⁵³. D’ailleurs, son attachement la plus forte avec les pratiques actuelles de l’art et de la littérature – où plus rien ne se soumet d’office aux catégories préétablies par le canon – consiste peut-être justement en ceci que la critique n’arrive pas à la faire tenir dans une case. À ce propos, Christine Macel affirme dans une étude de la figure d’auteure callienne que ses ouvrages « ne se laissent pas facilement enfermer dans un genre¹⁵⁴ » : « ni “auto-fiction”, ni roman-photo, mais entrelacements inédits de récits factuels à tendance fictionnelle, accompagnés d’images photographiques¹⁵⁵ », ces œuvres inclassables attirent toutes sortes de foules¹⁵⁶. Penchons-nous donc maintenant sur chacune des facettes de l’art callien.

Tout d’abord, le fait que les projets de Calle soient chargés d’illustrer une idée¹⁵⁷ en ayant « recours à une “contrainte d’action¹⁵⁸” » pousse entre autres Danièle Méaux à les associer « aux pratiques du happening ou de la performance, comme aux protocoles adoptés par certains artistes

¹⁵² *Ibid.*, p. 158-159.

¹⁵³ Voir P. Bouchard, *Le visible et l’invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil*, p. 8-13.

¹⁵⁴ Ch. Macel, « La question de l’auteur dans l’œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », p. 21.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

¹⁵⁶ Voir A. Sauvageot, *Sophie Calle, l’art caméléon*, p. 260 et 268-269.

¹⁵⁷ Calle déclare effectivement ne saisir « l’appareil [que] pour matérialiser une idée » (voir S. Calle citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p.).

¹⁵⁸ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 80.

conceptuels¹⁵⁹ ». D'ailleurs, lors d'une entrevue avec Fabian Stech, Calle elle-même se définit comme une « midinette conceptuelle¹⁶⁰ », bien que cette appellation ne fasse pas du tout l'unanimité de ses critiques. Pour Macel par exemple, « c'est toujours confrontée à une situation [...] que Sophie Calle trouve ses idées les plus abouties, et non pas dans un échafaudage conceptuel savant, déconnecté de sa propre vie¹⁶¹ ». Or, cette conservatrice de musée n'est pas la seule¹⁶² à trouver que « les situations inventées par Calle rappellent celles que cherchaient à construire les situationnistes¹⁶³ », à l'image desquels « elle cherche à créer un rituel, à provoquer une situation, à poser une série de questions¹⁶⁴ ». En ce qui concerne le lien de ses pratiques artistiques avec l'art éphémère de la performance, elle déclare elle-même devoir « vivre l'histoire pour la raconter¹⁶⁵ », et trouve cela amusant de « [devenir] un personnage de roman¹⁶⁶ ». Juliette Bertron nuance toutefois ces propos, car une performance

consiste le plus souvent en l'implication de la personne physique de l'artiste dans un événement public. Or, [chez Calle], ce sont des événements vécus en premier lieu dans le domaine privé qui sont par la suite – [parfois] presque avec vingt ans d'écart – rendus publics¹⁶⁷.

Puisqu'elle expose donc toujours son processus créatif aux yeux de tous, Calle n'a pas peur d'avouer que « [parfois] la thérapie devient le motif¹⁶⁸ » même de son art¹⁶⁹, lequel lui

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ S. Calle citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 101.

¹⁶¹ Ch. Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », p. 26.

¹⁶² Voir également K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 7-36.

¹⁶³ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 87.

¹⁶⁴ M. Delvaux, « Sophie Calle : No Sex », p. 427.

¹⁶⁵ S. Calle citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p.

¹⁶⁶ *Id.* citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 95 ; l'artiste fait ici allusion à « La règle du jeu » qu'elle s'est imposée dans un ensemble de projets aujourd'hui réunis dans un coffret intitulé *Doubles-jeux*, et au sein duquel elle s'approprie certaines des idées artistiques de Maria Turner – protagoniste du *Léviathan* de Paul Auster –, dont certaines des aventures sont elles-mêmes directement tirées de la vie professionnelle de Calle.

¹⁶⁷ J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », p. 17.

¹⁶⁸ S. Calle citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 98.

¹⁶⁹ Voir notamment A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 230 ; J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », p. 20-22 ; ou encore Y. Hersant, « L'autorité de Sophie Calle ».

assure alors une « protection contre l'inquiétude, l'abandon, la peur de la mort ¹⁷⁰ ». Effectivement, il n'y a qu'à considérer, entre autres, *No sex last night* – réalisé en collaboration avec Greg Shephard –, *Douleur exquise*, *Prenez soin de vous* ou encore *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*¹⁷¹, pour comprendre que notre artiste envisage la création comme un processus thérapeutique à travers lequel elle tente de remédier aux manques qui pavent sa vie... Méthode radicale, si l'on considère qu'en seulement « trois mois [elle était] guérie¹⁷² » de sa *Douleur exquise* ! Par conséquent, en appliquant le modèle de la thérapie à sa propre pratique, Calle ne cherche pas à être *plus heureuse*, mais plutôt à « souffrir moins¹⁷³ » ; et c'est là un aspect de son art qui semble recueillir le consensus des critiques, dont on pourrait résumer la pensée ainsi :

L'art de Sophie Calle ne vise pas le bonheur mais bien davantage la purgation de la peine, le dépassement de l'épreuve. La méthode est vraiment sur ce versant qui va de la douleur vers sa sublimation, dans la pure tradition aristotélicienne qui vantait déjà les mérites de la catharsis¹⁷⁴.

Or, cette dernière ne surviendrait probablement pas si Calle ne faisait appel à de nombreux intervenants qui lui permettent – tout comme à eux-mêmes –, « dans un jeu artistico-thérapeutique où les subjectivités se projettent l'une dans l'autre, de se libérer des passions¹⁷⁵ ».

Soulignons ici l'importance que revêtent les autres dans les projets de Calle, auxquels – comme dans certaines performances – le public est invité à participer, et cela selon deux modalités différentes : d'un côté, les intervenants directs apportent une part d'imprévu à l'œuvre en cours d'élaboration, que « le protocole établi permet d'ouvrir [...] à la participation et à

¹⁷⁰ Y. Hersant, « L'autorité de Sophie Calle », p. 342.

¹⁷¹ Pour plus de commodité, nous résumerons désormais le titre de cet ouvrage à *Rachel, Monique...*

¹⁷² S. Calle, *Douleur exquise*, p. 203 ; désormais, les renvois à cet ouvrage seront indiqués, entre parenthèses, par le sigle DE suivi du numéro de page correspondant à la citation.

¹⁷³ *Id.* citée par F. Stech, « Sophie Calle – Je déteste les interviews ! », p. 98 ; c'est nous qui soulignons.

¹⁷⁴ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 233.

¹⁷⁵ Y. Hersant, « L'autorité de Sophie Calle », p. 343.

l'expression d'un certain nombre de personnes¹⁷⁶ » ; de l'autre côté, le spectateur et le lecteur sont par la suite encouragés à combler pour eux-mêmes les lacunes des montages calliens¹⁷⁷. Cette particularité pousse entre autres Kathleen Thibault à associer les pratiques de cette artiste à *L'esthétique relationnelle* que définit Bourriaud¹⁷⁸. Toutefois, bien que certains critiques soient catégoriques sur cet aspect de l'art callien¹⁷⁹, d'autres mettent en revanche un sérieux bémol à ces affirmations :

Le relationnel chez Sophie Calle est curieusement égocentré. Aucune rencontre, aucun lien, du moins dans le contexte qu'elle confine au professionnel, dont elle ne puisse tirer parti. [...] Sophie Calle met à profit ses relations pour édifier le portrait qu'elle-même son autobiographie¹⁸⁰.

Aux yeux de ces commentateurs, cet « [ensemble] de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social¹⁸¹ » ne serait donc pas une finalité en soi, mais plutôt un simple outil – un moyen comme un autre de tendre à une fin indépendante.

Malgré ce nouveau différend au sein de la critique callienne, il ne fait toutefois de doute pour personne qu'en invitant autrui à participer à l'élaboration de ses œuvres, Calle pratique l'intertextualité à profusion et redéfinit « la notion d'auteur, voire de fiction elle-même, en jouant sur tous les entrelacs et brouillages possibles [...] jusqu'à devenir auteur par substitution¹⁸² ». Prenons la citation suivante : « Sophie Calle se raconte des histoires, guette les histoires des autres pour nourrir sa propre imagination et raconte au public les histoires qu'il vit par procuration¹⁸³. » Ces propos de Sauvageot nous aident à mettre en évidence les trois principaux

¹⁷⁶ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 83.

¹⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 80.

¹⁷⁸ K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 77.

¹⁷⁹ Voir par exemple A. Richard, *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme ?*, p. 138.

¹⁸⁰ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 224-225.

¹⁸¹ N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, p. 117.

¹⁸² Ch. Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », p. 17-18.

¹⁸³ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 185.

modes d'intertextualité utilisés au sein du corpus callien, à commencer par le fait que les divers intervenants et les spectateurs/lecteurs contribuent à une « partielle démission du sujet¹⁸⁴ » se jouant dans le choix d'une contrainte permettant, de par sa nature, « une délégation possible de cette action à un autre¹⁸⁵ ». Deuxièmement, outre qu'elle emprunte souvent les énoncés mêmes des participants qu'elle interpelle¹⁸⁶, Calle fait également partie d'une « famille » d'artistes¹⁸⁷ qui partagent les mêmes préoccupations et s'empruntent beaucoup de matériel¹⁸⁸. Tout cela favorise évidemment la dilution de son statut d'auteure, auquel elle préfère celui de « maître de cérémonie afin de donner aux autres l'occasion de s'exprimer¹⁸⁹ ». De même, elle ne cache pas qu'elle délègue parfois la prise de ses photos à un « professionnel¹⁹⁰ » – un artiste photographe ou un détective privé, par exemple –, voire à son entourage¹⁹¹. Enfin, sa pratique de l'intertextualité passe en dernier lieu par « des interconnexions avec ses propres travaux antérieurs¹⁹² ».

À partir de cette notion, il n'y a maintenant qu'un pas à franchir pour aborder le sujet de l'intermédialité qui définit le style de Calle, marqué particulièrement par le caractère inséparable du « couple littérature – photographie¹⁹³ » dont elle a fait sa « marque de fabrique¹⁹⁴ ». À ce propos, elle confie à Michel Guerrin lors d'une entrevue que le type d'histoires qu'elle raconte

¹⁸⁴ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 83.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Voir notamment les commentaires et autres prises de position des 107 femmes qu'elle a choisies pour « répondre » à la lettre de rupture de son amant dans *Prenez soin de vous*.

¹⁸⁷ Voir A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 236-254 ; les artistes qu'elle y mentionne sont – entre autres – Greg Shephard, Jean Baudrillard, Martial Raysse, Hervé Guibert, Paul Auster, Annette Messager, Christian Boltanski et Fabio Balducci.

¹⁸⁸ Voir entre autres les collaborations respectives de Calle avec Shephard dans *No Sex Last Night* et Balducci dans *En finir*, ainsi que les nombreux ponts lancés entre le coffret callien *Doubles-jeux* et le *Léviathan* d'Auster, ou bien entre *Douleur exquise* et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* de Guibert.

¹⁸⁹ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 83.

¹⁹⁰ S. Calle citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p.

¹⁹¹ Voir par exemple les photos d'elle prises par on ne sait trop qui dans *Douleur exquise*.

¹⁹² J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », p. 19.

¹⁹³ F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 97.

¹⁹⁴ S. Calle, *En finir*, p. 55 ; désormais, les renvois à cet ouvrage sont indiqués, entre parenthèses, par le sigle EF suivi du numéro de page correspondant à la citation.

« rend le texte et la photo indispensables l'un à l'autre¹⁹⁵ ». Heureusement peut-être, car de nombreux critiques n'hésitent pas à souligner le manque de technicité et d'esthétisme dont elle fait preuve – à dessein¹⁹⁶ :

Mal cadrées, le plus souvent floues ou bougées, banales et sans intérêt apparent, les photographies de Sophie Calle [...] signifient moins l'amateurisme que l'option esthétique, leur appartenance à une génération où les canons de la beauté ne priment plus¹⁹⁷.

En réalité, la mission de ces « instantanés sans apprêt [...] est bien moins d'émerveiller ou de surprendre par leur originalité que de confirmer de l'existant, aussi fugitif soit-il, d'attester de la réalité, aussi incongrue soit-elle, d'inscrire de la présence, aussi virtuelle soit-elle¹⁹⁸ ». En d'autres termes, les photos de Calle possèdent avant tout une valeur archivistique, surtout lorsqu'elles sont accompagnées de légendes – chose qui n'a rien d'étonnant quand on sait que cette artiste explique ses penchants intermédiaires par une défaillance mémorielle¹⁹⁹.

Par conséquent, si l'œuvre de Calle lui sert bien d'archive de sa propre vie, on ne peut alors ignorer sa dimension intime, laquelle pousse certains critiques à rapprocher sa pratique de l'art intimiste ou réaliste²⁰⁰, et bien évidemment de l'autofiction²⁰¹. Or, bien que les « témoins » convoqués semblent garantir l'authenticité des histoires qu'elle nous raconte – une question que soulève inévitablement l'autofiction –, nous sommes plutôt de l'avis de Magali Nachtergaele en ce qui concerne l'utilisation callienne de l'archive et du témoignage, à savoir que « les tableaux, les

¹⁹⁵ *Id.* citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p.

¹⁹⁶ Voir *ibid.*

¹⁹⁷ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 102-103.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹⁹ Voir S. Calle citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 97.

²⁰⁰ Voir notamment J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique » ; M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis* ; et A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*.

²⁰¹ Voir A. Richard, *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme ?*

souvenirs, les images, l’auteur [et l’on pourrait ajouter les personnages] : tous les éléments assemblés par Sophie Calle participent d’une mise en scène²⁰² » incontestable.

Or, selon nous, c’est au cœur même de cette mise en scène que se joue chez Calle la corrélation entre le manque et le ludisme, mais aussi entre les autres paires d’opposés que nous avons relevées dans son œuvre : créativité artistique et création thérapeutique, soi et autres, image et texte, privé et public, quotidien et grandiose, fiction et réalité, visible et invisible, drame et comédie, vide et plein... Bref, pour reprendre la pensée de Daniel Sibony à propos de l’art contemporain, envisageons donc l’œuvre callienne comme un moyen de franchir la « faille ontologique²⁰³ » qui sépare ces entre-deux.

1. b) Autour du jeu

Les contraintes sont sans aucun doute l’une des principales composantes de l’œuvre de Calle, laquelle est d’ailleurs loin de vouloir dissimuler son penchant pour les jeux²⁰⁴. Le problème, c’est qu’elle peut se montrer tellement ludique que ses travaux sont parfois pris un peu à la légère, surtout « au début, [quand] on ne [la] considérait pas comme une artiste²⁰⁵ » : à titre de preuve, sa mère « était enchantée de [son] début de succès mais ne [la] prenait pas au sérieux²⁰⁶ », tandis que son père aimait beaucoup ses premières œuvres, avant de devenir « plus critique sur certaines des plus récentes, qu’il trouve parfois trop esthétiques ou trop “farce”²⁰⁷ ».

²⁰² M. Nachtergaele, « Théâtre d’ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l’absence », p. 150 ; voir également M.-C. Gourde, *Simulacres d’une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, p. v.

²⁰³ D. Sibony, *Création : essai sur l’art contemporain*, p. 232-233.

²⁰⁴ Voir S. Calle, « Évaluation psychologique – sur une idée de Damien Hirst, 2003 : réponse de Sophie Calle », p. 236.

²⁰⁵ *Id.* citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

Largement étudié par la critique de Calle²⁰⁸, le jeu permet – de la même manière que l’art contemporain²⁰⁹ – de dépasser les frontières entre l’enfance et la maturité, la réalité et la fiction, l’inconnu et le connu, la banalité du quotidien et le grandiose de l’art, et plus spécifiquement pour Calle entre l’image et le texte, ou encore entre « l’artiste, le personnage de fiction, l’écriture, la lecture et l’œuvre²¹⁰ ».

Toutefois, lorsque Stech lui parle de ce thème de l’obéissance qui traverse toute son œuvre, elle le reprend de la sorte :

obéissance et en même temps contrôle, c’est-à-dire obéissance à des règles du jeu que j’ai moi-même érigées. [...] C’est une obéissance limitée dans le temps, une obéissance comme un jeu, ce qui me permet de faire des choses que je ne ferais pas autrement. C’est une manière de laisser faire, une décision de ne pas décider²¹¹.

L’aspect transgressif dont nous parlions, et qui rapproche les jeux calliens des pratiques contemporaines que relève Sibony, semblerait donc être le reflet d’une certaine liberté, paradoxalement acquise grâce à l’adoption de règles sans aucune finalité²¹². Comme le dit Méaux dans son article sur les effets de la contrainte chez Calle,

En gagnant les mouvements du sujet, la contrainte l’affranchit des habitudes et des influences, plus ou moins conscientes, qui pèsent sur ses intentions. [...] Elle permet au sujet d’être conscient (et maître) de la règle qu’il suit, quand il est d’ordinaire assujéti à des pressions méconnues. L’adoption de contraintes arbitraires permet de sortir des sentiers battus : suivre une règle idiosyncrasique aide à s’écarter de la loi respectée par le plus grand nombre et instituée par la culture²¹³.

²⁰⁸ Voir notamment K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique* ; F. Pillet, « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu » ; et D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle » ; mais aussi J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l’intime comme objet de la démarche artistique » ; Y.-A. Bois, « La tigresse de papier » ; P. Bouchard, *Le visible et l’invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil* ; A. Sauvageot, *Sophie Calle, l’art caméléon* ; M. Snauwaert et B. Gervais, « Présentation : “au fil des œuvres” » ; ou encore R. Storr, « Sophie Calle : la femme qui n’était pas là/The Woman Who Wasn’t There ».

²⁰⁹ Pour une étude approfondie de l’importance des entre-deux dans le processus créatif contemporain, voir D. Sibony, *Création : essai sur l’art contemporain*.

²¹⁰ F. Pillet, « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », s. p.

²¹¹ S. Calle citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 91-92.

²¹² Voir F. Pillet, « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », s. p.

²¹³ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 84.

En d'autres termes, notre artiste s'octroie une liberté difficile à trouver ailleurs²¹⁴ en remplaçant cet asservissement inconscient par un carcan enfantin mais explicite dont elle se sert pour explorer l'inhabituel.

Dès lors, le ludisme permet donc à Calle de rompre la monotonie du quotidien en ménageant une place au hasard. En effet, bien que ses jeux n'en soient généralement pas de hasard, leurs effets restent toujours imprévus, notamment grâce à la prise en compte de paramètres extérieurs à sa volonté – comme les apports d'autrui à l'élaboration de l'œuvre ou les aléas d'une vie dont elle veut faire une œuvre d'art. Dans son mémoire de maîtrise sur le ludisme dans *Doubles-jeux*, Thibault remarque que dans certaines œuvres calliennes²¹⁵, c'est l'artiste elle-même qui provoque ou recherche le hasard, alors que dans d'autres²¹⁶, c'est plutôt lui qui l'interpelle²¹⁷. Dans tous les cas, le hasard est définitivement « un *leitmotiv* important dans l'œuvre complète de Calle puisque [... c'est] un élément central du jeu, laissant place à l'improvisation et à l'inconstance²¹⁸ ». Au sein de ses projets artistiques, cette dernière se sert ainsi du ludisme pour « piéger le hasard²¹⁹ » et participer de l'ordonnement d'un réel contingent²²⁰, mais aussi « ré-enchanter le quotidien²²¹ » en injectant « de l'inattendu au sein de modes de vie relativement convenus²²² ». Bref, en faisant de ses œuvres un espace où l'on peut observer les effets de l'indétermination sur des situations artificielles et en sublimant la banalité du quotidien pour en faire du matériel artistique, Calle s'invente un rôle de spectatrice face aux retombées des contraintes qu'elle choisit par anticipation.

²¹⁴ Voir F. Pillet, « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », s. p.

²¹⁵ Voir par exemple S. Calle, *L'hôtel* ou *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi*.

²¹⁶ Voir par exemple *id.*, *À suivre...* ou la série « *Où et quand ?* ».

²¹⁷ Voir K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 26-32.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

²¹⁹ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 87.

²²⁰ K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 34.

²²¹ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 87.

²²² *Ibid.*, p. 85.

Paradoxalement – et c’est peut-être là leur rôle le plus évident –, les règles de jeu calliennes lui permettent de contrôler son environnement pour surmonter ou « pour masquer l’anxiété qu’occasionnent l’absence et son néant²²³ ». En lien avec l’adoption et le respect relativement scrupuleux de ces contraintes, Marina Van Zuylen trouve que

[the] obsessive quality of [Calle’s] endeavors plays [...] a double role. While it injects her world with a highly charged sense of drama, keeping it safe from tedium or repetition, it also acts as the tyrannical master who forces her into one form or another of acute deprivation²²⁴.

Un peu plus loin dans le même texte, cette critique suggère qu’au sein de l’univers monomaniacal de Calle, seul un objet détaché de sa fonction habituelle peut donc devenir une preuve palpable et rassurante de la maîtrise qu’elle a besoin d’avoir sur son environnement²²⁵.

Vraisemblablement, le ludisme joue ainsi pour elle le rôle d’une infrastructure rigide²²⁶ qui l’aide à réprimer sa

peur panique du vide. Comme ces monomanes d’autrefois, elle meuble la vacuité de la vie quotidienne par le trop-plein téléologique de son idée fixe, elle efface tout désordre, ou du moins l’enrégimente et l’apprivoise, en se soumettant au contrôle absolu de protocoles inaliénables²²⁷.

