



**« L'intime exposé et recomposé : *Douleur exquise* de  
Sophie Calle entre autobiographie, performance et  
esthétique transmédiatique »**

**Dr. Mona Salah Ahmed Elkayyal**

Maître de Conférences en Littérature Comparée Française  
Département des Langues Étrangères, Section de Français  
Faculté de Pédagogie, Université de Mansoura  
[monaelkayyal@yahoo.com](mailto:monaelkayyal@yahoo.com)

 10.21608/jfpsu.2025.414633.1471

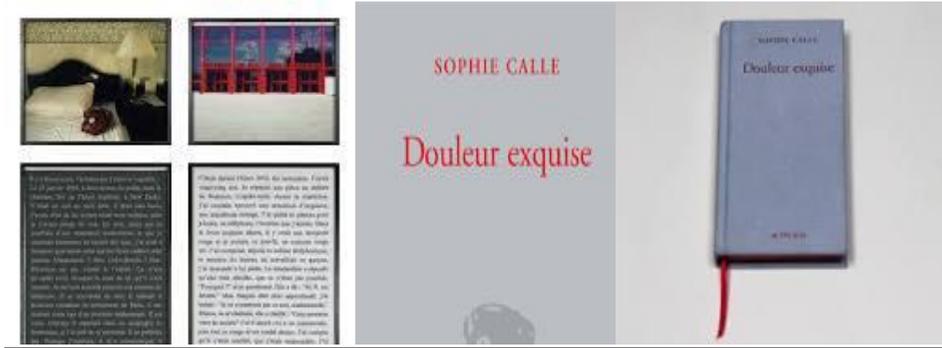
**Received:** 16/8/2025 **Accepted:** 21/9/2025

**Published:** 9/10/2025

*This is an open access article licensed under the terms of  
the Creative Commons Attribution International License  
(CC BY 4.0). <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>*



## Résumé



Dans le paysage littéraire et artistique contemporain, l'œuvre de Sophie **Calle** occupe une place singulière, à la croisée de l'autobiographie, de l'installation visuelle et de la performance narrative. En combinant textes, images, objets et témoignages, **Calle** redéfinit les frontières du récit autobiographique et donne de la profondeur à une nouvelle forme esthétique. « *Douleur exquise* » (2003), œuvre emblématique de sa carrière artistique, dépeint une rupture amoureuse à travers une combinaison de mémoire, de perte et de langage.

Cette œuvre interroge la manière dont **Calle** transforme une expérience personnelle de perte en un récit transmédia, où l'ego brisé se reconstruit par la répétition, le regard de l'autre et la distanciation artistique. « *Douleur exquise* » est plus qu'un simple témoignage ; c'est un laboratoire d'expérimentation autobiographique, où le texte devient espace d'exposition, de catharsis et de créativité.

Nous chercherons ainsi à comprendre comment Sophie **Calle** renouvelle les formes d'écriture autobiographique à travers l'esthétique de la fragmentation et la transgression des règles générales. Quels sont les enjeux de ce récit intime ? Comment les images, le texte et le son interagissent-ils pour façonner la douleur ? Plus important encore, comment ce style narratif interagit-il avec les enjeux contemporains de l'autobiographie féministe et de la littérature postmoderne ?

**Mots-clés:** Autobiographie, Intime/douleur, Esthétique transmédiatique, Narration visuelle.

## الحميم المكشوف والمعاد تركيبه: الألم الرائع لسوفي كالي بين السيرة الذاتية والأداء وجماليات الوسائط المتعددة.

### مستخلص

في هذا البحث، نتناول عمل صوفي كالي *Douleur exquise* كنموذج سردي معاصر يُعيد تشكيل مفهوم الكتابة الذاتية خارج القوالب الكلاسيكية. تشتغل الكاتبة على تجربة شخصية شديدة الخصوصية (الفقد والرفض العاطفي) وتحولها إلى عمل فني سردي متعدد الوسائط، يجمع بين الصورة والنص والصوت والشهادة .

يركز البحث على كيفية تحويل الألم إلى لغة، وعلى التفاعل بين المكونات السردية والبصرية لأجل تشكيل جمالية سردية جديدة. كما يُبرز كيف توظف الكاتبة التكرار والتجزئة والصمت لتكوين ذات جديدة من خلال التذكر والتأويل.

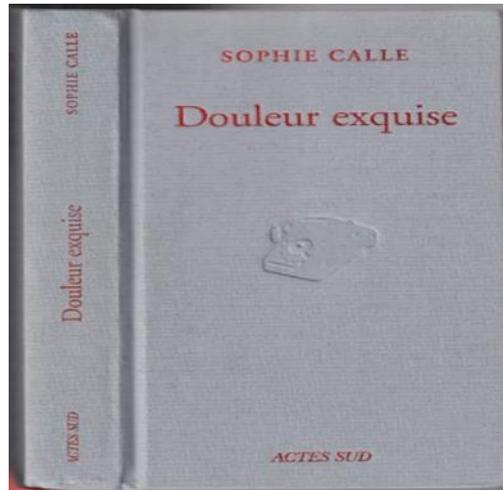
تسعى الدراسة إلى تحليل الآليات الجمالية التي تُسهم في بناء هذا النص المركّب، وتوضح كيف تدمج صوفي كالي بين السيرة الذاتية، الأداء الفني، والتقنيات التفاعلية لخلق كتابة حميمة عابرة للوسائط، تُخاطب الفرد والمجتمع في آنٍ واحد.

**الكلمات المفتاحية:** السيرة الذاتية، الحميمة/الألم، جماليات الوسائط المتعددة، السرد البصري.

## **- Introduction :**



Dans le champ des écritures contemporaines, où les frontières entre littérature, art et vie privée deviennent de plus en plus poreuses, l'œuvre de **Sophie Calle** se distingue par sa capacité à mêler le réel à la fiction, l'intime à l'esthétique, le vécu à la mise en scène. Artiste pluridisciplinaire née à Paris en 1953, **Calle** développe depuis les années 1980 un corpus singulier, nourri de ses propres expériences mais détourné par des dispositifs narratifs et visuels complexes. À travers des projets comme *Suite vénitienne* (1979), *Prenez soin de vous* (2007) ou encore *Douleur exquise* (2003), elle propose une forme d'autobiographie éclatée où le moi se reconstruit dans la distance, l'interaction avec autrui et la multiplicité des supports.



*Douleur Exquise*, publiée en 2003 par Actes Sud, est une œuvre symbolique de Sophie **Calle**, à la croisée de l'art contemporain, de l'autobiographie et de la performance narrative. Présentée sous forme de livre et d'installation, elle dépeint une expérience intime : celle d'une rupture amoureuse survenue à la fin d'un voyage en Asie, que l'artiste elle-même décrit comme la « *plus grande douleur* » de sa vie. L'œuvre se compose de deux parties symétriques : la première, « *Avant que je sois triste* », relate en 92 strophes les jours précédant la rupture, dans un style distant, descriptif et souvent clinique ; la seconde, « *Après que je sois triste* », fonctionne comme un rituel de douleur : Sophie **Calle** répète inlassablement le récit de la rupture, en l'alternant avec des témoignages recueillis auprès d'inconnus, chacun relatant le moment douloureux de sa vie. Cette technique narrative s'appuie sur la répétition, la juxtaposition et le montage visuel – combinant textes, images, objets et typographies diverses – pour créer un effet d'épuisement, de distance et, peut-être, de guérison symbolique.

Ainsi, « *Douleur Exquise* » n'est pas un récit linéaire, mais plutôt une œuvre conceptuelle où la mémoire émotionnelle se transforme en matériau esthétique. Par ce geste, Sophie **Calle** interroge les mécanismes du récit intime, tout en proposant une réflexion sur les façons dont la souffrance est partagée, transmise et sublimée. Loin de

se limiter à une confession linéaire, l'artiste construit un véritable dispositif artistique : elle juxtapose ses propres récits à ceux d'inconnus, alterne textes, images, objets, et transforme la mémoire personnelle en archive collective.

*Douleur exquise* questionne et renouvelle profondément les formes d'écriture autobiographique. En révélant l'intime, en reproduisant le traumatisme et en utilisant de multiples supports, Sophie **Calle** développe une œuvre où la subjectivité est déconstruite puis recadrée dans un langage plastique et poétique. L'écriture devient ici non seulement un outil de mémoire, mais aussi un acte de distanciation, une incarnation dramatique de l'expérience, et peut-être même une force de résilience.

Dès lors, notre problématique peut se formuler ainsi : Comment Sophie **Calle** transforme-t-elle la douleur intime en une œuvre transmédia (l'œuvre ne se limite pas à un seul support (comme un roman écrit). Elle se déploie sur plusieurs médias ou formats artistiques.) ? Dans quelle mesure « *Douleur exquise* » redéfinit-elle les normes autobiographiques contemporaines par son recours à la performance, à la fragmentation et à l'esthétique visuelle ? Pour répondre à cette question, nous partons des hypothèses suivantes : « *Douleur exquise* » n'est pas une autobiographie conventionnelle, mais plutôt une forme narrative expérimentale où le « je » est brisé et dispersé à travers de multiples voix, perspectives et supports. La présentation de l'intimité par Sophie **Calle** ne vise pas la confession, mais la transformation esthétique de l'expérience personnelle : répétition, classification et juxtaposition deviennent des outils de recadrage du récit.