Si l’on met ceci en parallèle avec ce que nous écrivions plus haut, le jeu au sein des œuvres calliennes peut donc être envisagé comme un processus thérapeutique, « une façon [...] d’approcher la mort, la violence, l’inconnu²²⁸ ». Si l’on en croit Florence Pillet, ces travaux ludiques auraient ainsi comme objectif de rendre l’artiste « susceptible de profiter des bienfaits d’une catharsis²²⁹ » – tout d’abord parce qu’ils remplissent un rôle social²³⁰, mais également parce que Calle fait « de l’humour et de la dramaturgie, jusque dans l’excès, les remèdes radicaux

²²³ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l’art caméléon*, p. 203.

²²⁴ M. Van Zuylen, « Voyeuristic Monomania: *Sophie Calle’s Rituals* », p. 181.

²²⁵ Voir *ibid.*, p. 183.

²²⁶ Voir *ibid.*, p. 181.

²²⁷ Y.-A. Bois, « La tigresse de papier », p. 38.

²²⁸ F. Pillet, « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », s. p.

²²⁹ Y. Hersant, « L’autorité de Sophie Calle », p. 343.

²³⁰ Voir par exemple Sh. A. Jordan, « Exhibiting Pain: Sophie Calle’s *Douleur exquise* ».

à la souffrance²³¹ ». De manière très clinique, Van Zuylen en conclut que « her exercise[s] de style manages to reorder a lost world of scattered people into a series of neat and interlocking stories, analyzable narratives that promise in the end an Aristotelian catharsis²³² ».

1. c) Autour du manque

Au sein de l'œuvre callienne, le ludisme semble donc contribuer à résoudre les crises liées à la peur du vide que Calle éprouve face aux manques qui pavent sa vie. Après avoir avoué à Stech son obsession pour la mort²³³, elle confie à Guerrin que « [le] lien de tout ce travail²³⁴, depuis près de trente ans, c'est l'absence. Un homme que je suis et auquel je ne parle pas, des tableaux volés, des gens qui ne voient pas, un homme qui ne m'aime pas, la mort de ma mère...²³⁵ ». Or, comme le jeu lui a permis de surmonter chacun de ces passages à vide, on peut en conclure que même en étant l'une des principales composantes de son œuvre, il n'en est pourtant pas le noyau. En effet, cela fait du jeu non pas une fin en soi, mais plutôt un moyen thérapeutique d'arriver à une fin autonome. La question qui se pose alors est : quelle est cette dernière ? Comme le prouvent les analyses de nombreux critiques²³⁶, le manque est un thème récurrent chez Calle, de même que « le lit, le voyage, la rupture, les aveugles, les voyantes, l'échange épistolaire²³⁷ », mais aussi la filature, le voyeurisme, l'exhibitionnisme, l'échec, les doubles, le hasard, le sexe ou la mémoire... Pour mieux comprendre les enjeux liés à ce fil

²³¹ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 230.

²³² M. Van Zuylen, « Voyeuristic Monomania: *Sophie Calle's Rituals* », p. 189.

²³³ Voir S. Calle citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 92.

²³⁴ Lire : « de tous ces jeux ».

²³⁵ *Id.* citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p.

²³⁶ Voir notamment P. Bouchard, *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil* ; C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle » ; M. Delvaux, « Sophie Calle : No Sex » ; B. Gervais, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure » ; M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis* ; M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence » ; N. Saint, « Space and Absence in Sophie Calle's *Suite vénitienne* and *Disparitions* » ; et R. Storr, « Sophie Calle : la femme qui n'était pas là/The Woman Who Wasn't There ».

²³⁷ J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », p. 19.

conducteur, nous tenterons maintenant de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce exactement que le manque pour Calle ? d'où tire-t-il sa source ? quel est son résultat ? et enfin, comment est-il représenté ?

Contrairement aux autres thèmes dont nous venons de mentionner la récurrence dans l'œuvre callienne, notre hypothèse veut que le manque en soit le véritable catalyseur : à l'instar de Marie-Claude Gourde, nous avons effectivement pu constater que « Calle suit toujours la trace de ce qui fait défaut, de ce que le regard prend et oublie, de ce qui se perd, [...] son œuvre se construit autour de manques, de ce qu'elle n'arrive pas à obtenir²³⁸ ». Ainsi, comme le confirme Cécile Camart dans son article sur les figures calliennes de l'absence et de la disparition, c'est donc « l'expérience esthétique et conceptuelle du “manque” – s'exprimant en creux – qui agit comme déclencheur dans le processus créatif²³⁹ ». D'ailleurs, Calle elle-même déclare qu'à ses yeux, seul le *négatif* de la vie vaut la peine d'être l'objet d'une œuvre d'art : selon elle, « [l'absence], la mort, sont plus poétiques et plus romanesques que le bonheur de deux personnes. Quand je suis malheureuse dans ma vie, cela me sert de matériau et quand je suis heureuse, je le garde pour moi²⁴⁰ », confie-t-elle à Stech.

Manifestement, le manque est donc bien le noyau du processus créatif de Calle, à commencer peut-être par la première chose qui, d'après son propre aveu, lui fait défaut²⁴¹ : la mémoire. Cette défaillance rend la documentation de sa vie nécessaire, et est par conséquent directement à l'origine de ses jeux entre le texte et l'image. Toutefois, au-delà de ce déficit qui n'explique finalement que son *modus operandi*, le sentiment de manque qui transparaît dans ses

²³⁸ M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, p. 37.

²³⁹ C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 51.

²⁴⁰ S. Calle citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 93.

²⁴¹ Voir *ibid.*, p. 97.

œuvres comme leur raison d'être possède plusieurs autres sources – parmi lesquelles des personnes, comme ses amants successifs ou sa mère²⁴² ; des animaux, comme ses chats²⁴³ ou ses poissons rouges²⁴⁴ ; des objets physiques, comme une lettre d'amour, des seins ou le sens de la vue²⁴⁵ ; et des objets plus abstraits, comme l'auctorialité ou le sens de l'harmonie²⁴⁶.

D'après Camart, les effets de ce sentiment sont doubles, à l'image des deux types de vides ressentis : ainsi, du manque en soi découle le désir, tandis que la perte a pour effet le deuil en tant que tel²⁴⁷. Au sein du corpus qui nous préoccupe, on peut de cette manière distinguer les projets dérivant de ce qui fait naturellement défaut à Calle et ceux dérivant de ce qu'elle perd : d'un côté, nous avons donc *En finir* – où elle est dépourvue de tout ce qu'exige son processus créatif –, ainsi que la première partie de *Douleur exquise* – où elle rend compte du voyage précédant ses retrouvailles prévues avec son amant de l'époque ; tandis que de l'autre côté se trouvent la deuxième partie de *Douleur exquise* – où elle traite (de) son deuil amoureux en le comparant aux malheurs de ses interlocuteurs –, et bien évidemment *Rachel, Monique...*, œuvre composée suite au décès de sa mère.

Ceci étant dit, le manque, l'absence, la disparition, la perte ou le vide – bref, n'importe quelle variante du trou noir que nous évoquions en exergue –, soulèvent un problème d'envergure quand il s'agit de les dépeindre. Comment représenter un sujet de nature *négative*, sinon en passant par le biais de ses interactions avec la seule chose que l'humain puisse réellement appréhender – le *positif*? Dans le cas de la perte, Calle peut par exemple nous montrer les traces de ce qui n'est plus là, mais l'a été. En revanche, comme il est impossible de représenter telle

²⁴² Voir respectivement *id.*, *Douleur exquise* ou *Prenez soin de vous* ; et *Rachel, Monique...*

²⁴³ Voir *id.*, *Des histoires vraies + dix*, p. 25.

²⁴⁴ *Id.* citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p.

²⁴⁵ Voir respectivement *id.*, *Des histoires vraies + dix*, p. 23 ; p. 50-51 ; et *Aveugles*.

²⁴⁶ Voir entre autres *id.*, *Prenez soin de vous*.

²⁴⁷ C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 51.

quelle la nature négative de ce qui fait naturellement défaut, l'artiste est alors obligée de construire ses œuvres à l'aide de référents sciemment disposés autour de ce « non-sujet ». Or, il nous semble qu'un bon moyen d'exposer ce dernier à la vue de tous, c'est en le casant tour à tour dans les « entre-deux » qui séparent divers objets de référence – préférablement opposés, car plus l'écart entre eux sera grand, mieux on verra l'espace inoccupé au centre²⁴⁸. Dans tous les cas, une mise en scène se révèle essentielle²⁴⁹, d'où l'utilisation abondante que Calle fait de l'archive. Après avoir souligné que son « concept iconotextuel²⁵⁰ » découlait directement du manque, notons ici que l'intermédialité est peut-être également l'une des seules manières de représenter ce dernier de manière relativement satisfaisante.

Pour conclure sur cette obsession du manque, Sauvageot remarque que chez Calle, « [textes], images, objets, détritiques sont autant de fragments de signification s'interpellant mutuellement et pouvant fonctionner en l'absence de centre émetteur²⁵¹ » (voir annexe, fig. 1). D'autre part, Nachtergaele montre dans son article sur « les mises en scène du moi et de l'absence » chez Calle que celle-ci utilise « sa propre identité et son image comme un écran de fumée [...] derrière lequel elle peut disparaître, se dissoudre dans la fiction, et atteindre quelque chose qui a trait à sa mort dans sa *propre* mise en scène²⁵² ». En d'autres termes, que le manque se trouve au cœur de l'univers callien reflète peut-être son désir de mettre en scène sa propre absence²⁵³ de manière à ce que l'œuvre faisant office de monument à sa mémoire puisse exister

²⁴⁸ À la manière de cette illusion d'optique dite « des carrés noirs », grâce à laquelle on peut voir des « points fantômes » aux croisements de lignes blanches quadrillant un ensemble de carrés noirs.

²⁴⁹ Voir A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 201 ; S. Calle citée par F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 103 ; C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle » ; et B. Gervais, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure ».

²⁵⁰ K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 106.

²⁵¹ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 167.

²⁵² M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », p. 143.

²⁵³ Voir S. Calle citée par M. Guerrin, « Sophie Calle Cigale et fourmi », s. p. ; il est intéressant de noter qu'à la fin de l'article, elle parle de « disparaître » selon ses propres conditions : soit en préparant elle-même sa tombe, soit en allant carrément mourir ailleurs que dans sa ville natale.

de manière autonome et rassurante – à l’encontre de Monique qui déplorait « de ne rien laisser derrière [elle] et de n’avoir accompli aucune œuvre²⁵⁴ ».

2. Sur les traces de *Rachel, Monique...* Un deuil en bonne et due forme ?

Après avoir constaté que l’Histoire avait souvent associé les femmes à la « faille²⁵⁵ » qui – selon Freud – les oppose catégoriquement aux hommes, Annie Richard dénonce « l’utilisation ancestrale du féminin comme marque du manque, qui désigne habituellement en la Mère le “mystère féminin” associé à la “béance” et selon une logique tutélaire, à la peur de l’origine et à la mort²⁵⁶ ». Or, il se trouve que dans *Rachel, Monique...*, Sophie Calle joue sur ce rapprochement séculaire pour produire une œuvre à contre-courant que sa mère imprègne littéralement de signes, comme pour bousculer le dogme patriarcal auquel s’est pliée notre société. Par conséquent, bien que cet ouvrage soit le plus récent de notre corpus, c’est par lui que nous commencerons nos études de cas – d’autant plus qu’il y est question du deuil le plus évident de tous : le *deuil noir*. Alors que Monique n’a toujours été qu’une ombre dans l’œuvre de sa fille²⁵⁷, c’est sa mort qui joue pour ledit ouvrage le rôle d’élément catalyseur : en effet, notre artiste conçoit à partir de cet événement tragique une installation en hommage à sa mère, présentée en 2012 d’abord au Palais de Tokyo à Paris, puis au Festival d’Avignon. Aujourd’hui,

²⁵⁴ S. Calle, *Elle s’est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler, ma mère aimait qu’on parle d’elle.*, s. p. ; désormais, les renvois à cet ouvrage seront indiqués par le sigle RM entre parenthèses.

²⁵⁵ A. Richard, *L’autofiction et les femmes : un chemin vers l’altruisme ?*, p. 150-151.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁵⁷ Elle n’y apparaît qu’à de rares occasions et ne sort jamais du lot des autres participants ; voir entre autres Calle, *Les dormeurs* (projet au cours duquel Monique remplace à l’improviste un participant ayant rompu ses engagements), et Calle, *Prenez soin de vous* (œuvre où l’on peut compter parmi 106 autres réactions une lettre de Monique concernant le courriel de rupture reçue par sa fille d’un certain M.).

ces expositions se prolongent en un ouvrage (auto)biographique qui joue sur le concept de la disparition via la matérialité de l'œuvre – comme en témoignent les portions de texte « gravées » blanc sur blanc dans du papier épais.

S'étalant d'avant la mort de Monique au moment de celle-ci, la première partie est composée d'extraits de ses journaux et de clichés d'elle à différents âges, puis de photos et de textes calliens dégagant la synthèse de ses derniers moments. Dans la deuxième partie se trouvent des photos de l'exposition au Palais de Tokyo et de certains artefacts qui y étaient mis en scène, une liste des objets enterrés avec leur propriétaire, la documentation du voyage entrepris par Calle dans l'Arctique pour y ensevelir des bijoux ayant appartenu à sa mère, et enfin des images d'objets chargés de « remplacer » cette dernière²⁵⁸. En conclusion, la troisième partie reprend les photos noir et blanc de tombes portant les inscriptions « mother » ou « daughter » d'un projet de 1978 intitulé *Les tombes*.

2. a) Des souvenirs douloureux mais vivaces

En nous interrogeant sur la manière de représenter la perte – pour ne pas oublier ce qui avait été perdu –, nous avons découvert que Calle proposait de relever les traces de ce qui n'était plus à l'aide de la photographie et de l'écriture, avant de recourir à l'intermédialité pour les mettre en scène « comme le substitut, l'artefact de la présence, ou de façon moins radicale comme une présence “en italiques”, une présence “en creux” ou “affaiblie”²⁵⁹ ». Dans *Rachel, Monique...*, quelles sont donc les traces laissées par la mère de Calle qui nous permettraient d'attester son existence passée, et par conséquent, son absence actuelle ? Peu de temps après la

²⁵⁸ À savoir : une tête de girafe empaillée et, de manière très à propos, une photo de l'ombre de Monique sur une route, accompagnée d'un post-it où l'on peut lire : « si je devais un jour disparaître, je te laisse “mon” ombre qui veillera sur toi » (RM).

²⁵⁹ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 201.

mort de sa propre mère, Roland Barthes retrouve des photos d'elle dont il espère vainement tirer quelque chose²⁶⁰, encouragé par la ressemblance criante de ces images avec la personne réelle qu'elles représentent²⁶¹. De même, Calle tente de raviver l'essence de sa mère à partir des clichés et autres artefacts qu'elle a laissés derrière elle. Ces « souvenirs » parviennent au spectateur/lecteur depuis deux sources distinctes. La première regroupe les photos et les écrits tirés directement des journaux intimes de Monique, le tout exempt des commentaires de Calle. La nature de ces reproductions, sur lesquelles on peut attester l'authenticité de l'écriture manuelle²⁶², concourt à leur prêter une valeur archivistique très forte. La deuxième source, en revanche, réunit les propos de Monique rapportés par sa fille, les photos de l'exposition représentant des artefacts en lien avec Monique, ainsi que des archives – tel le faire-part de décès paru dans le quotidien *Libération* des 18 et 19 mars 2006. Hormis cette dernière instance, ces souvenirs de seconde main ont une valeur archivistique moindre, mais tout est néanmoins présenté de manière à ce qu'on ne puisse rien mettre en doute.

Or, si cette mise en scène-là est relativement flagrante, il n'en reste pas moins que même la source « de première main » est le résultat nécessairement subjectif d'un agencement de photos et d'objets sélectionnés parmi un ensemble plus large. On peut donc en conclure avec Nachtergaele que Calle ne laisse jamais rien au hasard en ce qui concerne la mise en scène de l'absence²⁶³, laquelle en devient alors presque palpable. Ainsi, *Rachel, Monique...* regorge d'échos à la mort et au deuil, que ce soit sous la forme de références incessantes à l'appréhension de Monique « d'aller... à la tombe » (RM) ; d'entrées de journaux rapportant son sentiment

²⁶⁰ Voir R. Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 99.

²⁶¹ Voir *ibid.*, p. 166-167.

²⁶² Bien qu'il soit très facile aujourd'hui de falsifier de tels documents, nous préférons ici jouer le jeu de Calle et accepter ses histoires telles quelles plutôt que de relancer vainement ce débat autofictionnel.

²⁶³ Voir M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », p. 150.

d'être « un véritable cimetière » (*ibid.*) après le décès de sa propre mère²⁶⁴, de son frère et de sa « plus vieille amie » (RM) ; ou bien de remarques de Calle nous rappelant sans cesse l'inévitabilité de la mort – celle de sa mère, mais aussi la nôtre²⁶⁵.

Étant donné qu'il est formellement impossible de *montrer* la disparition en tant que telle, nous concluons de ces dernières observations qu'on ne peut que la *représenter*²⁶⁶, c'est-à-dire la *rendre présente* – à l'aide de signes palpables – à *nouveau* – d'où l'idée de la mise en scène de seconde main. Sauvageot remarque d'ailleurs que « [la] photographie, tout incapable qu'elle est de *montrer* l'absence (tant elle est “un certificat de présence”), prête pourtant main-forte à Sophie Calle pour la *signifier*²⁶⁷ ». En d'autres termes, on ne peut pas reproduire l'essence même de ladite perte, mais on peut en revanche mettre en scène les conditions dans lesquelles elle a été vécue.

2. b) Répercussions formelles du décès maternel sur la mise en page de l'ouvrage

Dans *Rachel, Monique...*, la mise en scène de l'absence passe comme on vient de le voir par le contenu, mais également par la mise en page de l'ouvrage – ce qui n'a rien d'étonnant quand on sait que mettre quelque chose en scène revient à en « organiser matériellement [la] représentation²⁶⁸ », soit à donner forme à un contenu. Par exemple, si les propos même de Monique renvoient constamment à la mort et au deuil, c'est pourtant les choix éditoriaux de sa fille qui nous lancent véritablement sur ses traces.

²⁶⁴ Notons ici le parallèle incontournable entre le deuil « maternel » de Monique et celui de Calle.

²⁶⁵ Sur le fait qu'une photo représentant une personne décédée rappelle à la fois l'événement passé dudit décès, l'inéluctabilité de sa mort au moment où le cliché a été pris, et la mortalité de tout le monde en général, voir R. Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 148-151.

²⁶⁶ Voir P. Bouchard, *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil*, p. 13-27.

²⁶⁷ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 105.

²⁶⁸ CNRTL, « Scène ».

Concrètement, l'ouvrage en question regorge d'éléments formels chargés de nous rappeler que la mort n'est jamais très loin. Pour commencer, la police Baskerville et le caractère gravé des textes rédigés par Calle évoquent l'épithaphe de manière flagrante. D'ailleurs, dans un compte rendu de l'exposition « Absence » à la Paula Cooper Gallery, Karen Rosenberg confirme qu'avec ses petits textes en forme d'épithapes, l'installation faisait penser à une véritable élogie en l'honneur de Monique²⁶⁹ ; et rien n'y manque en effet : ni ledit style élogique, ni l'évocation des principales étapes de sa vie, ni l'éloge de sa personnalité²⁷⁰. En outre, chacune des trois parties du livre est séparée des autres par un feuillet noir représentant une pierre tombale où est gravé le mot *souci*²⁷¹ (voir annexe, fig. 2) ; or, si la fleur du souci est traditionnellement associée au chagrin et donc possiblement au deuil, il semblerait que ce soit également le dernier mot qu'ait prononcé Monique : « Ne vous faites pas de souci. » (RM) De manière tout aussi évidente, les photos des tombes modestement intitulées « mother » sont chargées non seulement de nous rappeler que Calle a bel et bien perdu sa mère, mais aussi qu'on est tous amenés à subir la même perte un jour ou l'autre. Du reste, cette réflexion est poussée encore plus loin par le seul cliché, le tout dernier de l'album, sur lequel l'inscription « mother » a été remplacée par « daughter »²⁷² : cette substitution semble nous dire que l'ordre naturel des choses veut que les enfants suivent nécessairement leurs parents dans la tombe – s'ils ne les y précèdent pas. Bref, Calle souligne encore une fois l'inéluctabilité de la mort, à laquelle nous sommes tous condamnés au même titre que Monique.

²⁶⁹ K. Rosenberg, « Sophie Calle: 'Absence' », s. p.

²⁷⁰ Voir CNRTL, « Épithaphe ».

²⁷¹ Notons ici que l'installation originelle était elle-même envahie par le mot souci, lequel apparaissait non seulement sur diverses tombes de style différents, mais également sur des photos disposées un peu partout.

²⁷² Comme nous le soulignons avec Nathergaël et Sauvageot il y a peu, Calle semble déjà mettre en scène sa propre disparition.

Mettant donc en scène la disparition de cette dernière, l'artiste ne nous bombarde de photos et d'écrits de sa mère que pour mieux nous laisser voir ensuite le vide laissé par son décès ; un vide autour duquel elle arrange stratégiquement les souvenirs qu'elle a gardés, dans une vaine tentative de faire revivre l'essence de la disparue²⁷³. Pourtant, disparue, Monique l'est jusqu'au bout : après avoir enterré ses effets préférés avec elle et enfoui ses bijoux dans l'Arctique, Calle remplace sa mère par une girafe empaillée et une photo de son ombre. Fidèle à son style, elle joue jusqu'au bout avec les rites funéraires, « mélangeant le grave et le loufoque²⁷⁴ » à loisir – peut-être pour dédramatiser la situation et soulager sa peine ? Malheureusement, la mort, n'étant pas de celles qui se laissent apprivoiser, reste impénétrable à ces petits jeux²⁷⁵.

3. Douleur exquise : du deuil amoureux aux malheurs d'autrui

D'ailleurs, la mort d'une relation ne déroge pas non plus à cette dernière règle : seul un travail de deuil amoureux peut efficacement apaiser la souffrance créée par une rupture. *Douleur exquise* est l'œuvre la plus ancienne de notre corpus : entrepris en 1984-85, le projet n'est exposé qu'en 2003 au Toyota Municipal Museum of Art d'Aichi, au Japon, de même qu'au centre Georges Pompidou à Paris lors de la rétrospective *M'as-tu vue ?*, pour finalement être publié

²⁷³ À ce propos, il est particulièrement intéressant de remarquer qu'au sein de l'exposition au Palais de Tokyo, les clichés du dernier souffle de Monique étaient enfermés dans un caisson dont la reproduction dans l'ouvrage ne laisse pas voir l'entrée, comme si on ne pouvait pas y pénétrer parce qu'il n'y avait littéralement *rien* à voir à l'intérieur que le néant.

²⁷⁴ C. Guillot, « Sophie Calle, manipulatrice d'émotion : deux expositions réussies montrent la mer qu'on n'a jamais vue et la mère qu'on ne verra plus », s. p.

²⁷⁵ Voir *ibid.*

quelques mois plus tard. Tout au long de cette œuvre, Sophie Calle tente d'épuiser la douleur qu'elle ressent suite à une rupture amoureuse survenue au terme d'un séjour à l'étranger.

Divisé en deux parties bien distinctes, l'ouvrage retrace d'abord au moyen de la photo et de l'écriture le compte à rebours des événements ayant pavé le voyage de trois mois entrepris au Japon par l'artiste « avant la douleur » (DE, p. 10). Puis, au centre du livre se trouve une double-page photographique représentant un fragment de chambre d'hôtel, sur le lit de laquelle a été placé un téléphone rouge dont on apprend dans les pages suivantes qu'il est celui à travers lequel Calle a reçu l'appel de rupture de M. Enfin, la partie « après la douleur » (DE, p. 201) confronte d'une part une version chaque fois différente du drame vécu – le tout accompagné de la photo du téléphone rouge chargé de symboliser sa douleur –, et d'autre part le témoignage de toutes sortes de deuils ressentis par une trentaine d'interlocuteurs.

3. a) D'insoutenables manques : comment représenter l'irreprésentable ?

Abstraction faite des références continues de Calle à son amant et de quelques-unes des lettres qu'elle en reçoit, M. est physiquement absent de la totalité de l'ouvrage – d'abord à cause de l'éloignement dû au voyage entrepris, puis à cause de leur rupture, laquelle est du reste annoncée dès l'introduction – : à part quelques rares indices sur l'identité de cet amant fantôme²⁷⁶, on n'en trouve en effet aucune photo claire ni aucune description explicite. En premier lieu, l'absence du sujet même du projet au sein de celui-ci est soulignée par la mise en page funèbre de l'ouvrage, comme l'attestent la prédominance du noir, du gris et du rouge dans le livre, ainsi que la mise en page des toutes premières pages de la seconde partie²⁷⁷ – « cernée[s] de

²⁷⁶ Voir J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », p. 17.

²⁷⁷ Au sein de l'installation, les récits des souffrances de Calle et de ses interlocuteurs étaient d'ailleurs brodés sur de grands panneaux de tissus s'apparentant à des stèles commémoratives.

noir comme dans les courriers de deuil », soulignent Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant dans un chapitre dédié à *Douleur exquise* de leur ouvrage sur les *Métamorphoses du journal personnel*.

Toutefois, M. n'est pas le seul élément qui manque dans cette œuvre, comme nous n'allons pas tarder à le voir. Nous avons fait remarquer au cours de notre analyse de *Rachel, Monique...* qu'il était foncièrement impossible de dépeindre l'absence en tant que telle. Ainsi, de même que les trous noirs qui n'émettent aucune lumière et ne peuvent donc être devinés que grâce aux effets palpables qu'ils produisent sur les objets qui les environnent²⁷⁸, Calle est donc obligée pour *matérialiser* tous les éléments qui lui manquent de passer par ce qui les entoure de manière visible, comme si elle en traçait « un portrait en creux, une silhouette esquissée autour d'un espace vide²⁷⁹ ». Cela pousse Gourde à comparer *Douleur exquise* à « un somptueux monument funéraire, un mausolée construit à même les restes devenus reliques²⁸⁰ » de M., des souvenirs autour desquels l'amante esseulée conçoit l'œuvre en question. Est mise ici en évidence une dualité dans la manière de représenter ces nouveaux manques qui caractérisent sa relation avec son ex-amant : d'une part, Calle met effectivement en scène les rares traces laissées par le disparu ; d'autre part, nous avons vu qu'elle pouvait également nous faire voir les « non-sujets » qu'elle évoque en en traçant la silhouette à l'aide de référents visibles – préférablement des paires d'opposés.

Tout d'abord donc, le contraste entre les nombreuses lettres de l'artiste et la réserve de son amant, ainsi qu'entre le français qu'elle parle et les langues étrangères auxquelles elle est confrontée, tout cela souligne les problèmes de communication qui sous-tendent *Douleur*

²⁷⁸ Voir R. Heintzman, « The Truth: Reason and Revelation », p. 94.

²⁷⁹ P. Auster, *Léviathan*, p. 93 ; bien qu'Auster décrive ici l'un des projets de sa protagoniste Maria que Calle a repris à son compte, nous n'avons pu nous empêcher de relever la pertinence de cet extrait de roman pour cette étude de cas.

²⁸⁰ M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, p. 84.

exquise. Par ailleurs, l'antagonisme opposant la naïveté de la première partie à la souffrance de la seconde attire l'attention sur la perte même de l'amant. Ensuite, une absence de cohésion artistique se traduit par le décalage entre l'amateurisme de certains clichés et le côté au contraire très raffiné des autres. De même, le contraste entre « la mise en avant de l'identité de l'artiste comme personne publique connue²⁸¹ » et l'anonymat dans lequel elle garde ses interlocuteurs fait également ressortir le manque de cohésion de l'œuvre, ainsi que l'absence de références claires à ses multiples auteurs. Enfin, l'antagonisme préféré de Calle – soit la paire d'opposés privé/public – souligne en partie ses soi-disant failles mémorielles.

3. b) Avant la douleur : problèmes de communication

Ceci étant dit, nous allons maintenant suivre la disposition en deux parties de *Douleur exquisite* afin d'analyser les manques les plus pertinents que nous avons relevés. Paradoxalement, on peut relever au sein de la première partie de nombreux effets de symétries entre certaines paires de photos (voir entre autres DE, p. 65-67 ou 90-91). Toutefois, malgré ce semblant d'équilibre, c'est encore et toujours l'antagonisme qui prévaut, ainsi donc que les manques qu'il fait ressortir. Pour ne citer qu'un exemple, à J-12 « avant la douleur », deux objets aussi sommaires qu'une calculatrice et un boulier (voir *ibid.*, p. 174-175) suffisent à figurer le choc des civilisations occidentale et orientale. D'ailleurs, cette barrière culturelle se double d'importants problèmes de communication : ainsi, plusieurs documents sont écrits en chinois ou en japonais, et Calle est souvent obligée de se faire comprendre par signes (voir *ibid.*, p. 18, 26 et 29), quand elle ne souffre pas d'un manque de communication total (voir *ibid.*, p. 106-107 et 112).

Toutefois, ces problèmes de communication ne sont pas uniquement le résultat de la barrière linguistique induite par son voyage : en effet, l'échange épistolaire qu'elle entretient avec

²⁸¹ J. Bertron, « Sophie Calle, *Douleur exquisite* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », p. 22.

son amant est rongé de lacunes de la part de ce dernier. N'ayant même « pas souhaité venir » (*ibid.*, p. 14) au buffet de départ de son amante, il ne répond jamais aux lettres qu'elle lui envoie au début, la poussant ainsi à parler à sa place (voir par exemple *ibid.*, p. 102) ou à nourrir de sombres pressentiments (voir entre autres *ibid.*, p. 92). Par la suite, quand il se décide enfin à donner un peu de ses nouvelles (voir *ibid.*, p. 121, 129 et 165), c'est elle qui ralentit le rythme de sa correspondance, comme s'ils étaient destinés à ne jamais être sur la même longueur d'onde. En témoignent par exemple les quelques missives que Calle adresse à M. sans pourtant les lui envoyer. *Douleur exquise* ne serait-il qu'un dialogue de sourds ?

3. c) Après la douleur : échanges et disparitions cathartiques

La mise en page de la seconde partie semble précisément confirmer cette idée : certes, les témoignages recueillis par Calle font écho au récit de sa propre douleur, mais ils n'entrent pas véritablement en dialogue avec lui, dans le sens où leur interaction reste minime. Effectivement, outre les quelques personnes dont la plus grande souffrance a également été une rupture amoureuse (voir entre autres DE, p. 205, 225, 243, 251 et 271) – notamment celles qui ont presque exactement « la même histoire » (*ibid.*, p. 268-269 ; et voir aussi *ibid.*, p. 235) –, les autres rapprochements opérés par Calle évoquent plutôt la mise en *parallèle* de deux monologues. En d'autres termes, on s'éloigne de la particularité de son propre cas au profit de la genericité de la douleur, peu importe sa source. Or, cette perte de spécificité est elle-même mise en parallèle avec celle de M., le tout étant souligné par la division « Avant »/« Après » de l'œuvre, comme le remarque Shirley Ann Jordan dans un article sur l'exhibition de la douleur callienne : « The cycle of Calle's suffering follows the common script written for us all by any

violent and sudden loss: ripples from the central event extend in time, both past and future, redefining everything as *avant* or *après* and re-writing the everyday²⁸². »

Parmi les interlocuteurs de Calle, nombre d'entre eux déclarent avoir « le plus souffert » (DE, p. 202) lors d'un deuil amoureux ou familial. Toutefois, le manque peut aussi se faire sentir dans d'autres circonstances, comme en témoignent les histoires moins ordinaires d'un homme ayant soudainement perdu la vue (voir *ibid.*, p. 223), de l'attente interminable de certaines nouvelles dont on ne connaîtra jamais la teneur (voir *ibid.*, p. 221), d'une dépression sans aucun motif identifiable (voir *ibid.*, p. 241), d'un homme à qui il manquait tout bêtement le bonheur (voir *ibid.*, p. 207), ou encore de ces personnes qui prétendent carrément être dépourvues de tristesse ou de malheur (voir *ibid.*, p. 211 et 233). En rendant sa douleur publique et en la comparant à celle des autres pour la relativiser (voir *ibid.*, p. 202-203), Calle espère profiter des bienfaits de la thérapie :

De ses malheurs et de ce celui des autres, Sophie Calle fait [...] le ferment et le matériau de son travail artistique et celui-ci, en retour, lui permet de liquider leur meurtrissure. [...] Non seulement ses malheurs alimentent son travail créatif mais *celui-ci est doté de la mission bien précise d'en éradiquer la trace affective*²⁸³.

Or, comment accomplir cette démarche mieux qu'en se libérant des traces physiques de la souffrance ? Comme nous l'avons vu, M. est déjà très discret au sein du contenu de *Douleur exquise*²⁸⁴, mais notre artiste accomplit en deuxième partie une véritable prouesse formelle : pour évacuer radicalement les traces affectives de sa douleur – soit les transcriptions écrites de ses souvenirs –, elle estompe peu à peu la couleur du texte de ses variantes jusqu'à ce qu'il se confonde entièrement avec le fond noir des pages qui lui sont réservées. Ce jeu radical sur les

²⁸² Sh. A. Jordan, « Exhibiting Pain: Sophie Calle's *Douleur exquise* », p. 199.

²⁸³ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 230 ; c'est nous qui soulignons.

²⁸⁴ Certes, il est sans arrêt mentionné par Calle, mais comme nous l'avons souligné, personne ne pourrait en tracer un portrait physique ou moral complet uniquement à partir des informations contenues au sein même de l'œuvre – à part peut-être ceux qui le connaissaient déjà ou qui ont réussi à deviner son identité.

disparitions parallèles de l'amant et des traces de la souffrance qu'il a causée nous amène à relever de nouveau le double antagonisme qui oppose le désir inhérent au sentiment de manque²⁸⁵ ressenti « avant la douleur », et le deuil engendré par la perte « après la douleur ».

4. *En finir* avec le manque

Nous avons vu dans la nature binaire des figures de l'absence exposées dans *Douleur exquise* une transition heureuse entre la perte de *Rachel, Monique...* et les manques ressentis au sein d'*En finir*. Dépeignant le dernier type de deuil que nous avons répertorié – le deuil objectal – ce livre est l'adaptation d'un film intitulé *Unfinished* que Calle a réalisé en collaboration avec son homologue et ami Fabio Balducci. Ils y abordent le sujet de l'argent et de sa valeur matérielle, mais c'est surtout la précarité du processus créatif en général et l'échec de ce projet en particulier – comme son premier titre le sous-entend – qui constituent la raison d'être de l'ouvrage. En effet, ce dernier documente la conception laborieuse d'un projet commandité par une banque américaine : pendant une quinzaine d'années (1988-2005), assujettie à du matériel dont elle ne sait que faire, l'artiste enchaîne piste sur piste sans jamais être pleinement satisfaite. Après avoir tenté d'intégrer images de surveillance, photos et textes de divers genres au sein de plusieurs expositions et performances, puis envisagé la création d'un parfum et d'une sculpture, Calle finit par « revenir au point de départ » (EF, p. 104) avec « une vidéo d'artiste. Des séquences qui défilent au même rythme que celui des cassettes de la banque » (*ibid.*).

²⁸⁵ Voir C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 51.

4. a) L'angoisse de la page blanche : une artiste à court d'idées et de matériel

À l'origine, ce blocage est attribué à un manque d'idées de la part de l'artiste, qui « ne [sait] que faire de ces images » (EF, p. 11) fournies par la banque. Or, sans idées, il n'y a pas d'artiste qui tienne ; et comme Calle mêle tant sa carrière à sa vie privée, sans art, il n'y a donc pas de vie possible pour elle. Pour éviter ce semblant de mort, elle s'efforce donc vers la création, en prétextant d'abord un déficit de matériel. Or, si « ces images ne se suffisaient pas à elles-mêmes » (*ibid.*, p. 55), c'est parce que les anecdotes qui collent d'habitude à la peau de Calle (voir *ibid.*) font ici défaut : rappelons-nous effectivement que le couple image/texte est sa « marque de fabrique » (*ibid.*), de même que le travail sous la contrainte, laquelle est ici jugée « [trop] simple » (*ibid.*, p. 22).

Puisque c'est d'ordinaire en pointant les absents du doigt que notre artiste élabore ses projets, le cas d'*En finir* s'avère particulièrement intéressant, car l'élément qui y manque semble être l'œuvre elle-même ! Paradoxalement, cet ouvrage soulignerait donc sa propre absence dans une sorte de mise en abyme de sa genèse interminable. Prenant le lecteur à témoin de ce processus réflexif qu'elle voue dès le début à l'échec, Calle dresse alors la liste des ingrédients qui lui font défaut pour réaliser une fois de plus sa recette d'ordinaire infaillible : de bonnes idées, du matériel, un zeste de cohésion artistique, beaucoup de texte, quelques contraintes et surtout, une conclusion acceptable. Puis, à partir de tous ces manques, dans un mouvement créateur tenant presque de la magie, « Sophie Calle écrit par défaut et photographie par défaut, autour de cet absent, dans le défaut de sa présence²⁸⁶ », jusqu'à ce que l'absence envahisse peu à peu tout le projet par sa « non-présence²⁸⁷ ».

²⁸⁶ M.-C. Gourde, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, p. 48-49.

²⁸⁷ *Ibid.*

4. b) Quand l'art interfère avec la vie : Calle à la recherche d'elle-même

Dans un effort pour remédier à certains de ces manques, elle commence par employer deux remèdes qui lui sont familiers : l'art relationnel – et ses retombées cathartiques –, ainsi que l'autofiction – véritable mise en scène contre l'oubli. D'une part, l'art relationnel lui sert à « [combler] les failles du lien social²⁸⁸ » face à notre perte progressive de contacts humains, et de « recoudre patiemment le tissu relationnel²⁸⁹ » d'une société déconnectée de la réalité par l'essor des moyens de communication et des réseaux sociaux, lesquels nous donnent l'illusion trompeuse d'être plus proches les uns des autres. D'autre part, nous avons vu que l'autofiction était un moyen privilégié pour Calle non seulement de documenter son processus artistique éphémère, mais aussi de combattre ses prétendues amnésies²⁹⁰. Or, qui dit trous de mémoire dit possiblement perte d'identité, et cela justifie amplement le recours à l'autofiction, car « si l'on considère que l'absence est toujours absence de quelque chose, de quelqu'un ou finalement, de soi-même, l'acte autobiographique n'est pas si incompatible avec cette représentation obsessionnelle de l'absent²⁹¹ ». En documentant la réalité de ses œuvres à l'aide de l'écriture et de la photographie, l'artiste les « expose [...] comme un prolongement d'elle-même et comme les traces de sa présence²⁹² » ; bref, elle tente d'assurer son legs.

D'où peut-être l'anxiété qu'elle éprouve à ne pas *En finir* : si elle ne parvient ni à faire aboutir ce projet, ni même à l'entamer vraiment, c'est parce qu'il y manque trop d'elle-même (voir EF, p. 55). Paradoxalement, c'est donc à partir de sa propre absence de l'œuvre qu'elle modèle un objet à son image, « elle-même fondée sur un vide, un interstice où le doute et

²⁸⁸ N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, p. 37.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Voir M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », p. 139.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 141.

²⁹² *Ibid.*, p. 147.

l'imaginaire peuvent se déployer librement²⁹³ ». Or, ce manque étant plus conséquent que les autres que nous avons énumérés, l'esthétique relationnelle et l'autofiction ne suffisent pas exactement à combler le vide ressenti par Calle. En revanche, la multiplicité des dispositifs médiaux à qui elle doit l'existence de son œuvre finale lui a véritablement permis de « trouver une unité d'écriture qui la désigne comme auteur²⁹⁴ ». Pendant une quinzaine d'années, elle a effectivement enchaîné images de surveillance, entrevues, clichés de Polaroid, rapports manuscrits, photos de police, coupures de journaux, installations artistiques, légendes photographiques, enquêtes sociales, confessions d'inconnus, monument aux morts, essai, dialogue absurde et séance d'hypnose, avant de se résigner en dernier lieu à « rallier le bataillon des installations multimédias » (EF, p. 104). En un mot, *En finir* lui a donné l'occasion de remettre son style initial en question afin de s'adapter à de nouvelles préoccupations : l'inévitabilité de sa propre disparition.

4. c) *Unfinished*, un projet voué à l'échec ?

C'est en tous cas ce que croit Camart quand elle suggère qu'*En finir* signale le début d'une nouvelle esthétique callienne²⁹⁵ : laissant derrière elle ses premières œuvres essentiellement iconotextuelles, l'artiste semble aujourd'hui effectivement s'être radicalement tournée vers l'intermédialité²⁹⁶. Toujours d'après Camart, cette première vidéo est un moyen pour elle de reconsidérer son mode d'expression pour tenter d'accepter la présence d'images sans texte au sein de sa production esthétique, et ce malgré sa pratique habituelle. Paradoxalement toutefois,

²⁹³ *Ibid.*, p. 148.

²⁹⁴ Ch. Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », p. 25.

²⁹⁵ Voir C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 49-50 et 54.

²⁹⁶ Au sein même de notre corpus, *Douleur exquise* ne fait effectivement appel qu'à l'écriture et à la photographie, tandis que *Rachel, Monique...* est un projet beaucoup plus varié en termes de médiums artistiques.

c'est en remettant explicitement son style en question que Calle injecte du texte dans son projet initial, produisant ainsi une œuvre d'apparence inachevée réfléchissant sur ses propres lacunes.

À ce propos, on se souviendra que c'est qualifié d'« unfinished project » (EF, p. 23) que cette œuvre dans laquelle l'artiste avoue explicitement « ne [pouvoir] parler que du manque » (*ibid.*, p. 106) paraît pour la première fois dans un journal local américain. Désignée par son inachèvement même, elle est donc dès l'abord placée sous le signe du manque. Toutefois, comme l'attestent plusieurs critiques, Calle réussit toujours miraculeusement à créer un objet artistique à partir de rien²⁹⁷. Dans le cas qui nous intéresse ici, c'est finalement « [la] transcription éditoriale du scénario du film *Unfinished* [qui] produit du texte là où l'artiste disait en manquer²⁹⁸ ». En somme, c'est en énonçant ce qui lui fait défaut – soit en en créant des signes *sensibles*, comme le prônait Kristeva –, que Calle force l'existence de référents visibles lui permettant de produire une œuvre *autour* du manque en tant que tel. Convoquée pour é mousser ce sentiment qui reste le sujet callien de prédilection – et que la pratique de l'esthétique relationnelle et de l'autofiction ne faisaient que souligner –, l'intermédialité lui permet donc d'entamer, de faire progresser, et finalement « d'en finir » avec ce projet que Camart voit comme l'un des modèles de la production callienne subséquente. En d'autres termes, c'est l'énoncé intermédial de l'échec de son processus créatif qui *fait* littéralement œuvre et signe paradoxalement le succès dudit processus, encourageant ainsi Calle à le réutiliser par la suite.