L'œuvre de Sophie **Calle** se distingue par la diversité des moyens d'expression qu'elle emploie : photographies, textes, images, livres, films, émissions de radio, installations et vidéos : « La photographie s'impose comme un maillon neutre dans une chaîne de signes quasi alphabétique, tandis que le texte, lui, prend une forme esthétique par un travail plastique minutieux sur le fragment, mis en valeur dans les expositions grâce à un encadrement soigné. » (Conant, 2006, pp. 13-27)

Cette pluralité rend son travail difficile à classer dans des catégories artistiques traditionnelles. L'artiste elle-même a évoqué cette question, soulignant que son intérêt pour la photographie réside dans sa capacité à susciter une idée, à provoquer une action. Sophie **Calle** crée une esthétique transmédia qui renouvelle en profondeur la relation entre l'auteur, le lecteur et le sujet.

Son écriture se caractérise par un style direct, objectif et concis, adapté à un public évoluant dans le contexte d'un musée ou d'une galerie. Ainsi, les matériaux premiers de Sophie **Calle** ne se limitent ni à l'image, ni au texte : ce sont aussi les situations vécues et les processus qu'elle met en œuvre dans sa quête constante de sens à travers l'expérience personnelle.

Sur le plan méthodologique, notre approche sera résolument interdisciplinaire. Ce travail s'appuiera sur les outils de l'analyse littéraire (études biographiques, récit fragmenté et sujet postmoderne) et sur les apports de l'esthétique (art contemporain, performance et théorie de l'image). Notre travail s'articulera autour de deux axes principaux : *Premièrement* : — L'intime mis en récit : entre autofiction et mise en scène de soi. *Deuxièmement* : — Le texte comme dispositif : entre images, objets et performance.



*Fig.1. Sophie Calle, Douleur exquise, 1984-2003.*

## **I- L'intime mis en récit : entre autofiction et mise en scène de soi**

### **1. L'autofiction comme stratégie d'appropriation de la douleur**

L'autofiction apparaît comme un espace hybride où l'écrivain explore son identité, sa mémoire et ses expériences en brouillant les frontières entre vérité et invention. Elle occupe une place centrale dans la littérature contemporaine, notamment avec des auteurs comme Annie Ernaux, Hervé Guibert ou Christine Angot (Lejeune, 1980 ; Lecarme, 1993).

Sophie **Calle** s'impose comme une figure incontournable de l'art contemporain. Depuis les années 1980, cette artiste française développe une œuvre singulière, où se croisent performance, photographie et écriture, brouillant volontairement les frontières entre vie intime et création artistique, et remettant en question les conventions du monde de l'art.

Dans *Douleur exquise*, Sophie **Calle** développe une écriture de soi singulière, entre confession personnelle et construction narrative. Si l'événement central – une rupture amoureuse douloureuse vécue à Tokyo – est authentiquement autobiographique, son traitement s'inscrit dans une logique d'autofiction. **Calle** ne se contente pas de livrer un témoignage : elle agence, fragmente, et transforme la douleur en matière artistique, manipulant les faits personnels dans un cadre esthétique rigoureux.

L'autofiction chez **Calle** n'est pas une simple autobiographie. Elle fonctionne comme un dispositif de maîtrise émotionnelle, un moyen de recadrer la douleur par l'art. En reprenant sans cesse la même scène – celle de l'absence de l'appel, du silence de l'amant –, elle met en œuvre ce que Dominique Rabaté décrit comme « une temporalité en boucle, où la répétition interdit toute clôture ». (Rabaté, 1996, p. 112). Ainsi, la douleur est non seulement vécue, mais performée, analysée, sculptée. Comme l'écrit Vincent Colonna : « L'autofiction est moins une confession qu'un artifice qui, en se donnant pour vrai,

multiplie les effets de sens et de style » (Colonna, 2004, p. 45). Cette « mise en artifice » est centrale dans *Douleur exquise* : le projet repose sur un protocole de narration répétitive, presque scientifique, où l'événement initial est revisité 36 fois. L'enjeu n'est donc pas seulement de témoigner d'une douleur, mais de l'inscrire dans un cadre formel qui en modifie la perception. On rejoint ici Paul Ricœur lorsqu'il affirme : « Raconter, c'est reconfigurer l'expérience ; ce que nous avons vécu se comprend autrement lorsqu'il est passé par le récit » (Ricœur, 1983, t. I, p. 93).

L'autofiction, selon Serge Doubrovsky : « est une écriture de soi qui brouille les frontières entre vérité et fiction. Fiction d'événements et de faits strictement réels » (Doubrovsky, 1977), elle s'est imposée comme une forme privilégiée pour explorer les zones sensibles de l'existence. Elle articule le pacte autobiographique — dans lequel l'auteur s'engage à restituer la vérité de son expérience vécue — avec une liberté formelle et narrative empruntée au roman. Comme le souligne Philippe Gasparini, « l'autofiction insère dans le récit de soi les possibilités offertes par la fiction, la distanciation et la mise en scène » (Philippe, 2004, p. 19). L'autofiction se manifeste ici à travers une forme de narration distancée : le « je » parle, mais ce « je » est à la fois Sophie **Calle** et une figure de l'artiste. Elle construit un personnage d'elle-même, un double qui traverse la souffrance, la consigne, la structure. Ce travail méthodique évoque les « traces » d'un deuil amoureux qu'elle choisit de ritualiser au lieu de les effacer.

Dans *Douleur exquise*, la reconfiguration est double : elle est narrative (répétition et variations textuelles) et visuelle (images, documents, fac-similés). L'autofiction devient un espace de maîtrise où l'événement traumatique cesse d'être un pur choc pour devenir un matériau malléable.

Cette décision de « fixer l'instant » transforme la souffrance en objet esthétique. En s'attardant sur le moment douloureux, **Calle** ne cherche pas à l'oublier, mais à le ritualiser, jusqu'à son épuisement : « En transformant ma douleur en projet, j'ai déplacé la souffrance. » (Calle, 2003, p. 15) Le récit ne vise donc pas à raconter, mais à répéter et

rejouer, jusqu'à épuisement, cette expérience de perte qui devient l'axe central de la performance artistique.

Dès les premières pages de *Douleur exquise*, Sophie **Calle** place la rupture amoureuse, avec un homme désigné par la lettre M, comme point d'ancrage de son récit, un point de bascule qui ouvre une narration à double temporalité, faite de douleur, de réminiscences et de tentatives de sublimation. Cette séparation devient la matrice d'un projet artistique qui mêle autobiographie, performance et analyse émotionnelle. De même, l'usage du terme, « exquise », signale une esthétique de la douleur, un paradoxe affectif qui transforme la souffrance en plaisir d'artiste, en objet d'exposition.

La douleur de la rupture n'est donc pas simplement un événement personnel : elle est le moteur narratif, le point zéro du récit. Comme le souligne **Calle** elle-même : « J'avais mal. Je voulais comprendre cette douleur, l'épuiser, l'user jusqu'à ce qu'elle disparaisse. » (Calle, 2003, p. 42). Aussi, elle qualifie cet événement comme étant « le moment le plus douloureux de [sa] vie » (Calle, 2003, p. 4) L'euphorie liée à l'amour y est brutalement effacée par la souffrance liée à l'absence et à la séparation.

Dans *Douleur exquise*, la rupture amoureuse constitue l'élément déclencheur autour duquel s'organise toute la narration. L'abandon brutal par un amant japonais à Tokyo dépasse le simple cadre autobiographique : il devient une force motrice, un noyau émotionnel à partir duquel Sophie **Calle** amorce un travail de transfiguration artistique. Comme l'écrit Martine Delvaux dans *L'autofiction et les femmes* : « L'autofiction devient pour de nombreuses créatrices un espace d'expérimentation de soi et un lieu de réécriture de la douleur. » (Delvaux, 2006, p. 78). À son tour, Dominique Viart, éclaire la démarche de **Calle** en disant : « L'écriture de soi n'est pas seulement l'enregistrement d'un passé : elle agit sur celui qui écrit, elle modifie la mémoire, elle transforme la douleur en objet esthétique » (Viart, 2008, p. 122). Ce glissement de l'expérience brute vers une œuvre construite explique comment *Douleur exquise* dépasse la simple confession : il s'agit d'une appropriation artistique de la

douleur, qui ouvre la voie à son partage et à sa réinterprétation.

À travers ce geste, la douleur personnelle se métamorphose en matière esthétique. Ce n'est donc pas seulement la fin d'une histoire sentimentale, mais bien le point de départ d'un récit morcelé, performatif et transmédial. La perte devient un moteur de création. Comme le souligne l'artiste elle-même : « J'ai voulu fixer l'instant où j'ai souffert le plus dans ma vie. C'était la rupture. » (Calle, 2003, p. 13) Cette mise en série du quotidien inscrit la douleur dans un protocole quasi scientifique, comme si l'artiste menait « une expérimentation émotionnelle sur elle-même » : Mon amour, tu m'as dit : « Je t'appellerai à 20 heures. Tu n'as pas appelé. » (Calle, 2003, P. 45).

Ce qui pourrait être considéré comme un simple chagrin amoureux devient alors un dispositif narratif structurant, dont l'intensité émotionnelle couvre toute l'œuvre. La rupture est racontée deux fois : dans une première partie intitulée « *Avant la douleur* », où l'artiste narre les jours précédant la séparation, et dans une seconde intitulée « *Après La douleur* », où elle répète inlassablement le récit de la perte, en le confrontant à d'autres récits de souffrances anonymes. Ce double mouvement rend compte d'un processus de distanciation, typique du travail autobiographique.

Le procédé de répétition constitue un levier fondamental dans *Douleur exquise*. Sophie **Calle** reformule de manière insistante et méthodique la scène de la rupture, comme un rite d'exorcisme. Ce mécanisme permet de rejouer l'événement dans une tentative de le maîtriser symboliquement. L'artiste écrit : « Je suis restée à Tokyo, dans l'attente d'un appel. Il ne m'a pas appelée. Je ne l'ai plus jamais revu. » (Calle, 2003, p. 43) Cette répétition, proche du ressassement pathologique, inscrit l'œuvre dans une dynamique introspective où le récit devient autant un acte de remémoration qu'un geste de reconstruction performative du vécu.