²⁹⁷ Voir par exemple B. Gervais, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », p. 67.

²⁹⁸ C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 52.

CHAPITRE III – AU-DELA DES POLARITES : UNE PRATIQUE DE LA CREATION QUI ABOLIT LES FRONTIERES ENTRE PLEURS ET RIRES

Après avoir consacré le premier et le deuxième chapitres de ce mémoire à nous interroger sur le *quoi* et le *pourquoi* du processus créatif en général, et de celui de Sophie Calle en particulier, nous étudierons dans ce troisième chapitre *comment* elle s’y prend pour métamorphoser les lacunes de sa vie en œuvres d’art. Jusqu’ici, nous avons surtout insisté sur l’aspect catalyseur du manque dans le processus créatif callien ; cependant, il nous semble désormais que ce premier postulat gagnerait à être complété car, outre son rôle de déclencheur créatif, le manque constitue également au sein de notre corpus la matière même de l’œuvre qui en découle. Ce chapitre sera donc dédié à la dissection du processus créatif callien par l’application des théories psychanalytiques et sociologiques de notre premier chapitre aux observations critiques du second²⁹⁹.

On se souviendra pour cela que le fantasme d’incorporation se manifeste par une consommation compulsive de divers objets chargés – en vain – de combler les manques ressentis, tandis que l’introjection est un processus légitime permettant d’accepter et de surpasser ces derniers sans avoir recours au monde extérieur. Par ailleurs, Didier Anzieu divisait le processus de la création en cinq étapes : le saisissement d’une idée préconsciente, la prise de conscience, la transcription de l’idée dans un ou plusieurs matériau(x) selon un code déterminé, la composition détaillée de l’œuvre en cours, et enfin sa production à proprement parler – sous la forme d’une publication, d’une exposition ou de toute autre forme d’exhibition publique. Si l’on suit les recommandations d’Anton Ehrenzweig (voir dernière note de bas de page) et que l’on adapte

²⁹⁹ N’oublions pas à ce propos que, selon les termes de Jean-François Lyotard, Anton Ehrenzweig prônait une application tolérante de la psychanalyse grâce à une légère adaptation de cet ensemble théorique rigide « à un corpus [...] autre que celui sur lequel il a été construit » (J.-F. Lyotard, « Par-delà la représentation », p. 9-10).

quelque peu ces deux ensembles théoriques afin de les combiner, nous pouvons alors répartir les cinq phases d'Anzieu en deux temps, que l'on associera respectivement à ceux du processus de deuil – lui-même appliqué à Calle : ainsi, les deux premières étapes de sa création pourraient être assimilées à l'incorporation, tandis que l'introjection pourrait regrouper les trois dernières étapes dudit processus créatif (voir annexe, fig. 3).

Ce faisant, nous garderons les interrogations suivantes à l'esprit tout au long de ce chapitre : comment les éléments que nous relevons dans l'œuvre de Calle – correspondant chacun à une sous-partie – contribuent-ils dans un premier temps à combler les vides de sa vie en remplaçant ce qui lui manque par des *équivalents*, et dans un deuxième temps à les mettre en scène grâce à d'authentiques *symboles*³⁰⁰ ? Cela dit, il ne faudra toutefois pas s'étonner de retrouver des notions de la première partie dans la seconde et vice versa, car l'introjection prend toujours en compte les fantasmes « incorporatifs » primaires pour assimiler les lacunes et composer *avec* le manque, tandis que la réflexivité des œuvres calliennes par la mise en abyme de leur processus créatif entraîne également celle de son travail de deuil. De plus, les cinq étapes du processus créatif d'Anzieu ne sont, comme nous l'avons précisé, jamais parfaitement délimitées.

1. Dans la « crypte secrète » de Sophie Calle : une incorporation systématique d'équivalents approximatifs – 1^{ère} et 2^e phases du processus créatif callien

Ainsi que nous venons de le mentionner, Calle met toujours rétrospectivement en abyme son processus créatif au sein de ses œuvres, ce qui nous permet par conséquent d'y avoir accès après coup. Néanmoins, n'oublions pas qu'au moment de l'accumulation incorporative que nous

³⁰⁰ Pour en savoir plus sur la différence entre *équivalents* et *symboles*, voir J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 34.

nous apprêtons à analyser, l'œuvre qui nous permet paradoxalement d'étudier ce processus n'a pas encore été publiée, ni même rédigée. Tandis qu'elle incorpore encore vainement son manque, l'artiste collectionne un peu machinalement toute sorte de matériel qui pourrait lui servir, avant d'y repérer une ligne directrice qui lui permettra d'élaborer son œuvre : ce sont les phases de saisissement et de prise de conscience de son processus créatif.

D'après les observations cliniques rassemblées par Nicolas Abraham et Mária Török dans *L'écorce et le noyau*, toute rencontre avec le vide comporte un risque de déni – quand bien même celui-ci ne serait que temporaire –, qu'ils symbolisent par la métaphore d'une crypte secrète³⁰¹. Grosso modo, cette façon de nier la réalité consiste à sceller par une sorte de « rideau de fer » la zone psychique touchée par le traumatisme vécu, comme une « plaie que le mélancolique cherche à dissimuler, à entourer d'un mur, à encrypter [...], processus qui consiste alors à créer, au sein d'une seule région, [...] l'isolation rigoureuse de la "plaie" d'avec tout le reste du psychisme³⁰² ». Cette tentative de refoulement peut néanmoins se solder par une prise en charge des émotions et éventuellement par une guérison, dès lors qu'est fourni un réel effort d'introjection – et nous pensons que c'est le cas pour Calle. Une fois l'illusion incorporative en perte de puissance, la crypte créée peut commencer à s'effriter. Chez notre artiste, on pourrait donc voir dans sa manie d'accumuler toute sorte de matériel, l'érection d'une crypte psychique pendant la phase de déni de ses deuils ; puis, c'est quand elle prend enfin conscience que cette incorporation vaine ne pourra jamais pleinement la satisfaire qu'elle est propulsée vers le stade de l'introjection, et partant, de la création. Notons en passant qu'au sein même de ses œuvres finies, elle commence par documenter rétrospectivement sa phase d'accumulation incorporative avant son véritable passage à l'acte.

³⁰¹ Voir par exemple N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 272-274 ; ou pour approfondir, *id.*, « La crypte au sein du moi : nouvelles perspectives métapsychologiques ».

³⁰² N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 272.

Julia Kristeva nous disait dans *Soleil noir* que le cannibalisme mélancolique préférerait l'objet aimé « [plutôt] morcelé, déchiqueté, coupé, avalé, digéré... que perdu³⁰³ ». Cette formule synthétise assez bien la théorie d'Abraham et Török selon laquelle toute

perte, si elle était entérinée, imposerait un remaniement [identitaire] profond. Le fantasme d'incorporation prétend réaliser cela de façon magique, en accomplissant au propre ce qui n'a de sens qu'au figuré. C'est pour ne pas "avalier" la perte, qu'on imagine d'avalier, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet. [...] *Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est refuser le deuil et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre*³⁰⁴.

Compte tenu de ce que nous suggérions plus haut, nous montrerons donc ici que Calle ne fait tout d'abord que combler ses lacunes en remplaçant par des équivalents visuels, matériels ou académiques les personnes qu'elle perd et les objets dont elle manque.

Quand Anne Sauvageot la compare à un caméléon s'inspirant des tics de la société contemporaine³⁰⁵, elle suggère parallèlement que les médias de masse et la télé-réalité engendrent à coups de « trop-pleins de présence [...] les doutes sur ce que sont la présence et son envers, l'absence, face aux nouvelles phases de virtualisation [...], et d'aucuns peuvent craindre que ces mondes virtuels n'occultent le vide, l'absence dont elles sont les témoins³⁰⁶ ». En d'autres termes, il semblerait que la société cède à la surconsommation pour tenter de suppléer à ses lacunes, de la même manière que Calle cherche selon nous à combler les espaces vacants de sa vie par l'accumulation : si l'on s'en remet effectivement à Sauvageot, « elle cumule et accrédite la présence d'elle-même comme celle de *ses* inconnus pour masquer l'anxiété qu'occasionnent l'absence et son néant³⁰⁷ ».

³⁰³ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 21.

³⁰⁴ N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 261 ; c'est nous qui soulignons.

³⁰⁵ Voir A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 11.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 202.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 203.

1. a) Les clichés photographiques, un modèle parfait de substituts imparfaits

Au cours d'une première tentative visuelle pour appréhender l'objet perdu ou manquant, Calle en accumule divers référents photographiques. À titre d'exemple : la collection d'« images sans histoire » (EF, p. 105) que lui fournit la banque dès le début d'*En finir* et que l'on retrouve à perte de vue dans les dernières pages de l'ouvrage (voir *ibid.*, p. 114 à la fin), de même que les centaines de clichés couvrant son voyage au Japon « avant la douleur » (DE, p. 10) – et sur lesquels son amant n'apparaît pas une seule fois, bien qu'il semble paradoxalement y être omniprésent. À l'avenant, *Rachel, Monique...* regroupe de multiples photos chargées de « remplacer » la mère de Calle, à commencer par la photo de son ombre accompagnée d'une note prémonitoire : « si je devais un jour disparaître, je te laisse “mon” ombre qui veillera sur toi » (RM). Ces *fantômes*, nous dit Bertrand Gervais, « ne sont jamais que des figures projetées par les vivants pour suppléer un manque³⁰⁸ », ou selon Camart, « un substitut qui comble un déficit de réalité³⁰⁹ ».

À l'instar de Roland Barthes, Calle peut ainsi affirmer en ressortant les vieilles photos de sa mère : « Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre³¹⁰. » En évoquant la relation particulière que la photographie entretient avec la mort³¹¹, Barthes propose que le rôle assumé par ce médium est de « pointer » sans cesse vers le manque voué à être éternellement ressenti face à cette preuve mécanique et répétitive qu'un événement qui ne pourra plus jamais avoir lieu, s'est toutefois réellement produit³¹². De par sa nature même, la photographie semble donc au moins

³⁰⁸ B. Gervais, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », p. 78.

³⁰⁹ C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 63.

³¹⁰ R. Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 103.

³¹¹ Voir *ibid.*, p. 30-31 et 144.

³¹² Voir *ibid.*, p. 15.

mettre le manque en évidence, quand bien même l'effet qu'elle produit sur nous ne sera jamais la reconstitution de ce qui n'est plus, mais plutôt la garantie de son *ça-a-été*³¹³ : « L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois³¹⁴. »

« Dans cette perspective, la dimension esthétique ne serait que secondaire, ou en tous cas ne devrait pas occulter la valeur testimoniale de l'image, qui obéit à [une certaine] logique de véridicité³¹⁵ », confirment Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant – comme si l'événement représenté acquérait plus de poids dès qu'il était figé sur une pellicule, celle-ci devenant alors paradoxalement la preuve tangible d'une perte irrévocable. C'est en tous cas ce que semble croire Sauvageot, pour qui « la photographie apporte un “surplus d'existence”³¹⁶ » tout en échouant à représenter le néant :

la photographie est beaucoup plus handicapée lorsqu'il lui faut témoigner de l'absence puisque c'est pour elle un acte contre-nature. L'image photographique, précisément parce qu'elle est indicielle, contiguë avec son référent, est complètement revêche à la négation. [...] les photographies sont des “arrêts sur image” fixant les lieux désertés par leurs occupants, la vie y est absente, seuls figurent les objets dérisoires devenus les indicateurs, les traces de leurs propriétaires³¹⁷.

1. b) Objets divers et fac-similés : relever les traces de ce qui fait défaut pour refouler le deuil

Manifestement, nous pouvons attribuer aux objets et aux documents collectionnés – et incidemment, photographiés –, les mêmes attributs et le même rôle d'aide-mémoire que la photographie. Relevons ici l'importance de la multiplicité et de la diversité formelle des

³¹³ Voir *ibid.*, p. 129.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 177.

³¹⁵ V. Montémont et F. Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », p. 225-226.

³¹⁶ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 206-207.

³¹⁷ *Ibid.*

équivalents convoqués par l'artiste dans sa tentative désespérément matérialiste de boucher les trous causés par le sentiment de manque dont elle souffre : « Le genre du journal, qui permet de fixer et de conserver [...] des matériaux scripturaires hétérogènes, épouse le goût fétichiste de Sophie Calle pour la collection de preuves matérielles comme autant d'indices du passage du temps³¹⁸. »

Souvenons-nous à cet égard des objets dont Calle fait la collection pour entretenir le souvenir de sa mère et tenter de ranimer son essence en comblant, à grands coups de girafe empaillée et de bijoux sentimentaux (voir RM), l'espace vacant laissé par Monique. De même, l'absence de l'amant dans la première partie de *Douleur exquise* est provisoirement comblée par une pléthore d'objets et de fac-similés incluant entre autres une œuvre d'Yves Klein représentant Martial Raysse (l'amant M.) aux côtés d'Arman et de Claude Pascal (voir DE, p. 102-103) et plusieurs lettres écrites de sa main (voir par exemple *ibid.*, p. 184-185). Enfin, l'exemple peut-être le plus flagrant d'incorporation matérielle nous est fourni par *En finir*, une œuvre entièrement basée sur l'archive, comme l'attestent les images tirées des vidéos de surveillance de la banque, les rapports et les photos de police fournis à Calle (voir EF, p. 36-49), ou encore le document sur le *pretium doloris* dont elle essaie vainement de tirer profit (voir *ibid.*, p. 88-89).

Comme l'illustrent également de manière très terre-à-terre la profusion des menus détails qui envahissent l'œuvre callienne – sous forme de chiffres, de dates, d'estampes, de noms communs, etc. (voir notamment DE) –, tous ces éléments à valeur archivistique ont pour but plus ou moins avoué d'ancrer le manque dans un certain objectivisme réaliste afin de le rendre matériellement visible au spectateur-lecteur. Malheureusement, Calle se rendra vite compte que cette incorporation encore trop enracinée dans l'univers du palpable n'est pas un moyen efficace

³¹⁸ V. Montémont et F. Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », p. 210-211.

pour arriver aux fins qu'elle poursuit – au contraire du ludisme, comme nous ne tarderons pas à le voir.

1. c) Les interconnexions littéraires et artistiques, un semblant d'objectivité³¹⁹

Dans la même lignée que les deux outils archivistiques que nous venons de mentionner, les toutes dernières pages de *Rachel, Monique...* reprennent des annales calliennes une partie de son projet *Les tombes*, tout comme *Douleur exquise* recycle l'histoire d'*Anatoli* (1984) – un Russe avec qui elle partageait un compartiment-couche dans le Transsibérien (voir DE, p. 22-31). D'après un article d'Eva Werth sur « L'œuvre de Sophie Calle et le concept de l'automédialité », l'une des particularités de cette dernière est de construire « d'œuvre en œuvre un hypertexte de références, un “rhizome” de thèmes, motifs, idées et objets récurrents³²⁰ ».

En réutilisant ainsi certains de ses propres travaux antérieurs, l'artiste s'adonne à une forme de bricolage, qu'elle complète à l'aide de diverses citations explicites et références implicites à d'autres auteurs et artistes – entre autres, ceux dont on disait justement qu'ils formaient une « famille » préoccupée par les mêmes sujets et animée de nombreux échanges créatifs³²¹. Nous avons déjà mentionné ce que Kathleen Thibault appelle les « répliques³²² » entre Calle et Hervé Guibert (voir DE, p. 72-79), auxquelles nous pouvons ajouter la contribution de Jean Baudrillard à *En finir* (voir EF, p. 59-63), ainsi que la reprise callienne du portrait relief bleu de Martial Raysse réalisé par Yves Klein en 1962 (voir DE, p. 102-103). À l'avenant, les trente-six versions de la fameuse rupture proposées dans la deuxième partie de *Douleur exquise*

³¹⁹ Pour une étude approfondie des divers types d'intertextualité pratiqués par Calle, voir K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 114-121.

³²⁰ E. Werth, « “Strip-Tease” collectif : L'œuvre de Sophie Calle et le concept de l'automédialité », p. 116.

³²¹ Voir A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 234.

³²² K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 117.

évoquent étrangement les *Exercices de style* de Raymond Queneau, rapprochant par voie de conséquence les pratiques calliennes des contraintes littéraires caractéristiques de l'OuLiPo.

À ce propos, Yves Hersant comparait justement les exercices stylistiques de Calle aux « méticuleux inventaires de Georges Perec³²³ », mettant ainsi en valeur les allusions à divers mouvements artistiques qu'elle glisse régulièrement dans son œuvre. Parmi eux, Nigel Saint évoque notamment le surréalisme et le situationnisme, dont la relation à notre artiste passe par son exploitation du hasard :

Chance in a Calle project provides the unexpected, but is also part of a system of rules, choices, and combinations [...], in the manner of Duchamp and Cage. Its role in Calle's engagement with difference and fantasy in her projects, with their echoes of Surrealist chance encounters and Situationist « dérive, » can be considered in spatial terms³²⁴.

À titre d'exemple, la séance d'hypnose à laquelle se soumet Calle lors d'une énième tentative pour *En finir* (voir EF, p. 102), ne manque pas de rappeler la pratique surréaliste de l'écriture automatique. Par ailleurs, on pourrait voir dans son errance à travers Paris pour questionner les clients des guichets bancaires, une variante de la dérive situationniste.

Après avoir tenté de combler ses manques de façon visuelle, puis matérielle, elle s'y essaie donc de nouveau en convoquant les « grands » de la littérature et de l'art, dont elle accumule sans relâche les discours et les procédés artistiques. Toutefois, ce semblant d'objectivité se révèle tout aussi stérile que les précédents³²⁵, car ce n'est pas en disant la mort uniquement avec les mots des autres – comme si elle essayait de leur faire accomplir son propre travail de deuil – qu'elle s'acheminera vers la guérison. À ce stade encore précoce de la création callienne, l'artiste ne fait finalement que repousser le moment où elle devra véritablement affronter sa peur du vide par elle-même pour enfin surmonter ses deuils. En accumulant de

³²³ Y. Hersant, « L'autorité de Sophie Calle », p. 347.

³²⁴ N. Saint, « Space and Absence in Sophie Calle's *Suite vénitienne* and *Disparitions* », p. 126.

³²⁵ Voir par exemple le texte commandé à Baudrillard qui, livré à lui-même, ne servirait finalement pas à grand-chose (voir EF, p. 62-63).

manière improductive du matériel dont elle pense pouvoir se servir plus tard, mais qui ne lui est encore d'aucune aide, elle ne contribue qu'à boucher inefficacement les trous de sa vie à l'aide d'une surabondance de tout – qui ne lui sert finalement à rien. Par la suite toutefois, ce sera paradoxalement en partie grâce à ce trop-plein que Calle désignera, en l'investissant d'un sens grâce à ses propres mots, les manques qui la hantent, faisant ainsi d'eux le matériau même de son œuvre.

Entracte : l'intermédialité entre incorporation et introjection – 3^e phase du processus créatif callien (1^{ère} partie : le choix du matériau)

Comme un objet parfaitement transparent qu'il faudrait, pour le révéler à la vue, couvrir de peinture, de tissu ou de n'importe quel autre matière tangible, les contours du manque ne deviennent visibles qu'une fois entièrement enveloppés. Or, nous pensons précisément que c'est à cette fin que l'artiste tisse une sorte d'étoffe intermédiaire autour de ses plaies – des médiums toutefois vides de sens et incapables de faire ressortir les plus petits détails avant la complétion du processus créatif et l'introjection textuelle de ce matériel préalablement fourni par l'incorporation. Lors de cette phase transfrontalière, le choix des matériaux se fait en partie naturellement, puisque les objets collectionnés possède déjà un matériau prédéterminé ; toutefois, c'est dans la manière dont Calle les agence que nous voyons sa contribution active au processus.

Par intermédialité, nous désignerons ici toute pratique mettant de l'avant un ensemble varié de deux médiums artistiques ou plus, tels le texte, la photographie ou la vidéo, mais aussi le

marbre et le bois (voir RM), le parfum (voir EF, p. 84-85) ou encore le tissu³²⁶. Werth voit l'intermédialité comme un excellent moyen de refléter l'effritement d'un sujet qui « n'a de réalité que par ces actes [de médialité]. La tâche de ces derniers est de revêtir dans l'absence d'un sens total, une multiplicité de sens³²⁷ ». Ainsi, ce serait donc bien en désignant l'absence de plusieurs manières et de plusieurs points de vue différents que l'on pourrait espérer la dévoiler. Au début de sa carrière, Calle combinait l'image au texte « pour tendre le fil qui s'étire [...] entre une présence saturée de preuves et une absence tout aussi obsédante³²⁸ », ou pour « restituer le lien entre le visible et l'invisible, la présence et l'absence³²⁹ ». Une fois consommée cette première marque d'intermédialité, il lui en faudra peu pour élargir son champ de pratique à divers médiums comme la vidéo, la sculpture, la broderie et bien d'autres encore, dans un effort pour circonscrire cette absence qui la hante, et en compléter ainsi le portrait en creux que compose l'ensemble de ses projets.