Il ne s'agit plus simplement de témoigner, mais de refaire l'expérience, de la décomposer et de la mettre en scène. Comme le

résume Annette Messager : « Le travail de Sophie Calle, c'est l'intime passé au crible d'une enquête quasi policière sur soi. » (Messager, Annette. Entretien dans *Art Press*, 2005) .Ce regard clinique, transforme la douleur individuelle en un objet artistique transmué par la forme, tout en interrogeant les frontières entre souvenir, fiction et performance. Ce que **Calle** accomplit, c'est donc une prise de pouvoir par la forme. Le sujet féminin, souvent représenté dans la tradition comme victime passive d'une rupture, devient ici auteure, narratrice, metteuse en scène de sa douleur. Le « moi » souffrant n'est plus figé, mais recomposé selon une esthétique qui lui redonne de la puissance. Anne Hélène Dubray, souligne que :« Le récit du trauma n'a pas pour fonction première de dire toute la vérité du vécu, mais de créer un espace de légitimation de l'expérience féminine. » (Anne Hélène Dubray, 2020, p. 112)

Mais cette rupture devient également le déclencheur d'une ouverture vers l'autre. Dans la seconde partie du livre, **Calle** collecte les récits de douleur d'anonymes, créant une mise en miroir entre sa propre expérience et celles d'autrui. Chaque douleur répond à la sienne. Chaque histoire, relativise ou approfondit son chagrin, est mis en regard avec un récit de douleur racontée par une autre personne. Ce procédé de mise en miroir participe à la décentration du moi. Sophie **Calle** s'inclut dans une galerie de douleurs partagées, mettant en scène une subjectivité vulnérable mais solidaire : « J'ai souffert d'un mot, d'un silence. L'autre a souffert d'un cancer, d'un viol, de la mort d'un enfant. Ma douleur était ridicule et pourtant immense. » (Calle, 2003, p. 43)

La rupture devient alors langage commun, point d'entrée dans une humanité blessée. L'autobiographie se fait polyphonique, presque collective. Le « je » s'efface derrière une multitude de voix, mais la douleur initiale reste le noyau autour duquel toutes les douleurs gravitent. *Douleur exquise* se construit dans un espace liminal entre réalité et fiction, entre souvenir vécu et dispositif performatif. En choisissant de montrer ses archives intimes — télégrammes, billets d'avion, extraits de journal, photographies — **Calle** ne se contente pas de livrer un témoignage personnel : elle organise visuellement son

récit: Chaque fragment devient une pièce d'exposition dans un musée de la douleur.

Les documents exposés – billets de train, photos, extraits de carnet, lettres manuscrites – sont autant de fragments de mémoire réactivés et interprétés. Ils forment un puzzle émotionnel que l'artiste propose au lecteur/spectateur. Chaque pièce raconte une attente, un espoir, un effondrement: « Des photos, des billets d'avion, des factures, des extraits de carnet et même des lettres manuscrites adressées à Mon amour ponctuent le récit. Chaque document est daté de J-92 à J-1. » (Calle, 2003, p. 18-45).

N° du document	Page	Type de document / image	Événement ou moment évoqué
1	p. 11	Billet d'avion	Départ pour le Japon – début du compte à rebours vers la douleur
2	p. 13	Lettre commençant par « Mon amour »	Adresse intime à M. – attente amoureuse et attachement obsessionnel
3	p. 18	Page de carnet intime	Arrivée à Kyoto – description des gestes quotidiens dans l'attente d'un signe
4	p. 21	Reçu d'hôtel	Trace matérielle du séjour – ancrage de l'expérience dans le réel
5	p. 23	Photo de la fenêtre de l'hôtel	Image symbolique de l'attente – fenêtre ouverte sur l'absence
6	p. 27	Carte téléphonique	Tentatives de joindre M. – moment charnière dans la montée de la tension dramatique
7	p. 32	Télégramme ou enveloppe	Attente d'un retour de M. – premières manifestations du silence
8	p. 35	Billet de train	Déplacements à l'intérieur du Japon – errance physique et émotionnelle
9	p. 39	Extrait de livre	Résonance littéraire avec l'état intérieur – interaction entre lecture et expérience
10	p. 41	Photo du lit de l'hôtel	Solitude et vide – figuration visuelle de l'absence et de l'attente
11	p. 45	Passeport	Identité de voyageuse – mais aussi témoin de la souffrance à venir
12	p. 47	Tampon rouge « J-1 »	Dernier jour avant la rupture – point culminant du suspense émotionnel

**Fig.2 : Tableau des documents visuels et textuels dans la partie « Avant la douleur »**

Le moment de la rupture, loin d'être simplement raconté, est reconstitué dans un dispositif visuel et temporel : les documents sont ordonnés selon un compte à rebours (J-92 à J-1), créant une tension dramatique, une attente insoutenable qui confère à l'expérience une dimension quasi fictionnelle. Il ne s'agit plus seulement de raconter ce qui a été, mais de performer la mémoire dans une scénographie minutieuse.

C'est précisément ce que souligne *Martine Beugnet* dans son étude sur l'esthétique autobiographique contemporaine : « Chez Calle, l'intime est toujours une construction visuelle, une narration qui performe la mémoire, plutôt qu'un simple dévoilement. » (Beugnet, 2010, p. 82).

Ainsi, la douleur n'est pas seulement vécue, elle est représentée, répétée, exhibée. En cela, **Calle** inscrit son œuvre dans une tradition contemporaine où l'autobiographie devient performance, et où le (je) se donne à voir dans des images, des textes et des gestes scénographiques. Aussi, Le langage devient un outil de structuration de l'expérience, mais aussi une protection contre elle. Comme l'écrit *Nathalie Etoke* : « Chez Calle, la mise en mots de l'intime relève d'un dispositif de survie émotionnelle. Le récit ne vise pas l'authenticité brute, mais la maîtrise de l'émotion par la forme. » (Etoke et Tcheuyap, 2010, p. 6)

## **2. La mise en scène photographique : figer l'absence et ritualiser la perte**

Dans *Douleur exquise*, *Sophie Calle* ne se contente pas de raconter son chagrin amoureux par les mots ; elle le donne aussi à voir par un dispositif photographique minutieusement orchestré. Les photographies, loin d'être de simples illustrations, jouent le rôle de preuves mémorielles et de rituels visuels. Elles matérialisent ce que *Barthes* appelait le ça-a-été de la photographie, c'est-à-dire la trace irréfutable d'un moment passé : « Chaque image est un arrêt du temps, un geste de fixation de ce qui s'échappe » (Barthes, *La chambre claire*, 1980, p. 120).

Chez **Calle**, les images répétées de lieux, d'objets et de détails renvoient à la temporalité figée de l'attente : la chambre d'hôtel à Tokyo, le téléphone muet, les draps froissés. Comme elle l'écrit : « Mon amour, tu m'as dit : "Je t'appellerai à 20 heures." Tu n'as pas appelé. » (Calle, 2003, p. 15) Chaque cliché devient un acte rituel, une façon de revivre le moment de la perte pour mieux le contenir. Nous pouvons y voir une pratique proche de ce que Philippe Dubois décrit comme : « l'instant-fossile, où l'image photographique conserve l'émotion comme une relique » (Dubois, 1990, p. 215).

L'absence rendue visible .La photographie, chez **Calle**, fonctionne comme un tombeau visuel. Les images de l'hôtel japonais sont désertes : aucun corps, aucune présence humaine. Cette absence devient la figure centrale ; elle est « *l'image manquante* » au cœur du récit. Dans une photographie où le combiné du téléphone repose sur sa base, le silence est palpable ; on « voit » l'absence comme on verrait une ombre. L'image ne montre pas la douleur ; elle la suggère par le vide. Comme le souligne François Soulages, « la photographie ne montre pas seulement ce qui est là, elle montre aussi ce qui manque » (Soulages 1998, p. 67). Ainsi, le vide photographié devient un espace de projection pour le spectateur, qui complète l'image avec son propre imaginaire de la perte.

Dans *Douleur exquise*, le texte raconte, tandis que l'image suggère. Cette dialectique participe à la mise en scène de soi : le texte expose la pensée brute, la phrase « Mon amour, tu m'as dit : "Je t'appellerai à 20 heures. Tu n'as pas appelé." » (Calle, 2003, p. 15) fonctionne comme une incision verbale dans le récit. La photographie qui lui est associée, souvent muette et immobile, prolonge cette phrase en silence. Susan Sontag, dans *Sur la photographie*, affirme que l'image « suspend le temps et impose une réflexion sur la mortalité » (Sontag, 1977, p. 23). Chez **Calle**, cette suspension se double d'une tension : le texte nous donne accès à la cause du manque, tandis que l'image nous oblige à ressentir la durée de ce manque.

C'est un double dispositif narratif où le visuel ne confirme pas le verbal, mais l'élargit, en lui donnant un espace de résonance. Par

exemple, une photographie d'un couloir d'hôtel vide, associée à la phrase : « C'était le dernier endroit où j'ai attendu ton appel. » (Calle, 2003, p. 29) propose une lecture double : le vide spatial de l'image renforce le vide affectif du texte, tout en laissant ouverte l'interprétation. Comme le remarque Nathalie Léger, « dans l'œuvre de Calle, l'image est un texte silencieux qui exige du lecteur qu'il invente ses propres phrases » (Léger, 2007, p. 88).