Si l'on se fie à l'efficacité dont l'intermédialité semble pouvoir faire preuve pour représenter l'absence, nous considérons que c'est à partir de cette dernière accumulation que Calle commence dans chacune de ses œuvres à voir le bout du tunnel. En effet, l'incorporation de médiums artistiques déborde déjà un peu sur la troisième phase du processus créatif, laquelle consiste en partie à choisir un matériau de support – en plus d'ériger l'idée préalablement « saisie » en un code organisateur. Toutefois, comme les étapes dudit processus ne sont jamais parfaitement délimitées, le fait que l'incorporation de médiums se trouve en quelque sorte à cheval entre la prise de conscience et le choix du matériau reste tout à fait cohérent avec le découpage incorporation/introjection que nous avons opéré au sein de ce chapitre. Ainsi, le choix

³²⁶ Nous pensons notamment aux tissus sur lesquels étaient brodées les 99 versions de l'histoire de la rupture de Calle au cours des expositions de *Douleur exquise*.

³²⁷ E. Werth, « “Strip-Tease” collectif : L'œuvre de Sophie Calle et le concept de l'automédialité », p. 113.

³²⁸ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 204.

³²⁹ *Ibid.*, p. 213.

de matériaux aptes à prendre en charge la mission de Calle devrait plutôt participer de l'introjection, mais le fait qu'elle les accumule à la manière de fétiches ancre toutefois encore ce stade de la création callienne dans l'incorporation : « En effet, les installations, les notes, les photographies et les objets constituent autant de traces et empreintes qui cherchent à dévoiler l'artiste, sa vie et sa personnalité, mais au fond ces signes *comblent un vide*³³⁰. »

En revanche, cela ne l'empêche pas de se rapprocher un peu plus de son but : montrer l'absence ou le manque à ses spectateurs-lecteurs, ici en superposant plusieurs médiums afin de construire une sorte de prisme ludique – un peu selon le même principe que les lunettes 3D –, à travers lequel il serait désormais possible de visualiser une autre dimension : celle du néant. Émettant une réflexion similaire à la nôtre, Gervais trouve par exemple que « les dispositifs intermédiaires de Sophie Calle favorisent l'apparition de figures, de signes et d'objets de pensée qui, une fois lancés, se déploient et marquent l'imaginaire³³¹ », de telle manière qu'on finit par ne plus voir que l'absence ou le manque en tant que tels³³². De même, Magali Nachtergaele suggère que tous ces médiums assemblés de manière hétéroclite participent d'une grande mise en scène du vide³³³.

À la fin de notre second chapitre, nous évoquons *En finir* comme une œuvre pivot dans l'esthétique de Calle, qui semblait y prendre un tournant radicalement intermédiaire³³⁴. À titre de preuve, « le goût fétichiste de Calle³³⁵ » passe dans ce projet par une prolifération exceptionnelle de dispositifs médiaux : aux images tirées des enregistrements d'une caméra de surveillance, elle ajoute d'abord des photos et des entrevues, puis elle enchaîne clichés de Polaroid et rapports

³³⁰ E. Werth, « “Strip-Tease” collectif : L'œuvre de Sophie Calle et le concept de l'automédialité », p. 114 ; c'est nous qui soulignons. Voir également A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 202.

³³¹ B. Gervais, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », p. 69.

³³² Voir *ibid.*, p. 79.

³³³ Voir M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », p. 150.

³³⁴ Voir C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 49-50 et 54.

³³⁵ V. Montémont et F. Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », p. 210-211.

manuscrits, photos de police et coupures de journaux, expositions, légendes de photos, enquête sociale, images, confessions d'inconnus, secrets de couple, performance, parfum, blagues de banquiers, document officiel, monument aux morts, essai, dialogue absurde et séance d'hypnose. Ce n'est qu'en dernier recours qu'elle pense à la vidéo d'artiste, une piste qu'elle n'avait encore jamais explorée, répugnant de devoir « rallier le bataillon des installations multimédias » (EF, p. 104). Avant *En finir*, ses œuvres comme *Douleur exquise* s'appuyaient surtout sur l'alliance image-texte, bien qu'on puisse tout de même y déceler un début d'intermédialité à travers l'exploitation de fac-similés ou, dans le cas de l'exposition, de panneaux brodés relatant les diverses mésaventures des interlocuteurs calliens. À partir d'*En finir* cependant, l'aspect intermédial de l'œuvre callienne semble incontestablement devenir un nouveau paramètre de résolution des crises, car la matérialité permet, d'après Daniel Sibony, de combattre la dépression liée au deuil : « Créer, c'est aimer un corps absent et donner corps à cet amour grâce à des matériaux³³⁶. »

2. Ouverture de la crypte par le jeu et introjection

D'après nos théoriciens de la création, une crise peut être résolue par la production d'une œuvre d'art, qui n'en devient réellement une qu'une fois accomplie l'introjection des trois dernières phases du processus créatif³³⁷. Trouvant sa source dans les toutes premières réactions sonores du nourrisson contre le retrait du sein maternel de sa bouche – dont il doit alors combler

³³⁶ D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*, p. 183.

³³⁷ Pour un rappel de la différence entre créativité et création, voir entre autres R. May, *Le courage de créer*, p. 36 ; et D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 17.

le vide par ses propres moyens³³⁸, après avoir vainement essayé de le faire par l'incorporation de divers objets³³⁹ –, l'introjection nous permet de reconstruire de manière satisfaisante notre univers intérieur en y remettant de l'ordre, mais aussi en incluant au cœur même de ce psychisme en cours de rétablissement l'espace vacant créé par la perte ou le manque.

L'art est pour cela un outil efficace contre le refoulement du deuil, car il permet non seulement d'affronter la source de la douleur située dans le passé et/ou dans le présent, mais également d'y proposer une solution et des changements futurs – le simple fait de passer à l'acte, par exemple, est une solution en soi. Nous observons donc trois moyens grâce auxquels l'art est propre à gérer la souffrance : (1) par le fait même qu'il détourne l'attention de l'endeuillé de sa douleur pour la fixer à la place sur un projet distractif – comme n'importe quelle activité de long souffle le ferait ; (2) à travers la « dynamique de la sublimation³⁴⁰ » dont Kristeva vantait les vertus thérapeutiques et la faculté de tisser « autour du vide dépressif et avec lui un *hyper-signé*³⁴¹ » ; et (3) par le biais de l'extériorisation inhérente à cette catharsis.

Envisagée comme le contrepoint de la première partie de ce chapitre, celle-ci s'interrogera en trois temps sur la façon dont le vide est enfin efficacement symbolisé par trois aspects du jeu callien : les contraintes, l'humour et la mise en scène.

³³⁸ Voir N. Abraham et M. Török, « Deuil ou mélancolie », p. 262-263.

³³⁹ Voir *ibid.*, p. 261, *id.*, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », p. 234 ; et J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 34.

³⁴⁰ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 111.

³⁴¹ *Ibid.*

2. a) S'inventer des contraintes pour tromper le manque et fissurer le mur de la crypte – 3^e phase du processus créatif callien (2^e partie : le code organisateur)

Comme nous avons déjà beaucoup discuté le choix des matériaux, nous nous concentrerons ici uniquement sur sa contrepartie : l'érection de l'idée « saisie » en un code organisateur. D'après l'analyse d'Anzieu, c'est au cours de cette troisième étape que

la pensée préconsciente, jusque-là court-circuitée, reprend ses droits [...] et] exerce alors son activité de liaison [...] pour transformer en noyau central, organisateur d'une découverte ou d'une création possibles, un ou plusieurs de ces représentants de processus, d'états ou de *produits psychiques primaires*, jusque-là ignorés ou excentrés. Ce *noyau organisateur* devient donc un code, au double sens de grille permettant de décoder de façon nouvelle certaines données de la réalité extérieure ou intérieure, et de système de termes, d'opérations et d'opérateurs permettant de générer une œuvre originale. Ce décodage, cet engendrement requièrent un *matériau concret* auquel ils donnent forme, *chaos à soumettre à leur ordre, et aussi cadre d'espace et de temps* à l'intérieur duquel ces enchaînements puissent, en se localisant, se déployer³⁴².

Pour les visées de ce mémoire, les « produits psychiques primaires » de l'œuvre callienne pourraient correspondre aux collections de matériel en tout genre qu'elle amasse de manière plus ou moins consciente. Par conséquent, si le « matériau concret » est de toute évidence composé des différents médiums qu'elle utilise, nous pouvons voir dans le « noyau organisateur » de l'œuvre son obéissance aux multiples contraintes – à « l'ordre » desquelles elle soumet le « chaos » causé par l'absence au sein de son psychisme.

Or, pour rejoindre ce que nous avançons un peu plus haut, si Calle aime tant les contraintes, c'est peut-être en partie parce qu'elles lui permettent de se changer les idées tout en lui donnant un certain pouvoir sur une situation autrement hors de contrôle :

Comme ces monomanes d'autrefois, elle meuble la vacuité de la vie quotidienne par le trop-plein téléologique de son idée fixe, elle efface tout désordre, ou du moins l'enrégimente et l'apprivoise, en se soumettant au contrôle absolu de protocoles inaliénables³⁴³.

³⁴² D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 93-94 ; c'est nous qui soulignons.

³⁴³ Y.-A. Bois, « La tigresse de papier », p. 38.

Dans son entretien avec Fabian Stech, elle expliquait cependant que sa vision de l'obéissance – « une obéissance limitée dans le temps, une obéissance comme un jeu³⁴⁴ » – lui permettait à la fois de garder le contrôle *et* de se laisser aller³⁴⁵. Comme un nouvel « entre-deux³⁴⁶ » inhérent à l'œuvre callienne, ce paradoxe selon lequel les contraintes forcent du même pas l'obéissance *et* le contrôle est appuyée par Roger Caillois, qui définit le jeu comme étant – entre autres – à la fois réglé et libre³⁴⁷. Le jeu étant donc « fantaisie et discipline à la fois³⁴⁸ », il n'est pas étonnant que les contraintes constituent pour Calle un chemin vers une liberté (émotionnelle) difficile à (re)trouver ailleurs³⁴⁹ qu'au sein de ce carcan qui a, contrairement aux pressions sociales tacites, l'avantage d'être explicite. En « ménageant de la sorte une zone de liberté relativement préservée, un domaine privilégié d'expérimentation du monde et des rapports humains³⁵⁰ », la contrainte lui permet ainsi de polariser son attention sur d'autres objets que sa souffrance.

Par ailleurs, si l'on en croit l'article d'Eva Marxen sur la transformation de la douleur par le biais de l'expression artistique, la contrainte permettrait également d'offrir à l'artiste une structure essentielle à la sublimation de sa souffrance, le tout devant donc mener de manière efficace à une guérison cathartique. En effet, d'après la thérapeute et anthropologue tout juste citée, « the transformation of pain requires discipline and commitment³⁵¹ » ; d'où le lien que nous voyons entre le désir callien de faire de ses manques le matériau même de son œuvre, et l'assiduité docile dont elle fait preuve pour la complétion de ses deuils. À ce propos, nous avons vu dans *En finir* un exemple remarquable de la discipline et de l'engagement que préconise Marxen quand il s'agit de surmonter la douleur. Pour commencer, la plus grande contrainte

³⁴⁴ F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 93.

³⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 92-93.

³⁴⁶ D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*.

³⁴⁷ Voir R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, p. 23-24.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

³⁴⁹ Voir F. Pillet, « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », s. p.

³⁵⁰ D. Méaux, « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », p. 84.

³⁵¹ E. Marxen, « Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain », p. 245.

qu'elle s'impose – à l'image de tous ses projets, d'ailleurs – se trouve être le « texte qui [lui] colle à la peau » (EF, p. 55) et qui accompagne d'ordinaire ses clichés. Toutefois, outre ce carcan lié au choix d'un matériau, nous considérons que les contraintes intermédiaires auxquelles Calle se soumet ensuite vainement – puisqu'elles ne mènent d'abord nulle part – font partie intégrante de son processus d'accumulation. En revanche, les choses changent en 2002, quand elle caresse enfin l'idée de se servir de sa propre accumulation pour en faire le point de départ même de son introjection : « Ce fiasco accepté fait désormais partie du programme. J'essaie de réussir une démonstration en évoquant sa faillite, d'exploiter mes revers en démontrant leur potentiel. » (*ibid.*, p. 105) Par conséquent, la seule contrainte qui vaille la peine d'être mentionnée ici est la toute dernière de son projet : celle de la rentabilité – achever son œuvre coûte que coûte, quitte à devoir en passer par son sujet de prédilection, le manque (voir *ibid.*, p. 113). Pour remédier enfin aux lacunes dont elle souffre, elle comprend alors qu'il lui faut paradoxalement se contraindre à se laisser aller, ce qu'elle accomplit par la mise en abyme intermédiaire d'un processus jusqu'ici stérile, lors d'un retournement de situation parfaitement exemplaire.

De toute évidence, la contrainte de relativisation qu'elle s'impose dans *Douleur exquise* est tout aussi édifiante : en se forçant à ressasser son histoire pour la dédramatiser et la relativiser par rapport à celles de ses interlocuteurs, elle s'efforce peu à peu de penser à autre chose³⁵², tout en ne faisant paradoxalement que ruminer sa rupture amoureuse.

2. b) Un style décalé sur le ton de l'humour – 4^e phase du processus créatif callien

Apprendre à relativiser le manque ou la perte dont on souffre est sans aucun doute un traitement très efficace contre la douleur, et cela peut passer entre autres par la mise en

³⁵² Une préoccupation susceptible d'éclipser son problème pourrait être par exemple : comment rapporter cette rupture amoureuse de manière à en faire une histoire captivante ?

perspective desdits sentiments au moyen de l'humour. Situé aux antipodes de Thanatos, le rire a effectivement la capacité d'éloigner cette douleur par le fait même qu'il participe d'Éros à proprement parler. Justement, Anne Sauvageot suggère que Calle fait « de l'humour et de la dramaturgie, jusque dans l'excès, les remèdes radicaux à la souffrance³⁵³ ». Une fois arrivée à la phase de composition de son processus artistique, notre artiste est déjà loin de l'incorporation, et très proche du succès introjectif – une introjection qui passe notamment par un style humoristique distinctif, à l'analyse duquel il nous semble que la seconde partie de *Douleur exquise* se prête de manière particulièrement pertinente. Déjà, son allusion peu voilée aux *Exercices de style* de Queneau³⁵⁴ ne peut qu'arracher un sourire aux lecteurs avertis, qui verront dans ces contraintes littéraires une première forme de jeu. Bref, Calle ressasse donc l'histoire de sa rupture amoureuse à qui veut bien l'entendre, à l'aide de toutes les cordes stylistiques dont elle peut bander son arc humoristique.

Dès le début, l'ironie des premières pages « Après la douleur » donne le ton de ce qui va suivre : en empruntant les termes d'« exorcisme » et de « rechute » (DE, p. 203) à des domaines sans grand rapport avec la littérature ni les histoires d'amour malheureuses, ce petit texte d'introduction laisse présager une deuxième partie écrite dans un style complètement décalé. En effet, le choix de ces mots plutôt excessifs – compte tenu de la relative banalité des circonstances – se poursuit de part en part des trente-six versions de la douleur callienne, avec des expressions comme « Je fus *remerciée* dans ce triste décor [...]. Peu *chevaleresque* comme *limogeage* » (*ibid.*, p. 252 ; c'est nous qui soulignons). Parfois même, les sarcasmes dirigés contre cet « homme qui aspire à la sainteté » (*ibid.*) se font carrément mordants :

³⁵³ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 230.

³⁵⁴ Hormis le fait que Calle ressasse son histoire pendant 99 jours – le même nombre que les versions que Queneau propose de son anecdote –, on retrouve dans *Douleur exquise* divers styles d'écriture stéréotypés, quand bien même l'exercice n'est pas poussé aussi loin que chez son prédécesseur : dialogue à J+50, style télégraphique à J+91, ou encore fiche de lecture à J+96.

Joli coup de théâtre. Davantage du ressort de la farce, toutefois, si l'on songe au type d'inflammation dont il était affligé et qu'il avait pudiquement nommé *accident*, et au choix de mon père, spécialiste en cancérologie, dans le rôle du comparse. Quant à l'intrigue, elle était ordinaire. (*ibid.*, p. 212)

Et plus loin : « Il ne m'est pas venu à l'esprit qu'il avait utilisé un subterfuge pour échapper à notre rendez-vous. [...] Il s'est débarrassé de moi pour pas cher, il a fait l'économie du voyage. » (*ibid.*, p. 236)

Calle injecte aussi de l'humour dans ses variantes en attirant notre attention sur tous les détails insignifiants que la nuit de sa rupture l'a poussée à relever, comme en témoigne entre autres ce résumé succinct :

La scène s'est déroulée le 25 janvier 1985, à deux heures du matin, dans la chambre 261 de l'hôtel Impérial, à New Delhi. Pour tout décor, une moquette grise mangée aux mites, un téléphone rouge vif, deux lits jumeaux recouverts d'un couvre-lit à motif bleus. Je suis assise sur celui de droite. (*ibid.*, p. 250)

Ce type de dérision possède un effet de mise à distance de la rupture, tout comme l'analyse de style que la délaissée nous propose de son histoire au jour J+30 de sa douleur (voir *ibid.*, p. 230), la fiche de lecture qu'elle en fait au jour J+96 (voir *ibid.*, p. 270), ou encore la définition clinique du terme *panaris* qu'elle tire du Robert au jour J+37 (voir *ibid.*, p. 238). Pour renforcer l'effet de décalage entre cette objectivité aseptisée et la subjectivité dont elle souffre encore, elle s'efforce de faire preuve d'autodérision : en se comparant par exemple à l'écharde qui serait à l'origine du fameux panaris (voir *ibid.*, p. 240) ; en rapportant sa visite au directeur de France-Presse – soi-disant seul interlocuteur sur lequel elle parvient à mettre la main à New Delhi – pour lui raconter son histoire d'amour (voir *ibid.*, p. 210) ; en dressant une liste humoristique d'amants potentiellement capables de remplacer le prédécesseur de M. (voir *ibid.*, p. 214) ; ou encore en s'armant de bonnes résolutions absurdes – « La prochaine fois, j'en prendrai un qui m'aime » (*ibid.*, p. 232).

Dans certaines versions de cette seconde partie, le style humoristique passe également par des exemples d'incohérence, parfois renforcés par un phrasé faussement dramatique et découpé de manière inhabituelle : « Il était deux heures du matin quand j'ai réussi à le joindre. L'accident était un panaris. J'ai compris qu'il avait mis ses menaces à exécution. À la dernière minute. » (*ibid.*, p. 212). Sous-tendu par une ironie parfaite, cet illogisme est repris environ un mois plus tard, quand Calle nous explique pour la énième fois qu'« il s'était bien rendu à l'hôpital. Pour se faire ôter un panaris. J'en ai déduit qu'il aimait une autre femme » (*ibid.*, p. 238). Ces ellipses dialectiques et ces troncages syntaxiques mènent peu à peu à des tournures de plus en plus concises – voir par exemple la stichomythie du jour J+50 (*ibid.*, p. 248) –, jusqu'à l'obtention d'un style carrément télégraphique (voir *ibid.*, p. 272) et d'un ton de plus en plus distant : après tout, se résout Calle, « [l]'histoire ne mérite pas d'être rabâchée interminablement » (*ibid.*, p. 264). Joignant le geste à la parole, elle la laisse finalement tomber une dizaine de jours plus tard. Si elle n'avait jusqu'ici « *pas encore* le cœur a en rire » (*ibid.*, p. 240 ; c'est nous qui soulignons), ses intentions ludiques sont désormais parfaitement perceptibles !

Sur le même ton, l'humour noir de Monique dans *Rachel, Monique...* et la girafe empaillée censée la remplacer (voir RM), ainsi que les expérimentations loufoques d'*En finir* (voir entre autres EF, la caméra humaine p. 82-83, le parfum p. 84-85, le mont-de-piété p. 96-101 et la séance d'hypnose p. 102-103) ; bref, tous ces éléments traduisent le désir de Calle de se distancer des diverses expériences de mort qu'elle vit, preuve irréfutable de son avancée dans le processus d'introjection.

2. c) Extérioriser la douleur pour mettre en scène le manque – 5^e et dernière phase du processus créatif callien

Or, c'est justement en confrontant sa douleur – par elle-même plutôt qu'en se cachant derrière les paroles des autres –, qu'elle pourra finalement accepter ses pertes et ses manques : fonctionnant comme une « rencontre » avec la douleur³⁵⁵, l'art a la capacité de nous faire prendre du recul pour nous permettre de regarder notre souffrance en face³⁵⁶. En l'extériorisant « by placing it outside, into artistic creation³⁵⁷ », l'artiste peut donc enfin débarrasser son psychisme de sa plaie béante. En faisant passer sa douleur dans le camp adverse – celui du rire et du jeu –, nous venons de voir qu'elle parvenait peu à peu à s'en détacher. Or, toujours selon Marxen, « [once] the pain is relocated in the outside world³⁵⁸, the experience of suffering lessens³⁵⁹ » ; voici donc quelques autres moyens que Calle met à sa disposition pour extérioriser, et donc soulager sa peine.

Nous vient tout d'abord à l'esprit l'exemple fourni par la juxtaposition des malheurs calliens et de ceux de ses interlocuteurs « Après la douleur » (DE, p. 201) : quoi de mieux en effet pour détourner sa souffrance que d'en voir un reflet chez les autres ? « To realize you are not the only person suffering might be considered a relief. The other in this sense functions as a mirror, a reflection that avoids fragmentation and isolation³⁶⁰ », nous explique Marxen, avant d'ajouter plus loin que « Sophie Calle used or abused others for her pain treatment³⁶¹ ». Dans *Douleur exquise*, cela passe par la sollicitation de réponses à la question : « Quand avez-vous le plus souffert ? » (DE, p. 202). Mélanie Dumont suggère à ce propos que les témoignages récoltés,

³⁵⁵ Voir E. Marxen, « Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain », p. 245.