La prise de vue elle-même devient un acte performatif. **Calle**, en photographiant, se met en scène comme sujet-acteur de sa propre douleur. Elle ne se contente pas de subir la perte : elle la documente, l'organise, la rend visible. Cet aspect performatif rapproche *Douleur exquise* des pratiques de l'art contemporain où le corps et l'intimité de l'artiste deviennent matériaux de l'œuvre. Selon Paul Ardenne, « la performance autobiographique repose sur une surexposition de soi, qui transforme l'intime en spectacle critique » (Ardenne, 2004, p. 156). Ici, la photographie ne cherche pas à convaincre de la réalité de l'absence, mais à transformer la douleur en objet esthétique, en matériau de réflexion.

Répétition visuelle : le dispositif narratif de **Calle** repose sur la répétition : mêmes cadrages, mêmes objets, mêmes phrases. Chaque photo est accompagnée d'un texte quasi identique, où seule la date change, comme un journal d'attente : « Jour 7. Même chambre. Même silence. Pas de nouvelles. » (Calle, 2003, p. 22) Cette répétition vide progressivement l'événement de sa charge émotionnelle, comme dans une psychanalyse où l'on répète pour désamorcer. Georges Didi-Huberman parlerait ici d'une « image-mémoire » qui, par la ritualisation, transforme le trauma en matériau esthétique (Didi-Huberman, 2000, p. 142).

Aussi, le cadrage photographique, chez **Calle**, est rarement large ; il s'attache aux détails : le bord d'un lit, un interrupteur, un téléphone, un coin de table. Ces fragments visuels construisent un langage intime, où chaque élément devient un signe de l'absence. Barthes évoquait dans *La chambre claire* le « punctum », ce détail qui pique et blesse la mémoire (Barthes, 1980, p. 49). Chez **Calle**, le punctum

réside souvent dans ces objets triviaux, devenus par le contexte des reliques émotionnelles. La photographie devient un inventaire sentimental.

Le travail photographique de **Calle** n'est pas seulement un enregistrement ; c'est une manière de guérir. En fixant l'absence, elle l'objective ; en la ritualisant, elle l'apprivoise. Comme l'écrit Régis Durand, « photographe, c'est mettre à distance pour pouvoir enfin regarder » (Durand, 1995, p. 201).

*Douleur exquise* repose sur un dialogue constant entre texte et image. Les phrases, souvent courtes et sèches, prolongent l'effet visuel ; elles agissent comme des légendes, mais aussi comme des respirations poétiques. « Il est 20 heures. Rien. » (Calle, 2003, p. 18) Ce dispositif rejoint ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « la *Co énonciation* entre image et texte : chaque médium renforce l'autre » (Schaeffer, 1987, p. 95). La douleur n'est donc pas simplement racontée ; elle est mise en scène simultanément sur deux plans : visuel et scriptural.

Contrairement au texte, où **Calle** peut nommer, expliquer, contextualiser, l'image se tait. Ce silence photographique est une composante essentielle de l'autofiction visuelle : il invite le spectateur à projeter ses propres émotions dans le vide de l'image. Dans une série où l'amant n'apparaît jamais, la place qu'il occupait est laissée vacante, et c'est au regardeur de la remplir. Dans cette logique, William Henriet rappelle que « le silence est un art de la parole » (Henriet, 2014, p. 92). Chez **Calle**, ce silence visuel devient un espace où la douleur se raconte sans mots.

À la fin du livre, la série des photos cesse ; l'artiste a « épuisé » le geste, vidé le souvenir de son intensité. L'image a alors accompli sa fonction thérapeutique : transformer une douleur vécue en œuvre d'art, donc en objet partageable et transmissible. En associant photographie et écriture, Sophie **Calle** construit dans *Douleur exquise* un espace hybride où l'absence est à la fois documentée et mise en scène.

Le dispositif photographique fonctionne comme un double cadre : le cadre matériel de l'image, et le cadre mémoriel qui fixe l'événement dans un temps indéfini. Ce geste esthétique n'a pas pour but de clore la blessure, mais de lui donner une forme qui permet de la revisiter. Ainsi, la photographie devient chez **Calle** un acte performatif : figer, c'est aussi revivre.

Image / Photo	Description visuelle	Référence
	Photo d'une chambre d'hôtel vide, Evoque un absence et ia moment de lamount le vou	Calle, <i>Douleur eyquise</i> , 2003, p. 15
	Billet d'avion Paris-Tokyo Serve un marque temporale et anciune documentaire de raprehoncle senfre de la rupture	Calle, 2003, p. 22
	Téléphone posé sur une table Symbolique l'anscication de sonel à cancre un sensencr de la temp objet lirge	Calle, 2003, p. 41
	Horloge murale Représentant su avtire ltemp promis et d'imminence d'un moment qui n'a pas arrivant	Calle, 2003, p.42
	Série de photos de paysages japonais Contraste visuel à la beauté externe et la douleur intérieure de la recote ronn	Calle, 2003, p. 55-60
	Objet personnel : robe rouge Témoignage intime, préoen apriciuant un moment raamanct qoi'on	Calle, 2003, p. 73
	Objet personnel : robe rouge	Calle, 2003, 73

**Fig.3 : Tableau des images visuels (2)**

### **3. La répétition narrative comme catharsis : du ressassement à la transformation**

Après avoir examiné l'autofiction comme stratégie d'appropriation de la douleur, puis analysé la mise en scène photographique comme moyen de figer l'absence et de ritualiser la perte, il apparaît que le dispositif narratif de *Douleur exquise* ne repose pas seulement sur la représentation ponctuelle de l'événement traumatique, mais aussi sur sa répétition. Ce ressassement, loin d'être un simple retour pathologique, fonctionne comme un mécanisme cathartique qui transforme peu à peu l'expérience intime en matière narrative maîtrisée.

La répétition, dans *Douleur exquise* de Sophie **Calle**, n'est pas un simple procédé stylistique : elle est le cœur même de la démarche narrative et émotionnelle. Elle agit comme une spirale dans laquelle le lecteur est entraîné, revenant sans cesse sur le même noyau douloureux — celui de la rupture amoureuse — mais à chaque tour, légèrement déplacé, modifié, reconfiguré.

Dans les premières pages de l'ouvrage, la répétition traduit l'obsession et la fixation mentale. Sophie Calle revient sans cesse sur la même scène : la promesse d'un appel téléphonique qui ne vient pas. Elle note simplement : « Il m'a dit qu'il m'appellerait à 20 heures. Il n'a pas appelé. » (Calle, 2003, p. 15).

Ce fragment minimaliste est répété, reformulé à peine, comme si l'écriture cherchait à retenir un instant qui menace de se dissoudre dans le temps. Roland Barthes, dans *La chambre claire*, expliquait que « répéter, c'est déjà retarder la disparition » (Barthes, 1980, p. 94).

Chez **Calle**, la répétition est donc, un geste de résistance à l'oubli. Peu à peu, cette répétition se transforme en rituel narratif. Elle cesse d'être un simple acte réflexe pour devenir une construction consciente, une mise en scène. La douleur intime se détache de la personne pour devenir matière textuelle, presque un objet d'art.

Paul Ricœur affirme que « mettre en intrigue, c'est déjà commencer à se détacher » (Ricœur, 1985, p. 76). Dans *Douleur exquise*, la répétition joue ce rôle : elle encadre la blessure, la met en forme, la place à distance du sujet qui l'a vécue. Nous observons un glissement subtil au fil des pages : au début, le récit est chargé d'émotion brute, presque implorant. Plus loin, la formulation devient plus neutre, voire mécanique. Ce changement reflète ce que la psychanalyse nomme *la perlaboration* : « le travail de la mémoire par lequel un souvenir traumatique perd peu à peu son pouvoir de nuisance » (Freud, 1914, p. 151-168).

Le dispositif narratif de **Calle** est l'alternance entre sa propre histoire

et celle d'autrui. Après chaque réitération de son récit, elle donne la parole à une autre personne, qui raconte un épisode douloureux de sa vie. Ces témoignages vont de la perte d'un proche à des humiliations ou blessures profondes.

Cette alternance crée un effet de contraste : la douleur de l'appel manqué, si obsédante au départ, paraît presque dérisoire face à des tragédies plus graves. Mais loin de minimiser sa peine, cette juxtaposition l'inscrit dans une communauté universelle de souffrance. Comme l'écrit Philippe Lejeune, « la mémoire intime devient plus lisible lorsqu'elle se confronte à d'autres mémoires » (Lejeune, 1996, p. 112). **Calle** elle-même écrit « Il avait perdu sa mère la veille. Et moi, j'attendais toujours cet appel. » (Calle, 2003, p. 46) Le ressassement se transforme ainsi en un dialogue de douleurs, où chaque répétition prépare la suivante et ouvre sur un nouvel horizon de sens.

La répétition fonctionne aussi comme une saturation : en racontant encore et encore le même événement, **Calle** le vide de sa charge émotionnelle. C'est un procédé que Georges Perec avait déjà expérimenté dans *Je me souviens* où « la réitération transforme le souvenir en liste, en série presque abstraite » (Perec, 1978, p. 12). Chez Sophie **Calle**, ce même principe de répétition ne vise pas uniquement l'inventaire, mais opère comme un rituel narratif. Ainsi, la répétition devient un outil de maîtrise émotionnelle, tout en inscrivant l'expérience intime dans un cadre artistique structuré.

Dans *Douleur exquise*, cet épuisement est palpable :

- Les premières répétitions vibrent d'une tension affective.
- Les suivantes sont plus brèves, plus sèches.
- Les dernières sont presque documentaires, comme si elles appartenaient à un dossier d'archives.

Ce mouvement correspond à ce que Julia Kristeva décrit comme le passage « de l'émotion au signe », où l'affect brut se métamorphose en objet sémiotique (Kristeva, 1980, p. 15).

En somme, la répétition chez **Calle** dépasse la thérapie personnelle pour devenir une performance artistique : elle ne se contente pas de dire la douleur, elle la transforme en acte public, exposé, presque ritualisé. Comme le note Jean-Pierre Sarrazac, « le théâtre du récit se joue dans cette tension entre l'itératif et l'événementiel » (Sarrazac, 2012, p. 59).

La catharsis, au sens aristotélicien, advient alors : le public (lecteur ou spectateur) traverse la douleur avec l'auteure et, par la répétition, atteint un état de purification émotionnelle.

À travers ces axes — l'autofiction comme stratégie d'appropriation de la douleur, la mise en scène photographique comme fixation de l'absence, et la répétition narrative comme catharsis — Sophie **Calle** construit un dispositif narratif hybride où l'intime se donne à lire et à voir. L'écriture et l'image, étroitement imbriquées, deviennent des instruments de maîtrise symbolique du traumatisme, permettant à l'autrice de transformer l'expérience de la perte en un objet esthétique et partageable.

## **II. Le texte comme dispositif : entre images, objets et performance**

Dans *Douleur exquise*, le texte n'existe pas isolément : il se tisse avec les images, s'accompagne d'objets. Cette articulation entre mots, photographies et éléments matériels confère à l'œuvre une dimension transmédiatique où la narration devient un espace à parcourir, à voir et à vivre.

### **1. L'image comme prolongement narratif**

Dans *Douleur exquise*, Sophie **Calle** ne se contente pas de juxtaposer texte et photographie : elle construit un véritable dialogue où l'image prolonge, amplifie et parfois contredit le récit écrit. Ce dispositif narratif hybride s'inscrit dans une logique où l'image n'est pas un simple support illustratif mais un élément actif de la narration. Comme l'explique Philippe Dubois, « la photographie est un acte de

langage, elle parle autant qu'elle montre » (Dubois, 1990, p. 15).

Chez **Calle**, la photographie agit comme une seconde voix du récit, qui complète la voix textuelle par un registre visuel, émotionnel et parfois indiciel. Par exemple, dans les pages où elle montre le téléphone de l'hôtel ou le lit défait, l'image fixe un moment, condense la douleur et permet au lecteur/spectateur de « voir » ce que les mots seuls peuvent exprimer. Nous retrouvons ici l'idée de Barthes dans *La Chambre claire* : « La photographie répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (Barthes, 1980, p. 17). L'artiste a souligné à maintes reprises que, bien avant d'être pour elle des médiums artistiques, l'écriture et la photographie constituaient d'abord une réponse à sa mémoire vacillante. Comme elle le confie : « J'ai une mémoire défaillante. Donc cela a toujours été automatique pour moi de prendre des notes. À mes yeux, ce n'était ni de la littérature, ni de la photographie. Plutôt un constat, des souvenirs, des traces » (Calle, 2003, p. 7).

Cette déclaration éclaire la fonction première des images dans *Douleur exquise* : elles ne visent pas l'esthétique pure mais la conservation du vécu, dans une logique testimoniale et performative.

L'image agit donc comme un prolongement narratif à plusieurs niveaux :

- Sur le plan temporel, elle fige l'instant et matérialise la douleur en l'arrachant à l'oubli.
- Sur le plan émotionnel, elle condense l'affect et le rend perceptible sans explication.
- Sur le plan narratif, elle devient un fragment du récit, un chapitre visuel qui dialogue avec le texte.

En ce sens, **Calle** rejoint la réflexion de Régis Durand sur l'image-mémoire : « La photographie est la trace d'un événement, mais elle n'est pas l'événement ; elle en est l'ombre portée dans le temps » (Durand, 1995, p. 42).

Dès les premières pages, les photographies viennent accompagner les fragments narratifs, souvent de manière elliptique : elles ne montrent pas l'événement directement, mais les traces laissées par celui-ci. Par exemple, au moment de la rupture avec M., l'image d'un lit défait (Calle, 2003, p. 48) ne montre ni le visage ni la scène de la séparation : elle suggère l'absence, l'abandon, la perte.

Ainsi, l'image ne fonctionne pas seulement comme un complément visuel : elle prolonge et transforme le récit, en permettant à l'auteure de dire autrement ce que les mots peinent à exprimer. La photographie est alors un second souffle narratif : elle porte le silence du texte, tout en l'épaississant. Comme l'écrit Sophie **Calle** : « Les photographies ne racontent pas ; elles constatent. Elles sont des preuves muettes » (Calle, 2003, p. 12).

L'association texte-image prend aussi une dimension rythmique : dans *Douleur exquise*, certaines pages alternent texte et photographie de manière presque respiratoire. L'œil du lecteur circule entre l'écriture manuscrite ou typographique et la surface photographique, créant un va-et-vient qui mime le mouvement de la mémoire : avancer, reculer, répéter. Ce procédé rejoint ce que Michel Frizot appelle « l'effet palimpseste » : une superposition de strates de sens où l'image et le texte se réécrivent mutuellement (Frizot, 2001, p. 87).

En ce sens, l'image devient aussi un outil d'exorcisme : photographier la chambre d'hôtel, la valise, les rues traversées, revient à fixer l'instant dans une forme de rituel visuel, proche de ce que l'anthropologie appelle *la capture symbolique*. L'acte photographique n'est pas purement documentaire : il est performatif, puisqu'il transforme l'expérience intime en objet artistique. Cette performativité visuelle rejoint la réflexion d'Erika Fischer-Lichte sur « l'esthétique du performatif », où l'acte artistique produit lui-même la réalité qu'il met en scène (Fischer-Lichte, 2001, p. 23).

En somme, chez Sophie **Calle**, l'image est indissociable du récit : elle ne se limite pas à illustrer un propos, mais elle dialogue avec lui, le contredit parfois, ou le complète là où les mots s'interrompent. Dans

*Douleur exquise*, cette complémentarité crée une forme narrative hybride, à la croisée de l'autobiographie visuelle et du journal intime performatif.

La complémentarité texte-image : un dialogue sensoriel : l'articulation entre texte et image ne relève pas d'une simple juxtaposition illustrative, mais d'une véritable interaction sensorielle qui enrichit et densifie le récit. Sophie **Calle** ne se contente pas de raconter par les mots ; elle laisse les photographies agir comme des prolongements perceptifs qui complètent, voire contredisent, l'émotion écrite. Ce dispositif crée ce que Philippe Dubois appelle un « récit à double entrée », où la lecture se fait simultanément par les yeux et par l'imaginaire verbal, produisant une expérience immersive (Dubois, 1990, p. 212).

Dans ce dialogue entre l'écrit et le visuel, chaque médium apporte une dimension sensorielle spécifique : les mots transmettent la temporalité, l'intériorité et la subjectivité du vécu, tandis que les images condensent une atmosphère, figent un instant et offrent une matérialité sensible à l'absence. Par exemple, lorsque **Calle** décrit l'attente dans une chambre d'hôtel de Tokyo, ses phrases brèves et répétitives traduisent la monotonie et la tension : « J'attends. Il ne vient pas. J'attends encore. » (Calle, 2003, p. 28). En vis-à-vis, la photographie d'un lit défait, baigné d'une lumière diffuse, fixe l'intensité muette de cette attente, invitant le spectateur à « sentir » la scène autant qu'à la comprendre.

Le critique François Soulages rappelle que dans ce type d'art narratif, l'image n'est pas « le miroir du texte » mais « son écho décalé », ce qui oblige le lecteur-spectateur à naviguer entre deux registres de sens (Soulages, 2005, p. 135). Ce décalage crée un espace d'interprétation, où l'on peut ressentir l'absence de l'être aimé à travers la froideur de la lumière, la vacuité des espaces ou la fixité des objets photographiés.

La force de ce dialogue sensoriel réside dans sa capacité à stimuler plusieurs sens à la fois : le texte, par son rythme et ses sonorités, active l'oreille intérieure ; l'image, par sa composition et ses textures

visuelles, active la vue et parfois même la mémoire tactile. Ce tissage polysensoriel rend la douleur décrite plus palpable : le lecteur ne se contente pas de comprendre la souffrance, il la « perçoit ».

En cela, **Calle** rejoint la pensée de Michel Frizot sur la photographie narrative : « Lorsque le texte et l'image se parlent, ils produisent un sens qui ne se trouve dans aucun des deux isolément, mais dans l'espace relationnel qu'ils inventent » (Frizot, 1998, p. 54). Ces documents, loin d'être initialement conçus dans une visée esthétique, ont avant tout une fonction d'archivage et de préservation du vécu intime. **Calle** précise même qu'elle ne se considère pas comme photographe et n'aspire pas à le devenir. L'écrivain et photographe Hervé Guibert soulignait qu'elle n'était « même pas fichue de prendre une bonne photographie » (Guibert cité dans Calle, 2003, p. 8).

« Après la douleur », l'articulation entre photographie et texte prend une dimension sensiblement différente. Le texte ne se réduit plus au simple rôle de légende accompagnant l'image : il devient un véritable récit, porteur des douleurs confiées, et exploite pleinement le pouvoir évocateur du langage. Comme l'explique Christine Macel, il s'agit ici « d'une dialectique autour des notions du visible et du dicible » (Macel, 2003, p. 45).

La photographie, à elle seule, ne saurait exprimer ni narrer l'ampleur de la douleur transmise par l'écriture. Ainsi, texte et image se répondent, chacun conservant un rôle essentiel et jamais secondaire ou strictement illustratif.

Dans *Douleur exquise*, l'image ne « illustre » pas le texte : elle le prolonge et en déplace le sens. Chaque photographie agit comme une phrase silencieuse qui complète la phrase écrite. Quand **Calle** répète : « Mon amour, tu m'as dit : "Je t'appellerai à 20 heures." Tu n'as pas appelé. » (Calle, 2003, p. 15), l'image du lit défait ou du téléphone muet vient matérialiser l'attente : on ne voit pas l'amant, on voit l'espace de son absence, en scène visible. C'est exactement ce que Roland Barthes décrit : la photographie atteste le *ça-a-été* et travaille par « détail qui blesse », le *punctum*, qui pique la mémoire (Barthes,

1980, p. 49 ; p. 120).