³⁵⁶ Voir par exemple C.-M. Obreja, « La Princesse Marthe Bibesco : l'écriture du deuil entre peur de l'oubli et pathologie », p. 236-238.

³⁵⁷ E. Marxen, « Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain », p. 244.

³⁵⁸ Soit le monde réel, par opposition à l'univers d'un psychisme endeuillé qui se raccroche à ses fantasmes libidinaux.

³⁵⁹ E. Marxen, « Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain », p. 245.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 242.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 244.

mais aussi l'histoire de départ et ses variantes, « invitent à nous projeter dans les douleurs d'autrui, en même temps qu'ils nous renvoient à nos propres souffrances³⁶² ». Faire directement appel à notre vécu pour projeter sur l'écran de notre esprit la figure du manque : voilà, nous semble-t-il, un moyen redoutablement efficace de symboliser la douleur ! Ces témoignages – qui s'apparentent aux archives dont nous parlions plus haut – peuvent donc être considérés comme une première forme d'extériorisation³⁶³, même si le point final de cette mise en scène du manque enfin satisfaisante n'est apporté que par la réelle publicisation des œuvres, soit leur exposition et leur publication.

Le principe du deuil par la thérapie artistique repose donc d'une part sur le potentiel transformateur, sublimatoire, cathartique de l'art ; et d'autre part sur le fait que la création permet d'extérioriser la douleur en la déplaçant littéralement hors de soi au moyen de divers médiums – à commencer par le langage. On se souviendra que Kristeva résumait la pensée d'Hanna Segal ainsi :

à partir de la séparation (notons la nécessité d'un "manque" pour que le *signe* surgisse), l'enfant produit ou utilise des objets ou des vocalises qui sont les *équivalents symboliques* de ce qui manque. Ultérieurement, et à partir de la position dite dépressive, il essaie de signifier la tristesse qui le submerge en produisant dans son propre moi des éléments étrangers au monde extérieur qu'il fait correspondre à cette extériorité perdue ou décalée : nous sommes alors en présence non plus d'équivalences, mais de *symboles* à proprement parler³⁶⁴.

Nous avons vu plus haut que l'image, bien que réconfortante, ne répondait pas de manière satisfaisante au désir d'introjection engendré par le deuil. Par conséquent, Sauvageot voit l'iconotextualité comme une technique callienne plus propre à symboliser l'absence – l'image et le texte étant des médiums complémentaires. Attendu en effet que « [pour] que *l'absence* soit

³⁶² M. Dumont citée dans S. Lépine, « Ne sois pas sage, ô ma douleur ! », p. 12.

³⁶³ On se souviendra que l'extériorisation par la publicisation (sous la forme de production, de publication ou autre) forme la cinquième étape du processus créatif selon Anzieu.

³⁶⁴ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 34.

signifiée, il faut la *présence* du signe³⁶⁵ », pour suppléer aux failles du « vocabulaire » et de la « syntaxe » que constituent en quelque sorte ses photos et leur assemblage au sein de ses œuvres³⁶⁶, Calle leur juxtapose toujours de courts textes, qui prennent généralement la forme d'anecdotes tirées de sa propre vie ou de celle des autres.

L'image ne saurait se passer du texte pour dire ce qui n'est plus, mais elle apporte à celui-ci un indice – sensible, par définition – de ce qu'il fut. Le va-et-vient entre les deux systèmes sémiologiques – figuratif et discursif –, avec des mécanismes de transferts multiples, des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires, régit l'unité invisible des deux réalités – la présence et l'absence –, à la fois semblables et antagonistes³⁶⁷.

Dans un article sur « l'écriture du deuil entre peur de l'oubli et pathologie », Cristina-Maria Obreja confirme effectivement que l'écriture dispose « d'un pouvoir inattendu : elle peut affirmer fortement ce qui était caché derrière le silence et transformer en présent ce qui était absent³⁶⁸ ». En d'autres termes, le texte serait donc en mesure de *symboliser* à la fois des objets absents et des concepts abstraits, comme le suggéraient nos théoriciens du premier chapitre. Ainsi, de la même façon qu'elle substituait aux tableaux manquants de son projet *Fantômes* leurs descriptions et leurs dessins faits de mémoire par divers individus, Calle *remédie* à l'absence de son amant, de sa mère et de son projet en les « remédiatisant³⁶⁹ » de manière à dresser à leur place un portrait du manque – un portrait qui, cette fois-ci, prend efficacement en compte la douleur callienne, plutôt que d'essayer de la dissimuler. Au sujet de l'émotion, Kristeva nous dit d'ailleurs que « [la] création littéraire est cette aventure du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect [...] ».

³⁶⁵ A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 206-207.

³⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 208.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 211.

³⁶⁸ C.-M. Obreja, « La Princesse Marthe Bibesco : l'écriture du deuil entre peur de l'oubli et pathologie », p. 236.

³⁶⁹ Bertrand Gervais utilise ce terme « pour rendre compte de la [...] reprise d'un média par un autre » (voir B. Gervais, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », p. 68).

Le “sémiotique” et le “symbolique” deviennent [ainsi] les marques communicables d’une réalité affective présente, sensible au lecteur³⁷⁰ ».

À titre d’exemple, réexaminons la section incorporative d’*En finir*, où s’accumulent les tentatives ratées de monter un projet sur l’argent : puisqu’elle ne peut « parler que du manque » (EF, p. 106), Calle tourne vainement autour du pot en essayant de travailler sur une ressource qu’elle possède en quantité suffisante. Toutefois, tandis qu’elle se rend doucement compte qu’elle ne fait que graviter autour de son manque de projet sur l’argent, cela donne paradoxalement naissance à une œuvre qui n’avait d’abord pas lieu d’être. C’est ainsi qu’« [en] 2003, elle achève l’œuvre *Unfinished*, commentaire de cette impossible finalisation d’une œuvre qui ne parvenait pas à se reconnaître elle-même³⁷¹ ». Or, si Christine Macel parle d’une œuvre-commentaire, c’est bien parce que c’est le *texte* qui sert de liant « introjectif » à l’accumulation des tentatives ratées contenues dans la première section d’*En finir* ; et cette idée d’un texte-mortier s’applique également à toutes les œuvres calliennes. En somme, l’exercice linguistique auquel se soumet toujours Calle lui « permet de dépasser le niveau de l’anecdote, de transcender la vie ordinaire, de révéler la potentialité que recèle le plus humble signe³⁷² » – celle, par exemple, de représenter le manque, ou pour reprendre les termes de Gourde, d’« inscrire en creux l’absent³⁷³ ».

Au terme de cette introjection semble-t-il réussie, l’œuvre de Calle « serait dans ce cas quelque chose qui certifie le décès et la séparation, mais qui empêche aussi l’amour d’être enterré

³⁷⁰ J. Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, p. 32-33.

³⁷¹ Ch. Macel, « La question de l’auteur dans l’œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », p. 24 ; c’est nous qui soulignons.

³⁷² Y. Hersant, « L’autorité de Sophie Calle », p. 347.

³⁷³ M.-C. Gourde, *Simulacres d’une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, p. v.

instantanément³⁷⁴ ». En d'autres termes, l'artiste se résigne finalement à ses lacunes en engendrant une œuvre qui lui permet non pas de *combattre*, mais plutôt *d'accepter* les meurtrissures de la vie comme faisant désormais partie intégrante d'elle-même.

Par ailleurs, Caillois nous informe que certains types de jeux consistent essentiellement à substituer un ordre parfait au chaos apparent de la vie³⁷⁵, comme Calle le fait avec ses contraintes. Cela nous rappelle la théorie d'Anton Ehrenzweig selon laquelle la créativité permet de découvrir et – dans le cas plus spécifique de la création – de dévoiler l'ordre caché d'une réalité semblerait-il chaotique³⁷⁶. D'ailleurs, l'épistémologue corrobore dans son ouvrage l'analogie que nous constatons entre le jeu et l'art³⁷⁷, deux domaines qu'il estime fertiles pour le « scanning inconscient » qui permet à ceux qui savent l'utiliser de « balayer la multitude des liens possibles, susceptibles de donner un sens au chaos apparent³⁷⁸ ». Aux yeux de Montémont et Simonet-Tenant justement, la

traversée de la douleur [que Calle partage avec nous dans ses œuvres] n'est, paradoxalement, guère doloriste : l'artiste, qui en agence les éléments, reconstruit le souvenir, le dépassionne, en organise les épisodes, redonnant sens et cohérence, au travers d'un échafaudage artistique subtil, à ce qui fut rupture et déliaison³⁷⁹.

Or, si l'art et le ludisme partagent certains de leurs rouages, on pourrait en conclure qu'en faisant de sa douleur une œuvre ludique, l'artiste extériorise doublement sa douleur pour être sûre de ne pas « rechuter » : parce qu'elle la place hors d'elle-même et qu'elle la ridiculise, elle parvient à atténuer sa souffrance et à se distraire, tout en surpassant la mort grâce d'une part à la

³⁷⁴ C.-M. Obreja, « La Princesse Marthe Bibesco : l'écriture du deuil entre peur de l'oubli et pathologie », p. 242 ; c'est nous qui soulignons.

³⁷⁵ Voir R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, p. 38.

³⁷⁶ Voir A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 38-39 et, de manière plus poussée, p. 142-144.

³⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 72-73.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 38-39.

³⁷⁹ V. Montémont et F. Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », p. 229.

sublimation, et d'autre part aux traces physiques et mentales qu'une œuvre d'art laisse derrière nous ou ceux qu'on perd³⁸⁰.

3. Le ludisme : effet secondaire du deuil ou intention thérapeutique ?

Si l'on veut parler du ludisme, il faut peut-être commencer par poser les bases de ce que peut être le jeu. Dans son ouvrage de sociologie sur *Les jeux et les hommes*, Caillois reprend des éléments de la théorie de Johan Huizinga sur la fonction sociale du jeu³⁸¹ pour définir la pratique de celui-ci comme étant : (1) libre – car on peut le commencer et l'arrêter si on veut, quand on veut ; (2) séparée – car on lui fixe d'avance des limites d'espace et/ou de temps précises ; (3) incertaine – car on y laisse une place au hasard, à la surprise et à l'erreur ; (4) improductive – car rien ne doit en sortir ; (5) réglée – car on y met en place des contraintes situées en-dehors des lois de la vie réelle ; et enfin (6) fictive – car on a toujours conscience qu'on est en train de jouer³⁸². Outre ces critères inhérents à l'acte ludique, le sociologue distingue quatre catégories de jeux : la compétition (*agôn*), la chance et le hasard (*alea*), l'illusion et le simulacre (*mimicry*), et le vertige (*ilinx*), qu'il organise en deux manières de jouer selon un spectre *paidia/ludus* – avec d'un côté les jeux de divertissement insouciant et d'improvisation, et de l'autre ceux de discipline et d'adresse³⁸³.

Compte tenu de cette théorie, nous aimerions nous poser ici la question suivante : le ludisme callien est-il prémédité, ou ne se pose-t-il que comme un effet secondaire des

³⁸⁰ Voir par exemple C.-M. Obreja, « La Princesse Marthe Bibesco : l'écriture du deuil entre peur de l'oubli et pathologie », p. 240.

³⁸¹ Voir J. Huizinga, *Homo ludens – essai sur la fonction sociale du jeu*.

³⁸² Voir R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, p. 23-24.

³⁸³ Voir *ibid.*, p. 27.

événements traumatiques qui lui arrivent ? Nous allons voir que cette nouvelle paire d’opposés lui permet en réalité d’ouvrir un « entre-deux » sibonyen supplémentaire, sur la frontière duquel elle va pouvoir osciller pour compléter ses œuvres. En effet, Calle alterne sans cesse entre deux types de pratiques au sein même de chacune de ses œuvres : tantôt elle y provoque intentionnellement le hasard, et le jeu naît donc à priori, tantôt c’est le hasard qui vient la trouver, et le jeu est alors inoculé à posteriori dans la situation fortuite³⁸⁴.

3. a) Victime du hasard

Dans ce dernier cas tombent toutes les sections incorporatives des ouvrages de notre corpus³⁸⁵, parmi lesquels aucun n’a été initié par Calle elle-même, puisque les événements traumatiques qui ont déclenché et alimenté leur élaboration ne dépendaient au départ nullement d’elle. Dans ces circonstances, elle « agit en tant qu’“aventurière à qui les aventures arrivent”. De cette manière, lorsque quelque chose arrive, Calle relève le fait et l’exploite pour en faire une expérience³⁸⁶ ». Aux yeux de Montémont et Simonet-Tenant, cela traduit son besoin de contrôler son environnement en réaction à la peur du vide qu’elle ressent toujours suite à ces situations que lui impose l’existence³⁸⁷. Face à un événement dû au plus grand hasard – une rupture amoureuse, le décès de sa mère ou une commande passée par une banque –, elle ne peut tout d’abord que relever ce qu’elle observe : prise au dépourvu par ces différentes formes de deuil, elle se lance alors dans une incorporation dont elle ne se rendra compte que plus tard de l’inefficacité.

Comme nous l’avons longuement décrit plus haut, ses premières tentatives de se jouer de la mort par l’accumulation de substituts se soldent par l’entretien morbide de son idée fixe,

³⁸⁴ Voir K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 26-32.

³⁸⁵ On se souviendra qu’au cours de l’incorporation callienne, il faut essayer de faire abstraction de l’œuvre finie pour ne voir que le processus d’accumulation préalable.

³⁸⁶ K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 30.

³⁸⁷ Voir V. Montémont et F. Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », p. 219.

source d'angoisse qu'elle cherche pourtant à éliminer. Caillois nous dit que ce genre d'obsessions est le résultat d'une contamination du jeu par la réalité³⁸⁸, comme par exemple quand les jeux de hasard se laissent corrompre par la superstition :

Il est en effet tentant pour celui qui s'en remet au destin, d'essayer d'en prévoir l'arrêt ou de s'en concilier la faveur. Le joueur accorde une valeur de signe à toutes sortes de phénomènes, rencontres et prodiges qu'il imagine préfigurer sa bonne ou sa mauvaise fortune³⁸⁹.

Or, à ce sujet justement, Calle en connaît un rayon ! En témoignent entre autres les divers voyants qu'elle consulte lors de son séjour au Japon (voir DE, p. 106-111), la séance d'hypnose censée la libérer de son projet encore inachevé (voir EF, p. 102-103), ou encore les multiples objets « moniquiens » chargés de veiller sur la fille après la mort de la mère (voir RM). Malheureusement, tant qu'elle persistera à contaminer ses efforts ludiques en les ancrant dans la réalité, sa thérapie n'aboutira vraisemblablement pas.

Manifestement, elle prend ses collections au sérieux, prouvant par là que le fantasme d'incorporation auquel elle se laisse aller pendant les deux premières phases de son processus créatif est une tentative de guérison honnête, quoique stérile car l'empêchant de profiter pleinement du jeu, et donc de se libérer de Thanatos. C'est donc seulement à partir de ses introjections, quand elle rédige le texte qui servira de mortier à ses œuvres, qu'elle peut enfin se jouer de son sérieux initial et éloigner efficacement sa douleur.

3. b) Une provocatrice hors pair

Dans les sections introjectives de ses œuvres en revanche, elle commence par retourner les situations que la vie lui impose pour intégrer le douloureux hasard reflétant le chaos environnant au sein d'un ordre que lui permettent de trouver les contraintes qu'elle affectionne

³⁸⁸ R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, p. 76.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

tant. « Parce que souffrir, comme l'indique son sens premier, est passif, Sophie Calle, dont le rôle coutumier est de mener le jeu, se trouve placée dans une posture inhabituelle. Pour échapper au tourment fixe de sa douleur, pour reprendre le contrôle de la situation³⁹⁰ », elle injecte donc rétrospectivement de l'humour et du jeu dans la dure réalité qu'elle subit : elle provoque ainsi le hasard en retour, sans jamais oublier de tenir compte dans ses œuvres des éléments déclencheurs de sa détresse³⁹¹.

Ce jeu rétroactif trahit, selon nous, un secret qu'elle cherche à cacher à son spectateur-lecteur et dont la teneur tiendrait peut-être dans le fait qu'elle semble plutôt jouer *à jouer*. En appliquant des principes ludiques à sa vie réelle plutôt qu'en se transposant dans un espace ludique qui ferait entièrement abstraction du cadre de la réalité, Calle contamine réciproquement une réalité qu'elle ne peut plus fuir après sa tentative stérile d'incorporation. Dans le fond toutefois, cela ne fait que l'ancrer plus profondément sur la frontière même entre le jeu et la réalité – une réalité qu'elle peut désormais s'amuser à réinventer pour la plier à ses propres règles. En soi, nous avons encore affaire à une autre forme de jeu : la mise en scène, celle notamment « de l'absence, perceptible en filigrane³⁹² » tout au long de l'œuvre callienne. Or, comme « d'ordinaire, Sophie Calle [...] désigne les moyens [...] pour mieux dissimuler les fins poursuivies³⁹³ », on est en droit de se demander ce que camoufle cette scénographie somme toute assez apparente au sein des trois œuvres de notre corpus...

D'après nous, la conclusion que l'on peut tirer de ces réflexions, c'est que notre artiste ne nous dit explicitement qu'elle met en scène des contraintes humoristiques que pour mieux se jouer *de nous, sans nous*. Car le véritable divertissement que lui offre son activité artistique

³⁹⁰ V. Montémont et F. Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », p. 221.

³⁹¹ Voir K. Thibault, *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, p. 26-27.

³⁹² M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », p. 140.

³⁹³ C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », p. 50.

consiste peut-être bien à nous manipuler comme des pantins pour nous faire regarder dans la direction de son choix, en espérant que l'on croie à toutes les histoires qu'elle nous raconte, mais qui participent seulement d'une construction savante de sa persona d'artiste – laquelle « se trouve elle-même fondée sur un vide, un interstice où le doute et l'imaginaire peuvent [alors] se déployer librement³⁹⁴ ». À nos yeux, cette remarque de Magali Nachtergaele souligne à la fois la prise en compte efficace du manque et le fait que Calle parvient à surmonter sa peur du vide pour se reconstruire, mais également le fait qu'elle s'est moquée de nous en disparaissant elle-même derrière l'écran de fumée où se joue la mise en scène de l'absence qu'elle a élaborée.

Dans le fond, cette question de l'intentionnalité des petits jeux calliens n'est autre qu'une interrogation sur sa pratique de l'autofiction. Afin d'approfondir ce sujet, on pourra s'en remettre aux nombreux textes critiques qui lui sont consacrés : des plus futiles, qui se demandent quelle est la part de vérité injectée dans ses ouvrages, jusqu'aux plus sérieux, où l'on traite par exemple de sa pratique de l'autofiction comme moyen de dissimuler tant bien que mal sa véritable motivation – le manque³⁹⁵. Entre autres, Annie Richard se penche sur le problème épineux de l'autofiction chez les femmes écrivaines, qui semblent se servir du genre pour « engager le lecteur dans l'expérience mystique de la présence de l'insaisissable, de l'irreprésentable³⁹⁶ », de Sophie Calle à Christine Angot, en passant par Catherine Millet et Chloé Delaume.

³⁹⁴ M. Nachtergaele, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », p. 148.

³⁹⁵ Voir entre autres C. Camart, « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle ».

³⁹⁶ A. Richard, *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme ?*, p. 11.

CONCLUSION – DE LA CRISE A LA CREATION

*Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Mon corps est né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize, j'ai attendu longtemps avant de m'y lover. Il fallait que les mots débordent à l'intérieur et que la lassitude embouche muqueuses synapses, **il me fallait une âme béante à fleur de plaie**³⁹⁷. J'ai très officiellement pris possession des lieux l'été de ses vingt-six ans. Dans la chaleur vacante j'ai défait mes cartons, ils contenaient des grimoires et de la volonté. Les locaux étaient sombres et plutôt insalubres, j'ai passé une saison à blanchir à la chaux les parois cervicales. Les nerfs étaient hirsutes et le cœur en lambeaux, j'ai mis beaucoup de temps à le raccommoder.*

– Chloé Delaume, *La règle du Je*, p. 5 –

Une « âme béante à fleur de plaie » : voilà exactement ce dont Sophie Calle a besoin pour créer, elle qui trouve que « l'absence, la mort, sont plus poétiques et plus romanesques que le bonheur [...]. Quand je suis malheureuse dans la vie, cela me sert de matériau et quand je suis heureuse, je le garde pour moi³⁹⁸ ». D'ailleurs, la réciproque est également vraie, puisqu'elle se sert autant de la création pour combler ses manques que de ceux-ci pour nourrir sa pratique autofictionnelle, dans un cercle vertueux où l'artiste décide « de vivre sa vie pour faire œuvre et de faire œuvre pour vivre sa vie³⁹⁹ ». Après avoir démontré, surtout grâce aux mises en scène ludiques que nous propose Calle, que la création était une tentative de réponse aux deuils auxquels la vie nous confronte, nous aimerions donc proposer une nouvelle piste de réflexion sur l'autofiction comme solution créative alternative de résolution des crises identitaires. Nous avons en effet mentionné à plusieurs reprises que c'est partiellement en extériorisant ce qu'elle vit de difficile que l'artiste parvient à surmonter sa souffrance, notamment en passant par la mise en

³⁹⁷ C'est nous qui soulignons.