Le livre de **Calle** relève ainsi du phototexte : texte et image forment une seule chaîne narrative. Le texte donne la cause (la promesse non tenue), l'image en fait sentir la durée (l'attente, le silence, la chambre). Dans ce type de montage, « l'image n'est pas hors-récit : elle devient un maillon du récit » (Ortel, 2002, p. 13-16).

Philippe Dubois parle, lui, « d'acte photographique » : l'image est un geste qui cadre, sélectionne et donc interprète (Dubois, 1990, p. 15-18). Chez **Calle**, le cadrage resserré (objets, coins de pièce, cadrans d'horloge) oriente la lecture émotionnelle : il ne montre pas l'événement, mais ses traces.

Ce dialogue texte-image produit un effet de preuve sensible. Le texte énonce, l'image fait éprouver. Susan Sontag rappelle que « la photographie suspend le temps et impose une réflexion sur la perte » (Sontag, 1977, p. 23).

C'est pourquoi, quand **Calle** avoue : « J'ai souffert d'un mot, d'un silence... » (Calle, 2003, p. 43), les images répétées de lieux vides fonctionnent comme une archive de cette souffrance : elles « fixent » le silence et lui donnent une forme partageable. Régis Durand parle d'une mise à distance par l'image : « photographeur, c'est déjà instaurer un intervalle qui rend le réel regardable » (Durand, 1995, p. 201).

En somme, dans *Douleur exquise*, l'image prolonge le récit en trois mouvements simples : elle ancre (elle donne un lieu et un temps au manque), elle oriente (par le cadrage et le détail, elle guide l'émotion), et elle ritualise (par la série, elle transforme l'attente en forme). Elle constitue un véritable espace de résistance émotionnelle, à la fois protecteur pour l'auteure et révélateur pour le spectateur.

Le texte et l'image se complètent pour créer un dispositif narratif unique, où la mémoire, la douleur et la création artistique s'entrelacent:



N°	Page	Image	Description visuelle	Fonction émotionnelle / résistance
1	58	Lit vide	Lit vide, éclairage doux	Cette image montre un lit abandonné, dépourvu de toute présence humaine. Contenir solitude et douleur.
2	61	Porte fermée	Porte en bois foncé.	La rigidité et la fermeture évoquent le retrait émotionnel.
3	65-66	Objets du quotidien	Tasse vide, un journal, un mouchoir.	L'attention portée aux détails visuels structure la douleur, lui donne une forme et une cohérence narrative.
4	72-74	Déplacements	Rues vides, hôtels, paysages traversés, cadrage large	Structurer l'errance, médiation entre expérience et mémoire
5	78-80	Portraits flous / partiels	Visages partiels ou flous, éclairage faible	Permet à l'artiste de reprendre le contrôle sur l'expérience vécue.
<p><i>Le texte et l'image se complètent pour créer un dispositif narratif unique, où la mémoire, la douleur et la création artistique s'entrelacent.</i></p>				

**Fig. 4 : L'image comme espace de résistance émotionnelle**

## 2. Les objets comme supports de mémoire et de fiction

Dans *Douleur exquise*, Sophie Calle transforme les objets en véritables réservoirs de mémoire. Ils ne sont pas seulement des témoins muets, mais des éléments déclencheurs capables de faire ressurgir instantanément l'émotion initiale. Par exemple, la simple vision d'un ticket d'hôtel, d'un vêtement ou d'une photographie agit comme un signal qui réactive le souvenir de la séparation. Cette fonction correspond à ce que Pierre Nora appelle les *lieux de mémoire*, c'est-à-dire des supports matériels où « la mémoire s'accroche et se cristallise » (Nora, 1984, p. XVII).

Chantal Lepeyre, problématise la question des objets : « Choses, objets et deuil. Cette présence est en réalité une absence. Impossible à définir précisément, les objets avouent leur véritable nature : ils sont insaisissables. D'une certaine manière, on peut dire que l'objet est toujours déjà manquant et, que, partant, il est à lui seul l'expérience du deuil, dimension que tendrait à faire oublier le règne de l'abondance dans lequel nous vivons. Car si tant de choses existent et nous sont proposées, c'est bien parce que la notion d'absence leur est consubstantielle » (Lepeyre, 2005, p. 358). Ainsi, dans *Douleur exquise*, l'objet présent sert de trace matérielle de ce qui n'est plus, tandis que son absence – réelle ou symbolique – provoque le récit, suscite la remémoration et nourrit la fiction.

Chez Sophie Calle, l'objet est souvent investi d'une charge affective disproportionnée par rapport à sa valeur matérielle. Dans *Douleur exquise*, certains éléments – lettres, vêtements, cadeaux – condensent à eux seuls tout un pan de l'histoire sentimentale et douloureuse que l'artiste relate. Ce phénomène rejoint l'analyse de Gaston Bachelard selon laquelle « l'objet aimé est une concentration du temps » (Bachelard, 1957, p. 81), puisqu'il cristallise un instant vécu et permet sa réactivation ultérieure.

L'objet fonctionne aussi comme support de fiction : en le mettant en scène dans un dispositif visuel et textuel, Calle-lui attribue une signification narrative qui dépasse son existence réelle. Comme le souligne Philippe Lejeune, « tout récit de soi tend à transformer les

traces matérielles en fragments d'histoire » (Lejeune, 1975, p. 142). Ce glissement du réel vers le narratif confère à l'objet un rôle double : esthétique et émotionnel.

L'ouvrage est séparé en son milieu par la présence d'une photographie du célèbre téléphone rouge, symbole central de la douleur, dont l'image figure également sur la couverture.



*Fig.5 : Sophie Calle-Douleur Exquise-Ed. Actes Sud, 2003*

Ce dispositif visuel, loin d'être anodin, s'inscrit pleinement dans la logique mémorielle de l'œuvre. Selon Marie-Claude Gourde, la matérialité même du livre en fait « un somptueux monument funéraire érigé à la mémoire de la douleur », un espace de recueillement où l'on peut enfin déposer, comme un exorcisme, le souvenir de cette perte amoureuse (Gourde, 2009, p. 49). Par ailleurs, les objets chez **Calle** se teintent d'un langage chromatique porteur de sens. Les couleurs associées aux objets – le rouge de la passion, le noir du deuil, le blanc de l'absence – deviennent des indices symboliques qui participent à la mise en récit. Comme le rappelle Michel Pastoureau, « la couleur est toujours culturelle : elle raconte des histoires, elle porte des souvenirs » (Pastoureau, Le Seuil, 1989, p. 15).

La couleur rouge apparaît à plusieurs reprises dans *Douleur exquise*, comme on peut le constater associée au drapeau du Japon – lieu où Sophie **Calle** s’est rendue sans se douter que ce voyage, éprouvant et déroutant, serait à l’origine de sa rupture et, ultérieurement, de la création du livre : « J’ai choisi le Japon. Une fois cette destination acceptée, j’ai regretté : c’est long trois mois. » (Calle, 2003, p. 16). Dans la première partie de l’ouvrage, de nombreuses images sont encadrées d’un filet rouge. Ces marges indiquent un moment précis et figé dans le temps. Ainsi, les photographies se présentent comme les pièces d’une archive traitée avec distance et une certaine forme d’asepsie : « La méthode a été radicale : en trois mois j’étais guérie. » (Calle, 2003, p. 203).

Ainsi, le rouge, omniprésent dans la première partie, fonctionne non seulement comme un repère visuel mais aussi comme un marqueur temporel et émotionnel. Il encadre la douleur initiale. Ce rouge devient une frontière entre le vécu intime et sa mise en récit, entre l’expérience brute et sa reconstruction narrative. Dans cette perspective, nous pouvons dire que Sophie **Calle** « scénographie » sa mémoire, utilisant la couleur comme un fil conducteur de la dramaturgie visuelle de l’œuvre. Comme l’a écrit Michel Pastoureau, « le rouge est la couleur de l’interdit, du danger et de la passion ; il attire l’œil et marque l’esprit » (Pastoureau, *Seuil*, 2016, p. 12). Ce dispositif visuel trouve un écho symbolique dans l’opposition avec le noir, qui domine la seconde partie et qui, selon Pastoureau, est « la couleur de l’effacement et du deuil » (Pastoureau, *Seuil*, 2016, p. 95), traduisant le passage du souvenir brûlant à la mémoire maîtrisée.

Le noir instaure un espace de retrait et de recueillement. Il agit comme un voile qui recouvre la douleur, une sorte de mise en veille émotionnelle, à l’image du deuil. À l’opposé, le blanc, récurrent dans les pages épurées et dans certains objets photographiés, évoque le vide, l’absence et la suspension du temps. Ce n’est pas un blanc neutre : il porte le poids d’un silence éloquent. Ainsi, le blanc agit comme un espace de recueillement visuel, une page où l’on dépose le souvenir avant de le laisser s’éloigner.

Ces trois couleurs – rouge, noir et blanc – ne sont pas juxtaposées par hasard : elles forment une triade symbolique que l'on retrouve dans de nombreuses traditions narratives. Pastoureau souligne que « cette triade circule dans les contes, les fables et vient de très loin », citant *Blanche-Neige*, où la blancheur de la peau, le rouge de la pomme empoisonnée et le noir des vêtements de la sorcière composent une dramaturgie visuelle universelle, ou encore *Le corbeau et le renard*, où la répartition chromatique soutient la dynamique du récit (Pastoureau, Rouge, p. 45).

Dans l'univers de **Calle**, cette triade ne se limite pas à une référence culturelle : elle est intimement liée à son vécu. Les objets rouges deviennent des reliquaires de passion, les noirs des tombeaux intimes, les blancs des espaces d'attente et de silence. La matérialité de ces objets colore le récit et lui donne une épaisseur sensorielle. Un lieu où le regard et la mémoire se fixent, non pas sur l'événement, mais sur les traces matérielles qui le prolongent.

Cette circulation symbolique entre les trois couleurs remonte à des traditions narratives anciennes, ce qui confère à *Douleur exquise* une dimension presque mythique. Les objets photographiés par **Calle**, imprégnés de ces teintes, se transforment alors en artefacts d'un récit personnel mais universel : ils parlent à la fois de l'histoire d'une femme et des histoires que l'humanité raconte depuis des siècles.

En définitive, les couleurs ne servent pas ici de simple décor : elles deviennent un langage autonome, parallèle au texte et aux images, capable de dire ce que les mots ne peuvent exprimer. Elles transforment chaque objet en signe, chaque signe en fragment de mémoire, et chaque fragment en élément d'un rituel de deuil amoureux.

L'objet de l'amour, incarné dans *Douleur exquise* par la figure de l'homme absent, constitue un pivot fondamental de cette première partie de notre analyse. Dans une perspective psychanalytique, Freud rappelle que « le deuil se définit par le rapport à un « objet perdu », non plus accessible dans la réalité mais conservé dans l'espace

psychique, où il continue à réclamer un accomplissement symbolique » (Freud, *Deuil et mélancolie*, 1917, p. 6). Chez Sophie **Calle**, cet objet perdu se cristallise dans la mémoire de la séparation : le voyage, les déclencheurs narratifs, les couleurs, les objets concrets.

Dans *Douleur exquise*, la relation de Sophie **Calle** avec « l'objet de l'amour » se construit sur un paradoxe constant : l'homme absent est à la fois un manque insupportable et une présence obsédante. L'auteure le convoque par la répétition quasi rituelle du souvenir, comme pour figer le moment de la rupture et empêcher qu'il ne s'éloigne dans l'oubli : « J'ai essayé de retenir le moment où il est parti, comme on retient une photographie » (Calle, 2003, p. 47). Cet objet n'est plus une personne réelle, mais une figure reconstruite par la mémoire, filtrée par le prisme de la douleur.

La démarche de **Calle** rejoint ici ce que Barthes appelle le « fantasme de fixation », où « le sujet amoureux tente de suspendre le temps autour d'une image ou d'un geste de l'être aimé » (Barthes, 1977, p. 92). Chez elle, cette fixation prend forme à travers des objets matériels (une chambre, une valise, une couleur), mais aussi à travers des signes plus abstraits comme l'attente ou le silence.

L'homme absent devient ainsi un espace narratif : il est le point d'ancrage de tout un dispositif artistique où la douleur intime se transforme en œuvre d'art. Ce rapport ambigu à l'objet perdu n'est pas seulement une quête affective ; il constitue une stratégie créative qui permet à l'auteure de redonner sens à l'absence. Comme l'écrit Nicolas Bourriaud, « l'artiste transforme le manque en une forme esthétique » (Bourriaud, 1998, p. 41).

Ainsi, on perçoit la communication et le silence comme deux dimensions paradoxales qui, étroitement liées à la figure de l'homme absent, réaffirment l'idée de séparation et de disparition au cœur de l'ouvrage. L'image récurrente du téléphone rouge, objet hautement symbolique, illustre ce paradoxe : conçu pour établir un lien, il devient ici le témoin matériel de la rupture. La couleur rouge, associée par Michel Pastoureau à « l'interdit, au danger et à la passion »

(Pastoureau, 2016, p. 12), renforce l'ambivalence émotionnelle qui entoure cet objet. La communication se trouve interrompue à travers ce médium qui, au lieu de relier, cristallise l'absence.

Le même procédé se retrouve dans les lettres que Sophie **Calle** adresse à M. : une série d'actes communicationnels qui restent, pour la plupart, sans réponse. Dans le livre, seules deux réponses de M. sont présentées brèves: dans la première, M. s'adresse à **Calle** en l'appelant « ma petite femme chérie » et ajoute : « évidemment je suis dans ma vie de loup solitaire » (Calle, 2003, p. 121). Cette déclaration, en apparence tendre, peut être lue comme un avertissement implicite : elle entérine la distance entre les deux amants et annonce l'impossibilité d'une fidélité garantie dans un contexte d'éloignement.

Ce décalage entre l'intention supposée des mots et leur effet réel illustre ce que Roland Barthes identifie comme la « défaillance du langage amoureux », c'est-à-dire l'incapacité des signes affectifs à combler le vide créé par l'absence physique de l'être aimé. Comme l'exprime Roland Barthes, le langage agit comme « une peau : il se frotte à l'autre, prolongeant le contact physique par les mots.

Les paroles deviennent alors des doigts qui caressent, ou des doigts qui se transforment en paroles, et tout le discours se met à vibrer sous l'effet du désir » (Barthes, 1977, p. 73). Or, dans *Douleur exquise*, cette métaphore prend un sens inversé : les mots de M., censés caresser et rassurer, deviennent des signes qui réaffirment la distance, confirmant ainsi la tension entre langage et silence que **Calle** met en scène.

Dans *Douleur exquise*, la tension entre communication et silence s'inscrit ainsi dans une dialectique plus large : celle du lien qui se défait. Les objets, qu'il s'agisse du téléphone rouge ou des lettres, deviennent des reliques d'une relation vouée à s'étioler, tout en matérialisant les étapes du processus de deuil amoureux où la parole — ou son absence — joue un rôle central dans la fixation ou le dépassement de la perte. Ce silence est également exprimé par Sophie **Calle** dans l'une des lettres adressées à M., mais jamais envoyées, où

elle avoue avoir passé la nuit avec un autre homme : « Ces mots tu ne les recevras pas, j'ai passé la nuit avec un homme, un Italien, dans la chambre 814 de l'hôtel Grand Palace. Et pour mieux m'en souvenir j'ai emporté la clé » (Calle, 2003, p. 100).

L'auteure précise que cette lettre n'a pas été transmise, mais qu'elle participe néanmoins du processus d'expiation de la douleur, en tant que témoignage d'une solitude profonde.

Enfin, l'objet de l'amour — la personne aimée, mais aussi ce qui lui appartient — se cristallise dans des artefacts précis : lettres, cadeaux, images. Leur banalité apparente contraste avec la valeur intime qu'ils revêtent pour la narratrice. Cette sacralisation des choses rejoint l'idée de Gaston Bachelard selon laquelle « l'objet aimé devient un centre d'univers » (Bachelard, 1957, p. 89). Ainsi, chez **Calle**, les objets ne sont pas seulement des accessoires : ils constituent la matière même du récit et la passerelle entre le vécu intime et la fiction.

### **3. La performance de soi : entre exposition et rituel artistique**

L'œuvre *Douleur exquise* de Sophie **Calle** se situe à la frontière entre autobiographie, art conceptuel et performance. Dans ce dispositif, l'auteure ne se contente pas de raconter une histoire : elle incarne cette histoire par des gestes, des répétitions, des dispositifs visuels et textuels qui transforment l'expérience intime en rituel artistique.

La notion de performativité, développée notamment par Judith Butler dans *Trouble dans le genre (La Découverte, 2006)*, part de l'idée que « l'identité n'est pas une donnée fixe, mais le résultat d'actes répétés, ritualisés, qui construisent et confirment cette identité ».(1) Appliquée à l'art de **Calle**, cette perspective révèle comment le récit amoureux blessé devient une identité en soi, construite à travers des gestes narratifs et visuels. Chaque répétition du récit dans *Douleur exquise* – que ce soit dans les lettres non envoyées, les photographies ou les textes courts – agit comme une couche supplémentaire dans la construction du "je". L'artiste ne raconte pas seulement la douleur : elle la performe en recréant constamment les conditions de son

émergence.

Dans les pages où elle décrit l'attente de l'appel téléphonique ou du retour de l'homme aimé, **Calle** écrit « J'ai compté les jours, les heures, les minutes. J'ai noté chaque détail de son absence comme pour le faire exister encore » (Calle, 2003, p. 54). Ce geste d'écriture devient un acte performatif au sens où il produit une présence à partir de l'absence.

La mise en exposition dans les galeries est un prolongement direct de cette performativité. De cette performance elle crée un espace dans lequel le spectateur est impliqué dans le processus de signification. Chez **Calle**, cette implication est d'autant plus forte que l'œuvre expose des éléments réels de sa vie, invitant le spectateur à devenir témoin de son intimité. Lors de l'exposition de *Douleur exquise*, chaque élément – lettres, photos, objets – est disposé avec une précision quasi rituelle. Par exemple, la clé de la chambre 814, conservée après la nuit passée avec un autre homme, est présentée comme un fétiche : « Et pour mieux m'en souvenir j'ai emporté la clé » (Calle, 2003, p. 100). Cette clé devient un témoin matériel de la transgression et de la rupture de la fidélité, mais aussi un élément sacralisé dans le rituel de présentation.

Le dispositif narratif du livre repose sur une structure répétitive : dans la première partie, **Calle** raconte jour après jour l'approche de la rupture amoureuse ; dans la seconde, elle répète son récit mais le fait précéder, chaque fois, d'une histoire de douleur confiée par une autre personne. Cette répétition est à comprendre comme un rituel cathartique : chaque réitération use la douleur initiale, la transforme en matériau artistique, tout en créant une dynamique performative. Judith Butler insiste sur cette dimension dans la performativité : « la répétition peut être subversive, car elle ouvre la possibilité de transformer ce qui est répété » (Butler, 2005, p. 223). Chez **Calle**, répéter son récit ne signifie pas revivre la douleur, mais se réappropriier l'événement pour le dominer : « J'ai raconté mon histoire cent fois, jusqu'à ce qu'elle s'use, jusqu'à ce qu'elle perde sa force » (Calle, 2003, p. 54).