³⁹⁸ S. Calle citée dans F. Stech, « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », p. 93.

³⁹⁹ Ch. Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », p. 23.

scène de son propre vécu ; et « parfois l'autofiction se fait participative⁴⁰⁰ ». C'est ainsi par exemple qu'elle met en fiction avec *Prenez soin de vous* une séparation amoureuse particulièrement égoïste et lâche, et qu'elle y joue avec la réalité pour en offrir un éventail de perceptions toutes plus cathartiques les unes que les autres : face à un courriel de rupture si cavalier qu'elle ne sait qu'y répondre, elle convoque une pléthore de femmes dont les réactions vont de la plus terre-à-terre⁴⁰¹ à la plus loufoque. Or, quel meilleur exemple de fictionnalisation mêlée de ludisme que celui offert par le « personnage de fiction⁴⁰² » Chloé Delaume, qui nous rapporte ceci à propos de sa propre collaboration à l'œuvre callienne tout juste citée : « [Sophie Calle] m'a confié la lettre. Je l'ai soumise à l'épreuve d'un rituel très ancien que je tiens de moi-même. Pour tirer de chaque mot la substantifique moelle, je l'ai fait bouillir, et puis je l'ai mangée. Depuis, j'ai un aphte sur la langue⁴⁰³. »

1. Chloé Delaume, un alter ego callien

Outre cette modeste contribution à l'œuvre callienne à cent sept têtes, nous constatons chez Chloé Delaume une pratique très similaire à celle de Calle, soit un autre exemple de créativité stimulée par le deuil. À l'instar de l'artiste faisant l'objet de ce mémoire, Delaume s'inscrit au cœur même du contemporain grâce à une démarche artistique en accord avec les thèmes que nous venons d'évoquer :

Quête identitaire, écriture du moi et recherche fictionnelle sont les principaux axes d'expérimentation de Chloé Delaume. Le Web, avec les possibilités qu'il offre en matière

⁴⁰⁰ Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 73.

⁴⁰¹ Voir par exemple les corrections au courriel proposées par Valérie Lermite (S. Calle, *Prenez soin de vous*).

⁴⁰² Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 5.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 74.

de diffraction du sujet et de *catharsis*, mais aussi avec sa capacité à *dissoudre les frontières entre virtuel et réel*, est un endroit privilégié, une source intarissable d'inspiration pour cette auteure tour à tour *grave et ludique*⁴⁰⁴.

Très visiblement, les deux artistes partagent déjà de nombreux points communs, à commencer peut-être par le ludisme. Comme le souligne Valérie Dusailant-Fernandes dans sa thèse de doctorat sur *L'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980*, Delaume reconnaît ouvertement l'influence qu'ont pu avoir sur son style d'écriture désarticulé et exigeant les membres de l'OuLiPo et du Collège de 'Pataphysique⁴⁰⁵. Par ailleurs, cette figure littéraire – qui « écrit des livres et s'est fait un devoir de disparaître derrière son personnage public⁴⁰⁶ » – nous offre également une véritable mise en scène de sa propre vie, un réel qui « déchiquète » son Moi et qu'elle injecte dès lors de fiction pour arrêter de s'y cogner⁴⁰⁷. Tout comme Calle, elle « brouille [donc] délibérément les pistes entre le réel et la fiction⁴⁰⁸ » dans un jeu sur les frontières, ou si l'on veut sur l'entre-deux sibonyen⁴⁰⁹. Au demeurant, « Chloé Delaume a [aussi] de multiples facettes⁴¹⁰ » : auteure de plusieurs romans, nouvelles et pièces de théâtre, elle est également performeuse, musicienne expérimentale, membre des équipes de rédaction des revues *Evidenz* et *Tina*, chroniqueuse pour l'émission *Arrêt sur image*, et même personnage du jeu vidéo *Les Sims*⁴¹¹. D'ailleurs, Anaïs Guillet attire notre attention sur le fait que son site Internet⁴¹² « permet à ses lecteurs d'assister à son processus créatif⁴¹³ ».

⁴⁰⁴ A. Guillet, « Chloé Delaume », s. p.

⁴⁰⁵ Voir V. Dusailant-Fernandes, « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 141-150.

⁴⁰⁶ F. Xavier, « Chloé Delaume et Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle* », s. p.

⁴⁰⁷ Voir Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 51.

⁴⁰⁸ V. Dusailant-Fernandes, « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 121.

⁴⁰⁹ Voir D. Sibony, *Création : essai sur l'art contemporain*.

⁴¹⁰ V. Dusailant-Fernandes, « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 116.

⁴¹¹ Voir Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 86-87.

⁴¹² Voir *id.*, <http://www.chloedelaume.net/>.

⁴¹³ A. Guillet, « Chloé Delaume », s. p.

Outre ces preuves d'une capacité toute callienne à s'adapter à de multiples disciplines et médiums, l'écrivaine emploie également l'intertextualité à profusion, comme en témoigne notamment sa pratique du *cut-up* – une technique tenant du collage et consistant à incorporer de manière aléatoire des fragments d'objets et/ou de discours préexistants au sein même d'une nouvelle œuvre, afin de créer un tout entièrement original⁴¹⁴. Dans *Le Cri du sablier* par exemple, Delaume intègre à son propre récit les définitions que Le Petit Larousse Illustré propose des termes « sursis » et « délinquant »⁴¹⁵, puis des mots évoquant le jeu pour enfants *Memory*⁴¹⁶, ou encore le célèbre « il ne s'agit plus de vivre, il faut régner⁴¹⁷ » que Titus adresse à Bérénice dans la pièce éponyme de Jean Racine... Parmi ces emprunts, la plupart sont relativement explicites, comme dans le cas la chanson de Jacques Demy donnant la « Recette du cake d'amour » de *Peau d'âne*⁴¹⁸, ou – de manière plus académique – avec la reprise de la quatrième de couverture du *Fils* de Serge Doubrovsky⁴¹⁹. Cependant, d'autres ne sont que des allusions cachées, intelligibles seulement aux lecteurs avertis ; entre autres, relevons notamment le jeu de mots sur le titre du film *No Sex Last Night* de Calle⁴²⁰. À ce propos, un peu plus loin dans le même texte, Delaume fait justement référence à leurs échanges d'artistes soucieuses de faire de leur vie une œuvre d'art⁴²¹, ainsi que sur sa propre collaboration à la réalisation de l'œuvre callienne *Prenez soin de vous*⁴²². À cette occasion, Delaume définit le travail de Calle et le sien comme leur permettant de réorganiser le chaos apparent de la vie selon leurs propres modalités intérieures : selon elle, il est

⁴¹⁴ Voir V. Dusallant-Fernandes, « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 150.

⁴¹⁵ Voir Ch. Delaume, *Le Cri du sablier*, p. 48.

⁴¹⁶ Voir *ibid.*, p. 67.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁴¹⁸ Voir *id.*, *La règle du Je*, p. 37

⁴¹⁹ Voir *ibid.*, p. 16.

⁴²⁰ Voir *ibid.*, p. 45.

⁴²¹ Voir *ibid.* ; voir également, à propos de Calle, Ch. Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », p. 23.

⁴²² Voir Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 73-74.

nécessaire d'« [imposer] le temps interne à l'horloge du dehors. Agir, avoir une prise, forcer les évènements. Assigner le réel à la fiction intime⁴²³. »

2. « Au pays de l'Autofiction⁴²⁴ » : une solution alternative à la résolution des crises

Toujours sur le thème de l'intertextualité, il est particulièrement pertinent de noter que Chloé Delaume n'est que le nom de plume d'une certaine Nathalie Dalain, « morte » à l'âge de vingt-six ans : « Chloé Delaume, est un personnage de fiction créé par Nathalie Dalain (1973-1999). Elle a pris le relais dans le corps, et elle s'écrit avec depuis. Dans la vie puis dans des livres qui mêlent la fiction et l'autobiographie⁴²⁵. » Ce nom – et cette vie – que l'écrivaine s'est farouchement choisi possèdent deux géniteurs : d'une part, Boris Vian et la protagoniste de son *Écume des jours* – dont la lecture en classe de seconde engendre pour Delaume une véritable épiphanie sur « l'enjeu de la littérature (la vraie)⁴²⁶ » – ; et d'autre part, Antonin Artaud et son ouvrage *L'Arve et l'Aume*, une adaptation teintée d'absurde du sixième chapitre des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Comme nous venons de le mentionner, il faudra donc attendre le « suicide du Je⁴²⁷ » de Nathalie Dalain pour que puisse (re)naître cet « être

⁴²³ *Ibid.*, p. 73.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁴²⁶ M. Décimo, « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumas et usage singulier de la langue », p. 317.

⁴²⁷ Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 9.

littéraire, [cette] création lexicale. [...] De l'onde des mots⁴²⁸, Chloé Delaume surgit⁴²⁹ » alors, fière de rabâcher à qui veut l'entendre son statut de « personnage de fiction⁴³⁰ ».

Mais pourquoi changer de nom ? pourquoi inoculer de la fiction dans la réalité ? pourquoi l'autofiction ? D'après Dusaillant-Fernandes, c'est « grâce à Chloé Delaume, l'être scriptural, [que] l'auteure peut non seulement “échapper à [la] réalité” de la menace familiale, mais aussi aller plus loin que la cure psychanalytique en étudiant chaque parcelle de son moi⁴³¹ ». Car « menace familiale » il y a en effet ! « *Si vous avez manqué le début*⁴³² », Nathalie Dalain naît à Versailles en 1973, d'un père libanais fréquemment absent – et violent le reste du temps –, et d'une mère française perturbée et incompréhensive. Après avoir passé les cinq premières années de sa vie à Beyrouth, cette petite fille fuit la guerre au Liban et retourne habiter à Paris avec ses parents irresponsables, jusqu'à ce que « le monde [disparaisse] sous ses pieds⁴³³ » un jour du mois de juin 1983, lorsque son père tue sa mère devant ses yeux avant de pointer le canon de l'arme sur elle, puis de se raviser pour faire sauter sa propre cervelle. S'ensuivent plusieurs mois d'aphasie totale et de longues années de grisaille et de vide⁴³⁴ sous la tutelle de parents adoptifs semble-t-il aussi peu performants que les premiers. En plus de tout ça, Delaume apprend aux alentours de ses trente ans que l'homme qui a tué sa mère n'était en fait même pas son père biologique...

Au vu de ces crises identitaires hors du commun, il n'est plus étonnant qu'elle veuille à tout prix se débarrasser d'un passé fondé sur la violence, la mort et le mensonge ; l'autofiction

⁴²⁸ Mais l'on pourrait très bien lire ici « De l'onde des morts » !

⁴²⁹ M. Décimo, « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumas et usage singulier de la langue », p. 321.

⁴³⁰ Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 5.

⁴³¹ V. Dusaillant-Fernandes, « L'“Écorchée vive” : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 127.

⁴³² Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 5.

⁴³³ F. Xavier, « Chloé Delaume et Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle* », s. p.

⁴³⁴ Voir Ch. Delaume, http://www.chloedelaume.net/?page_id=105.

devient alors un moyen pour elle de disséquer son Je « pour mieux se recomposer⁴³⁵ ». Dans un article sur l'impact des traumatismes vécus par l'écrivaine sur sa pratique singulière de la langue, Marc Décimo récapitule bien la réflexion que nous avons émise tout au long de ce mémoire sur le deuil et la création – en l'adaptant bien entendu à ce cas particulier :

Il y a ainsi pour elle deux temps, celui de cette vie d'enfant-sans-relation et dont le lien avec les parents se conclut par l'indicible drame puis, grâce à un roman et à ce moment de la rencontre et du partage l'émergence de l'idée que la peine peut être et traînée et dite. Entre ces deux moments, comme au sablier, du temps s'écoule avant que le cri s'échappe. Lycéenne, Chloé Delaume découvre [...] le bénéfice d'une *équivalence*⁴³⁶ qui permet de dire, de prendre pied et de mettre un kaléidoscope de mots sur des sensations jusque-là indicibles. Cette métaphore, mentir-vrai du roman, apparaît là comme *le* moyen oblique de rendre enfin possible en soi, même post-mortem, la connivence et la vie. Dans la relation que Chloé Delaume entretient avec « ses » morts, il y a donc toujours des mots, des mots sentis mortifères pour avoir porté le drame et pour lui avoir assigné à elle un destin de misère et il est, un jour, des mots éprouvés sympathiques et cathartiques⁴³⁷.

À l'instar des œuvres de Calle, celles de Delaume semblent donc investies d'un pouvoir cathartique, ainsi que d'un certain « contrôle sur [sa] vie⁴³⁸ » : « Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer *que par la littérature*⁴³⁹. » En d'autres termes, « [avec] son bistouri, c'est-à-dire l'écriture, elle dissèque avec précision son drame pour mieux en reprendre possession⁴⁴⁰ ». Chez Delaume toutefois – contrairement à Calle –, plus qu'à travers le ludisme, c'est par le biais de l'autofiction qu'elle peut enfin « manipuler le ressenti, les souvenirs, [...] agencer les réminiscences pour en reprendre contrôle⁴⁴¹ ». Pour aller plus loin que la psychanalyse, surmonter les traumatismes vécus et résoudre enfin les crises identitaires qui la secouent, elle ne voit donc d'autre solution que

⁴³⁵ *Id.*, *La règle du Je*, p. 15.

⁴³⁶ Soit la littérature, et plus spécifiquement le genre de l'autofiction.

⁴³⁷ M. Décimo, « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumas et usage singulier de la langue », p. 317.

⁴³⁸ Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 6.

⁴³⁹ *Ibid.* ; c'est nous qui soulignons.

⁴⁴⁰ V. Dusaillant-Fernandes, « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 133.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 119.

l'écriture : « Écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie. Pour contrer toute passivité⁴⁴². »

Cela fait-il de ses œuvres de l'art thérapeutique ? Explicitement, elle le nie catégoriquement – au point même de se sentir insultée par une visiteuse d'un Salon du livre qui lui parle de résilience par le biais de la littérature, ce à quoi elle riposte par une définition du Petit Robert insistant sur les « préoccupations esthétiques⁴⁴³ » de ladite pratique. Revendiquant ainsi son attachement à la littérature pure, elle réitère son intérêt pour l'amalgame entre fiction et réalité, plus précisément s'il s'agit d'« insuffler la fiction là où palpite la vie⁴⁴⁴ », afin de s'inventer une vie faite des possibles qu'elle souhaite substituer à une réalité qu'elle trouve insatisfaisante et lacunaire : « L'autofiction était pour moi un territoire, un terrain vaste et vague où bâtir des possibles cimentés de vécu⁴⁴⁵. » Aux yeux de Décimo, cette motivation est plus que légitime : en effet, « [plutôt] que de faire état du destin des parents, comment ne pas pourvoir des histoires aux intéressés qui, à l'école ou ailleurs, interrogent ? La fiction, – *des mots, toujours des mots* – sont alors et toujours la seule histoire partageable⁴⁴⁶ ».

Implicitement toutefois – et la dernière citation le prouve bien –, il est clair que les crises identitaires et les deuils auxquels elle se trouve confrontée sont les catalyseurs de son processus créatif et les principales raisons pour lesquelles elle a jeté son dévolu sur le genre de l'autofiction afin de mettre son drame en scène sans chercher « le beau rôle⁴⁴⁷ » après lequel courent selon elle les « vrais » autobiographes. Décimo parle ainsi de « livre comme solution⁴⁴⁸ » et « d'écriture de

⁴⁴² Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 8.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ M. Décimo, « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumas et usage singulier de la langue », p. 319-320.

⁴⁴⁷ Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 61.

⁴⁴⁸ M. Décimo, « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumas et usage singulier de la langue », p. 320.

*la reconstitution*⁴⁴⁹ », et pour Dusaillant-Fernandes, l'« œuvre audacieuse de Chloé Delaume est de mettre en fiction son état mental, son vécu, ses quêtes et sa reconstruction, car l'écriture autofictionnelle est une sorte “d'hygiène mentale” qui lui permet de faire face à sa bipolarité⁴⁵⁰ ». D'ailleurs, cette théoricienne n'est pas la seule du domaine psychologique à rapporter ce lien de cause à effet entre les deuils de l'écrivaine et son activité, comme en témoigne le message de la psychanalyste Christiane Terrisse qui affirme que le travail de Delaume « relève d'une reconstruction et d'un effort de guérison par un maniement de *lalangue*⁴⁵¹ » – dit-elle en reprenant le fameux terme lacanien. Au demeurant, l'écrivaine elle-même « l'avoue » à plusieurs reprises :

Je m'invente de nouveaux deuils cendrés de maladies, d'accidents et de catastrophes. Je m'invente des cousins, des proches, des amis. Je les nomme, leur profil, leur vie, les anecdotes se tissent à mon discours. *J'invente et ils prennent vie, pour tous, en creux de mort*⁴⁵².

L'autofiction est une négociation de la douleur. L'autofiction permet l'injection de fiction dans la consignation de faits et d'évènements si strictement réels que le Je ne sait que s'y cogner. *Avouer que l'impulsion s'avère post-traumatique dans la plupart des cas*. Si le Je s'affabule c'est pour construire un Moi que le réel déchiçète⁴⁵³.

L'autofiction souvent abrite la tragédie⁴⁵⁴.

J'étais pleine de cadavres en mon for intérieur. [...] J'ai une corolle d'entailles tout autour du nombril. [...] Du tranchant du passé je ne suis pas rémouleuse, *mes mots se font soudure*⁴⁵⁵.

Comment réconcilier alors des intentions qu'elle dit purement esthétiques avec sa mise en pratique indéniablement cathartique – pour ne pas dire thérapeutique ? Delaume nous donne elle-même la réponse en affirmant que l'autofiction ne constitue pas pour elle *uniquement* une forme

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ V. Dusaillant-Fernandes, « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 120.

⁴⁵¹ Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 34.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 50 ; c'est nous qui soulignons.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 51 ; dito.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 72 ; c'est nous qui soulignons.

de thérapie⁴⁵⁶, bien qu'elle s'en serve effectivement pour écrire « [la] prostitution, le meurtre, la psychose, le deuil, le suicide. La mort, l'aliénation⁴⁵⁷ ». Ce que nous retenons de cela, c'est qu'elle ne dédaigne pas de « chanter » *sa* plaie, du moment que ça se fait *par* ladite plaie⁴⁵⁸ : Dusailant-Fernandes voit ainsi dans l'autofiction un « genre [qui] lui permet non seulement d'explorer les diverses façons de s'autoreprésenter, mais aussi de se sentir libre d'exprimer son trauma sans passer par les contraintes de l'autobiographie⁴⁵⁹ ».

Pour conclure, nous voyons – à l'instar de Décimo – dans la renaissance autofictionnelle de Chloé Delaume « une détermination farouche de vivre⁴⁶⁰ » tout en prenant activement et efficacement en compte les crises subies, afin de ne pas tomber dans le déni. D'ailleurs, au sein de ce monde qu'elle a choisi d'investir, l'écrivaine se dit heureuse peut-être pour la première fois : « Je peux en toute quiétude poursuivre mes travaux au pays de l'Autofiction [...]. Je me sens désormais pupille de cette nation. J'ai une terre, un abri. C'est serein, au-dedans. Je suis heureuse, je crois⁴⁶¹. » Pour Calle comme pour Delaume, les épisodes de souffrance vécus ne s'évanouissent donc qu'une fois introjectés et extériorisés, d'une part parce que leur publication permet de les reconnaître et de les accepter comme tel – douloureux mais irrévocablement présents –, et d'autre part grâce à l'autofiction, un genre que ces deux artistes pratiquent pour profiter des bienfaits de la catharsis en métamorphosant le réel de leur vie privée au cours de sa transposition vers la sphère publique.

⁴⁵⁶ Voir *ibid.*, p. 74.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵⁸ Voir *ibid.*, p. 74.

⁴⁵⁹ V. Dusailant-Fernandes, « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », p. 140.

⁴⁶⁰ M. Décimo, « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumas et usage singulier de la langue », p. 322.

⁴⁶¹ Ch. Delaume, *La règle du Je*, p. 25.

Que ce soit par le biais de l'autofiction, du ludisme ou bien tout simplement de la création artistique et littéraire, Chloé Delaume et Sophie Calle – parmi de nombreux autres créateurs – ont trouvé un moyen de gérer les épisodes de crise identitaire auxquels elles se voient confrontées en mettant en scène ces expériences traumatisantes et en tissant autour des manques ressentis une silhouette bien visible pour le démystifier ce sentiment et pouvoir l'accepter tel qu'il est : un trou noir supermassif autour duquel leur œuvre s'obstine à graviter et à se déployer à travers l'espace et le temps.

ANNEXE

FIGURE 1

« CALLE ET SON ŒUVRE »

SCHEMA INSPIRE D'ANNE SAUVAGEOT – SOPHIE CALLE, L'ART CAMELEON

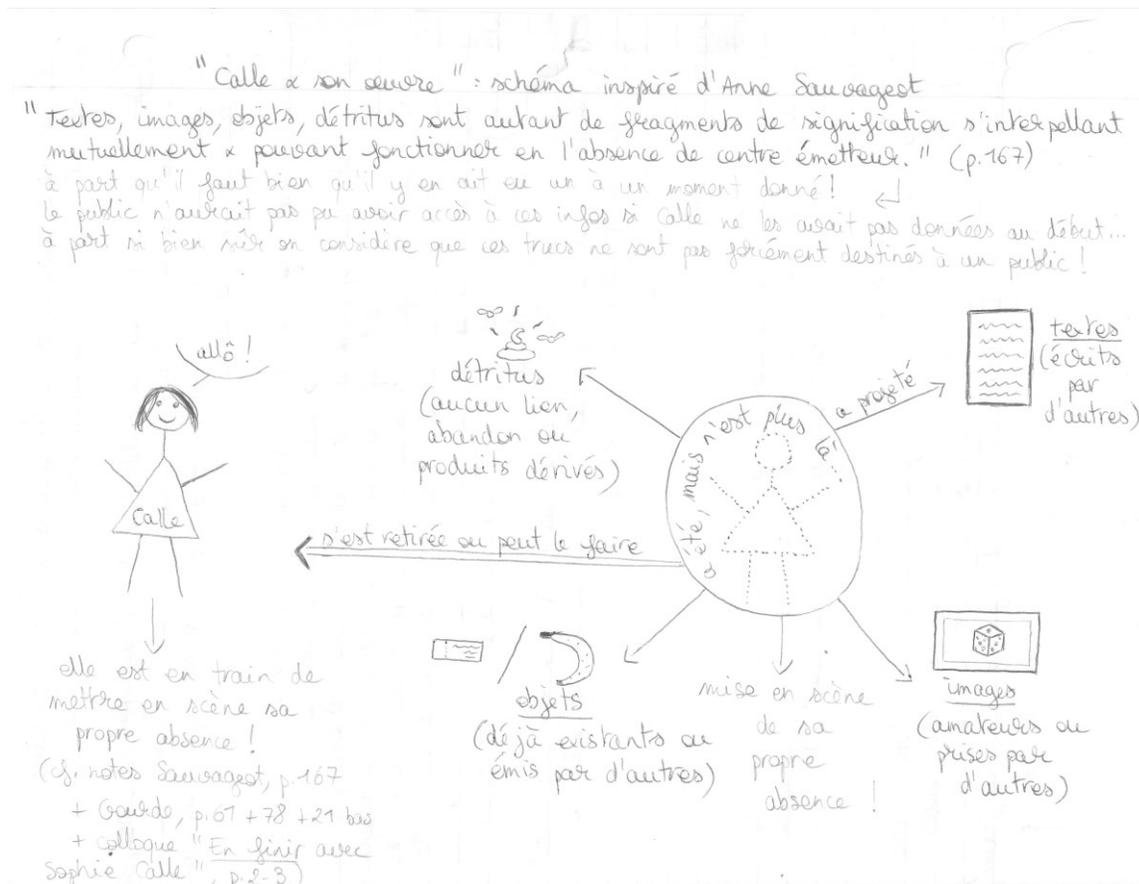


FIGURE 2

**REPRODUCTION DE L'UNE DES PIERRES TOMBALES
DE L'EXPOSITION *RACHEL, MONIQUE...***

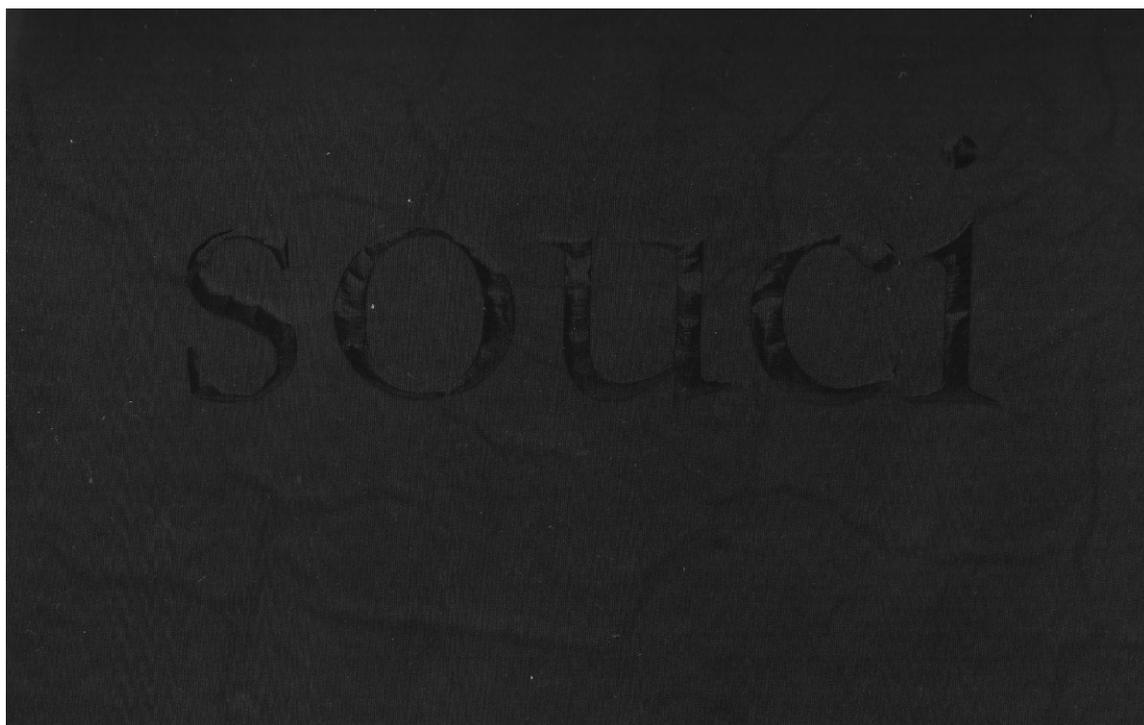


FIGURE 3

**TABLEAU INDICATIF DE DIVISION
DE *DOULEUR EXQUISE*, *EN FINIR* ET *RACHEL, MONIQUE...*
EN DEUX « SECTIONS » : INCORPORATION VS INTROJECTION**

	<i>Douleur exquise</i>	<i>En finir</i>	<i>Rachel, Monique...</i>
Section « incorporative »	1 ^{ère} partie	Début > p. 103	Début > jusqu'au voyage
Section « introjective »	2 ^e partie	p. 104 > fin	À partir du voyage > fin

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

CALLE, Sophie. *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003, 281 p.

CALLE, Sophie et Fabio BALDUCCI. *En finir*, Arles, Actes Sud, 2005, 106 p.

CALLE, Sophie. *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler, ma mère aimait qu'on parle d'elle.*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2012, s. p.

Corpus secondaire

CALLE, Sophie. *Appointment with Sigmund Freud*, London, Thames & Hudson Ltd/Violette Editions, 2005, 155 p.

CALLE, Sophie. *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 2011, 103 p.

CALLE, Sophie. *À suivre...* (livre IV du coffret « Doubles-jeux »), Arles, Actes Sud, 1998, 147 p.

CALLE, Sophie. *De l'obéissance* (livre I du coffret « Doubles-jeux »), Arles, Actes Sud, 1998, 59 p.

CALLE, Sophie. *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002, 79 p.

CALLE, Sophie. *Disparitions* (troisième livre du coffret « L'absence »), Arles, Actes Sud, 2000, 85 p.

CALLE, Sophie. *Fantômes* (deuxième livre du coffret « L'absence »), Arles, Actes Sud, 2000, 54 p.

CALLE, Sophie et Paul AUSTER. *Gotham Handbook : New York, mode d'emploi* (livre VII du coffret « Doubles-jeux »), Christine LE BŒUF (trad.), Arles, Actes Sud, 1998, 90 p.

CALLE, Sophie. *Le carnet d'adresses* (livre VI du coffret « Doubles-jeux »), Arles, Actes Sud, 1998, 18 p.

CALLE, Sophie. *Le rituel d'anniversaire* (livre II du coffret « Doubles-jeux »), Arles, Actes Sud, 1998, 57 p.

CALLE, Sophie. *L'Erouv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 1996, 55 p.

- CALLE, Sophie. *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000, 163 p.
- CALLE, Sophie. *Les panoplies* (livre III du coffret « Doubles-jeux »), Arles, Actes Sud, 1998, 43 p.
- CALLE, Sophie. *L'hôtel* (livre V du coffret « Doubles-jeux »), Arles, Actes Sud, 1998, 169 p.
- CALLE, Sophie et Maud KRISTEN. *Où et quand ? – Berck –*, Arles, Actes Sud, 2008, 151 p.
- CALLE, Sophie et Maud KRISTEN. *Où et quand ? – Lourdes –*, Arles, Actes Sud, 2009, 141 p.
- CALLE, Sophie et Maud KRISTEN. *Où et quand ? – Nulle part –*, Arles, Actes Sud, 2009, 79 p.
- CALLE, Sophie. *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007, s. p.
- CALLE, Sophie. *Souvenirs de Berlin-Est* (premier livre du coffret « L'absence »), Arles, Actes Sud, 2000, 68 p.
- CALLE, Sophie. *Voir la mer*, Arles, Actes Sud, 2013, s. p.
- DELAUME, Chloé. *La règle du Je*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 95 p.
- DELAUME, Chloé. *Le Cri du sablier*, Tours/Paris, Farrago/Éditions Léo Scheer, 2001, 132 p.

Corpus critique

- BERTRON, Juliette. « Sophie Calle, *Douleur exquise* : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », *Sociétés & Représentations*, n° 33, printemps 2012, p. 13-23.
- BOIS, Yve-Alain. « La tigresse de papier », dans Christine Macel (dir.), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2003, p. 29-40.
- BOUCHARD, Pascale. *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : variations autour du seuil*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 90 p.
- CALLE, Sophie et Damien HIRST. « Évaluation psychologique – sur une idée de Damien Hirst, 2003 : réponse de Sophie Calle », dans Christine Macel (dir.), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2003, p. 230-236.
- CAMART, Cécile. « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 7, 2006, p. 49-66.
- CAMPBELL, James D. « Sophie Calle », *Border Crossings*, vol. XXVII, n°4, novembre 2008, p. 99-101.

- DÉCIMO, Marc. « De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume : traumatismes et usage singulier de la langue », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles : La figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 315-322.
- DELAUME, Chloé. <http://www.chloedelaume.net/>, page consultée le 7 novembre 2014.
- DELVAUX, Martine. « Sophie Calle : No Sex », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. X, n° 4, décembre 2006, p. 425-435.
- DUMONT, Mélanie et Brigitte HAENTJENS. « (Dé)livrer la douleur », dans Stéphane Lépine (dir.), *Ne sois pas sage, ô ma douleur ! Notes sur l'œuvre de Sophie Calle, sur la douleur et l'autofiction, à l'occasion de la présentation par Brigitte Haentjens de DOULEUR EXQUISE*, Montréal, Sibyllines, 2010, 39 p.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie. « L'«Écorchée vive» : *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume », dans *L'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980*, thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 2010, p. 116-159.
- GERVAIS, Bertrand. « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 7, 2006, p. 67-87.
- GOURDE, Marie-Claude. *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 90 p.
- GUERRIN, Michel. « Sophie Calle Cigale et fourmi », *Le Monde*, 1^{er} janvier 2012, p. 4.
- GUILLET, Anaïs. « Chloé Delaume », dans *Entre la page et l'écran*, <http://entrelapageetlecran.nt2.ca/auteur/chlo%C3%A9-delaume>, page consultée le 7 novembre 2014.
- GUILLOT, Claire. « Sophie Calle, manipulatrice d'émotion : deux expositions réussies montrent la mer qu'on n'a jamais vue et la mère qu'on ne verra plus », *Le Monde*, 12 juillet 2012, p. 22.
- HERSANT, Yves. « L'autorité de Sophie Calle », *Critique*, n° 731, hiver 2008, p. 341-349.
- JORDAN, Shirley Ann. « Exhibiting Pain: Sophie Calle's *Douleur exquise* », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. LVI, n° 2, avril 2007, p. 196-208.
- LÉPINE, Stéphane (dir.). *Ne sois pas sage, ô ma douleur ! Notes sur l'œuvre de Sophie Calle, sur la douleur et l'autofiction, à l'occasion de la présentation par Brigitte Haentjens de DOULEUR EXQUISE*, Montréal, Sibyllines, 2010, 39 p.

- MACEL, Christine. « Interview-biographie de Sophie Calle », dans Christine Macel (dir.), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2003, p. 73-83.
- MACEL, Christine. « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », dans Christine Macel (dir.), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2003, p. 17-28.
- MARXEN, Eva. « Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain », *The Arts in Psychotherapy*, n°38, 2011, p. 239-246.
- MÉAUX, Danièle. « Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle », *Nouvelle revue d'esthétique*, printemps 2012, n° 9, p. 79-90.
- MONTÉMONT, Véronique et Françoise SIMONET-TENANT. « Sophie Calle, *Douleur exquise* », dans Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *Métamorphoses du journal personnel : de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-la-Neuve, Académia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », n° 4, 2006, p. 207-229.
- NACHTERGAEL, Magali. « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 7, 2006, p. 139-150.
- PILLET, Florence. « Sophie Calle, comment mettre sa vie en jeu », <http://www.edit-revue.com/?Article=194>, page consultée le 21 février 2013.
- RICHARD, Annie. *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2013, 170 p.
- ROBIN, Régine. « Être sans trace : Sophie Calle », dans *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1997, p. 217-230.
- ROSENBERG, Karen. « Sophie Calle: 'Absence' », *New York Times*, Late Edition (East Coast), 1^{er} novembre 2013, p. C32.
- SAINT, Nigel. « Space and Absence in Sophie Calle's *Suite vénitienne* and *Disparitions* », *L'Esprit créateur*, vol. LI, n° 1, printemps 2011, p. 125-138.
- SAUVAGEOT, Anne. *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 300 p.
- SNAUWAERT, Maïté et Bertrand GERVAIS. « Présentation : "au fil des œuvres" », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 7, 2006, p. 9-16.

- STECH, Fabian. « Sophie Calle – *Je déteste les interviews !* », dans *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messager, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye D.G.-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2007, 176 p.
- STORR, Robert. « Sophie Calle : la femme qui n'était pas là/The Woman Who Wasn't There », *Art Press*, n° 95, novembre 2003, p. 22-25.
- THIBAUT, Kathleen. *Doubles-jeux de Sophie Calle : le livre comme espace ludique*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009, 173 p.
- VAN ZUYLEN, Marina. « Voyeuristic Monomania: *Sophie Calle's Rituals* », dans *Monomania: The Flight from Everyday Life in Literature and Art*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2005, p. 180-192.
- WERTH, Eva. « "Strip-Tease" collectif : L'œuvre de Sophie Calle et le concept de l'automédialité », *Revue d'Études Culturelles*, n°4, *L'automédialité contemporaine*, p. 107-117.
- XAVIER, François. « Chloé Delaume et Daniel Schneidermann, *Où le sang nous appelle* », dans *Salon littéraire*, <http://salon-litteraire.com/fr/chloe-delaume/review/1850823-chloe-delaume-daniel-schneidermann-ou-le-sang-nous-appelle>, page consultée le 7 novembre 2014.

Corpus théorique

- ABRAHAM, Nicolas et Mária TÖRÖK. « Deuil ou mélancolie, Introjecter-incorporer », dans Nicolas Abraham et Mária Török, *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicholas Rand, Paris, Flammarion, 2001 [1978], p. 259-274.
- ABRAHAM, Nicolas et Mária TÖRÖK. « La crypte au sein du moi : nouvelles perspectives métapsychologiques », dans Nicolas Abraham et Mária Török, *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicholas Rand, Paris, Flammarion, 2001 [1978], p. 227-321.
- ABRAHAM, Nicolas et Mária TÖRÖK. « Le "je-me" du touchant-touché introjectif », dans Nicolas Abraham et Mária Török, *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicholas Rand, Paris, Flammarion, 2001 [1978], p. 121-199.
- ABRAHAM, Nicolas et Mária TÖRÖK. « Maladie du deuil et fantasme de cadavre exquis », dans Nicolas Abraham et Mária Török, *L'écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicholas Rand, Paris, Flammarion, 2001 [1978], p. 229-250.

- ALBERT, Jean-Pierre. « Les rites funéraires », *Les cahiers de la faculté de théologie*, n°4, 1999, http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/17/03/PDF/Rites_funeraires.pdf, page consultée le 4 décembre 2013, 8 p.
- ANONYME. « Collections : Rober Racine », dans Musée des beaux-arts du Canada, <http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artist.php?iartistid=4517>, page consultée le 7 novembre 2014.
- ANZIEU, Didier. « Avant-propos » et « Vers une métapsychologie de la création », dans Didier Anzieu *et al.*, *Psychanalyse du génie créateur*, Paris/Bruxelles/Montréal, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1974, p. VIII et 1-30.
- ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1981, 377 p.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Le fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, 127 p.
- AUGÉ, Marc. « Ce que nous avons perdu, ce sont les vivants, pas les morts », dans Marc Augé et Minelle Verdier (dir.), *La mort et moi et nous*, Paris, Textuel, coll. « Le penser-vivre », 1995, p. 71-92.
- BARRABAND, Mathilde. « Liminaire », *Tangence : L'histoire littéraire du contemporain*, numéro préparé par Mathilde Barraband, n°102, 2013, p. 5-13.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.
- BAUDRY, Patrick. « La mort provoque la culture », dans Marc Augé et Minelle Verdier (dir.), *La mort et moi et nous*, Paris, Textuel, coll. « Le penser-vivre », 1995, p. 53-67.
- BAYARD, Pierre. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, 173 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, 260 p.
- BOURRIAUD, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2001, 123 p.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige)*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1958, 306 p.
- CHIANTARETTO, Jean-François. *De l'acte autobiographique : le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1995, 293 p.

- CNRTL. « Épitaphe », <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pitaphe>, page consultée le 27 mai 2014.
- CNRTL. « Scène », <http://www.cnrtl.fr/definition/sc%C3%A8ne>, page consultée le 27 mai 2014.
- EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974 [1967], 366 p.
- FREUD, Sigmund. *Deuil et mélancolie*, traduction inédite de l'allemand par Aline Weill, préface de Laurie Laufer, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011 [1917], 94 p.
- FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, avec la collaboration de Florence Baillet, préface de Jean-Michel Hirt, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [1912-13], 224 p.
- GREEN, André. « Le double et l'absent », dans *La déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1992 [1973], p. 43-67.
- HEINTZMAN, Ralph. « The Truth: Reason and Revelation », dans *Rediscovering Reverence : The Meaning of Faith in a Secular World*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 85-108.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Gallimard, 1988 [1951], 292 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, 474 p.
- JEUNET, Jean-Pierre. *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* [DVD], France, Jean-Marc Deschamps, Helmut Breuer et Claudie Ossard (prod.), 2001, 129 min.
- KAËS, René. « Introduction à l'analyse transitionnelle », dans René Kaës *et al.*, *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Dunod, 2004, p. 1-83.
- KLEIN, Mélanie. *Deuil et dépression*, traduit de l'anglais par Marguerite Derrida, préface de Gisèle Harrus-Révidi, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2004 [1947 et 1968], 142 p.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, 264 p.

- LANGBAUER, Laurie. « The City, the Everyday, and Boredom: the Case of Sherlock Holmes », <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-15415041/city-everyday-and-boredom.html>, page consultée le 10 décembre 2012.
- LAVEST-BONNARD, Audrey. *L'acte créateur : Schönberg et Picasso. Essai de psychanalyse appliquée*, préface de Michel Imberty, Paris, L'Harmattan, coll. « Études psychanalytiques », 2012, 359 p.
- LYOTARD, Jean-François. « Par-delà la représentation », dans Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1974 [1967], p. 9-24.
- MATHIEU, Michel. « D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art », dans Didier Anzieu *et al.*, *Psychanalyse du génie créateur*, Paris/Bruxelles/Montréal, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1974, p. 31-167.
- MAY, Rollo. *Le courage de créer : de la nécessité de se remettre au monde*, traduit de l'américain par Marie-Luce Constant, Montréal, Le jour éditeur, 1993 [1975], 137 p.
- NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL. *Monstres de la galaxie*, 50 min. 18 s., <https://www.youtube.com/watch?v=jXUzwCVFpq4>, page consultée le 28 octobre 2014.
- OBREJA, Cristina-Maria. « La Princesse Marthe Bibesco : l'écriture du deuil entre peur de l'oubli et pathologie », *Philologica Jassyensia*, vol. VIII, n°2 (16), 2012, p. 235-245.
- PICQ, Pascal *et al.* *La plus belle histoire du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 183 p.
- SIBONY, Daniel. *Création : essai sur l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2005, 292 p.
- SILLIG, Lucia. « Dessine-moi un trou noir : Qui sont ces monstres voraces qui hantent les galaxies ? Stephen Hawking remet en question leur réputation de non-retour », dans *Le Temps*, <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/7e722db0-903e-11e3-aca3-ee89ec75d04c|0>, page consultée le 27 octobre 2014.
- SMYTH-FLORENTIN, Françoise. « La maison et le livre », dans *Le livre de traverse : de l'exégèse biblique à l'anthropologie*, Paris, Cerf, coll. « Patrimoines », 1992, p.15-21.
- VIART, Dominique. « Ressources de la littérature française contemporaine », dans *Les ressources*, colloque international de l'Institut Universitaire de France, Lyon, École Normale Supérieure de Lyon, 30 mai 2011, 30 min, <http://www.iuf20ans.org/spip.php?article75&contenu=video>, page consultée le 9 octobre 2014.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, avec la collaboration de Franck Evrard, Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque Bordas », 2005, 511 p.

VOLANT, Éric. « La mort, un déficit à combler », dans *Encyclopédie sur la mort. La mort et la mort volontaire à travers les pays et les âges*, http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/la_mort_un_deficit_a_combler, page consultée le 4 décembre 2013.

VOLANT, Éric. « Rites funéraires », dans *Encyclopédie sur la mort. La mort et la mort volontaire à travers les pays et les âges*, http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/rites_funeraires, page consultée le 4 décembre 2013.