Même si l'œuvre de **Calle** repose beaucoup sur l'image et le texte, le corps est omniprésent, ne serait-ce que par les indices visuels : photographies, traces d'objets manipulés, posture de l'artiste dans les images. Fischer-Lichte rappelle que « la performance transforme la perception du corps en un élément sémiotique » (Érika, 2014, p. 31). Dans *Douleur exquise*, le corps absent de l'amant est contrebalancé par la présence insistante du corps de l'auteure, que ce soit dans les autoportraits ou dans la matérialité de son écriture.

L'acte de s'exposer — tant dans l'espace muséal que dans le livre — prend ici une dimension quasi liturgique. L'agencement des photographies, des lettres, et des fragments de récit dans l'exposition *Douleur exquise* rappelle un autel mémoriel. L'artiste invite le spectateur à une procession visuelle et émotionnelle, guidée par la chronologie du compte à rebours qui structure l'ouvrage. Roland Barthes affirmait que « toute exposition est un théâtre » (Barthes, 1980, p. 15), et dans le cas de **Calle**, ce théâtre est celui de l'intime ritualisé, où chaque image et chaque texte devient une offrande symbolique au spectateur.

Dans la version exposition, la présence physique du spectateur crée une co-construction du sens. Selon Fischer-Lichte « la performance ne se complète que par la présence active du public, qui participe à l'événement par son interprétation » (Érika, 2014, p. 31). Le spectateur de *Douleur exquise* n'est pas seulement témoin, il devient témoin-acteur : en parcourant l'espace ou les pages, il suit un parcours émotionnel imposé par l'artiste. **Calle** joue ainsi avec la position du public, oscillant entre voyeurisme et empathie.

Judith Butler rappelle que « le performatif ne se limite pas à produire un effet linguistique, mais peut reconfigurer la réalité vécue » (Butler, 2004, p. 23). Chez **Calle**, chaque acte de narration déplace la douleur vers un objet extérieur, réduisant son emprise sur le sujet. **Calle** écrit : « Chaque fois que je le raconte, c'est comme si je perdais un peu de lui » (Calle, 2003, p. 61). Le geste performatif devient ainsi une thérapie artistique.

L'analyse des procédés performatifs dans *Douleur exquise* montre que la mise en récit de soi dépasse la simple autobiographie pour entrer dans le domaine de l'art vivant. L'exposition et le livre constituent deux modalités d'un même geste artistique : celui de transformer une expérience intime en rituel partagé, où le spectateur participe à la recomposition du sens.

Ainsi, *Douleur exquise* illustre la manière dont l'art contemporain peut fusionner l'écriture, la mise en scène et la mémoire dans un processus performatif qui, loin d'être figé, se régénère à chaque rencontre avec un public.

### **- Conclusion :**

Le parcours de recherche entrepris autour de l'œuvre *Douleur exquise* de Sophie **Calle** a permis d'explorer les différentes dimensions de l'intime, de la mémoire et de la création artistique. Cette étude montre que l'intime n'est jamais simplement présenté : il est recomposé, réinventé et transformé en matière de réflexion et d'expérience esthétique. La douleur personnelle, la solitude et les émotions intenses deviennent des éléments narratifs et visuels qui permettent à l'œuvre de dialoguer avec le spectateur, tout en préservant l'authenticité de l'expérience vécue.

Cette synthèse a pour objectif de présenter de manière détaillée les résultats obtenus, de répondre à la problématique de recherche, de proposer des perspectives critiques contemporaines, et d'ouvrir des pistes pour les recherches futures dans le domaine des médias et de la littérature. L'approche adoptée combine l'analyse de l'intime autobiographique, la dimension performative et la transmédiation esthétique, afin de montrer comment ces trois axes s'articulent pour produire un art profondément humain et sensible.

La question centrale de cette recherche porte sur la manière dont l'exposition de la douleur et de l'intime peut devenir à la fois performance artistique et espace de réflexion pour le spectateur. L'analyse de *Douleur exquise* montre que Sophie **Calle** transforme

l'expérience personnelle en un récit polyphonique, où la mémoire, les émotions et les sens sont sollicités simultanément.

L'œuvre illustre comment l'intime, exposé au regard du spectateur, devient un vecteur de communication et de partage. Les émotions, loin d'être simplement montrées, sont orchestrées pour produire une expérience immersive. L'intime est recomposé : la mémoire est organisée, les gestes sont ritualisés, et la narration est fragmentée de manière à refléter la complexité de la vie émotionnelle. Cette recomposition permet au spectateur d'entrer en contact avec l'expérience personnelle de l'artiste, tout en y apportant son propre regard et sa propre sensibilité.

Ainsi, la réponse à la problématique montre que l'intime exposé n'est jamais passif : il est activement transformé en performance artistique et en expérience esthétique. L'œuvre démontre que la douleur et les émotions personnelles peuvent être partagées, analysées et vécues collectivement, ouvrant un dialogue entre l'artiste et le spectateur.

Cette recherche met en évidence plusieurs résultats fondamentaux : L'intime comme matériau créatif : Les expériences personnelles, la douleur et les souvenirs deviennent des éléments essentiels de la création artistique. L'œuvre montre que la vulnérabilité humaine peut être transformée en force expressive et narrative.

La performance comme processus de reconstruction : L'art de Sophie **Calle** dépasse le simple témoignage ; il devient un moyen de recréer et de réinventer l'expérience vécue. La performance transforme le vécu personnel en un espace de mémoire et de résistance, où chaque geste contribue à la recomposition de l'intime.

La transmédiation pour une expérience immersive : L'utilisation combinée de textes, photographies et objets crée une narration transmédiatique qui engage plusieurs sens et modes de perception. Cette approche montre comment différents supports peuvent se compléter pour enrichir le récit et offrir une expérience émotionnelle et sensorielle complète. L'universalité de l'expérience personnelle :

Bien que profondément autobiographique, l'œuvre dépasse le cadre personnel pour toucher le spectateur. La douleur et l'intime deviennent des éléments de réflexion universelle sur la mémoire, le soi et la relation à autrui.

Les approches actuelles de l'art et de la littérature mettent l'accent sur la nature participative et interactive de l'œuvre. *Douleur exquise* apparaît comme un précurseur des pratiques où le spectateur devient partie intégrante du processus artistique. Les critiques contemporains insistent sur la manière dont la transmédiation et les dispositifs numériques permettent de prolonger l'expérience autobiographique, en créant des espaces où l'intime est à la fois exposé et recomposé par la réception active du public.

Les recherches actuelles soulignent également l'importance de la vulnérabilité et de la performance dans l'art contemporain. L'intime n'est plus seulement un objet de contemplation : il devient un terrain d'expérimentation, où la mémoire et l'émotion sont transformées en formes esthétiques capables de provoquer des réactions profondes et durables chez le spectateur.

Enfin, la dimension transmédiatique est particulièrement valorisée dans le contexte contemporain : la juxtaposition de différents supports permet de créer un récit éclaté et fragmenté, qui reflète la complexité de la mémoire et de l'expérience humaine. Cette approche ouvre de nouvelles perspectives pour l'étude de la littérature et des arts visuels à l'ère numérique, en invitant à repenser la relation entre texte, image et spectateur.

L'étude de *Douleur exquise* suggère plusieurs axes de recherche prometteurs : Analyse comparative avec les pratiques numériques : Les blogs, les réseaux sociaux, les œuvres interactives et les dispositifs immersifs offrent de nouvelles possibilités pour l'intime recomposé. Étudier ces pratiques permettrait de prolonger les conclusions sur la transmédiation et la performance dans un contexte contemporain. Approches interdisciplinaires : Croiser littérature, arts visuels, psychologie et études des médias pourrait enrichir la

compréhension de la mémoire, de l'intime et de la subjectivité.

Ces recherches pourraient examiner comment la créativité transforme la douleur en expérience universelle. Étude du spectateur comme co-créateur : L'art autobiographique transmédial transforme le spectateur en acteur du récit. Les recherches futures pourraient explorer les mécanismes de cette participation et son impact sur la réception de l'œuvre. Exploration de la mémoire et de la performance : Comprendre comment la mémoire personnelle peut être ritualisée, recomposée et transformée en forme artistique ouvre des pistes pour réfléchir sur la fonction sociale et thérapeutique de l'art.

Cette étude ouvre ainsi la voie à de nouvelles recherches sur la relation entre médias et littérature, sur l'interaction entre le personnel et le collectif, et sur les potentialités de la transmédiation et de la performance pour recomposer l'intime. L'œuvre de Sophie **Calle** demeure un modèle exemplaire de la manière dont la mémoire, la douleur et la créativité peuvent converger pour offrir une expérience artistique universelle, riche et profondément humaine.

**- Bibliographie :****-Corpus de l'étude :**

- Calle, Sophie, *Douleur exquise*, Paris, Actes Sud, 2003.

**Corpus – Résumé :**

*Douleur Exquise* est une œuvre autobiographique multidisciplinaire de l'artiste française Sophie Calle, qui revisite le souvenir douloureux d'une rupture amoureuse. L'œuvre se présente à la fois comme un livre d'artiste et une performance intime, transformant l'expérience personnelle en objet esthétique. Publiée en 2003, elle se compose de deux parties complémentaires : « Avant mon deuil » et « Après mon deuil ».

Dans la première partie, l'auteure raconte les 92 jours qui ont précédé sa rupture avec l'homme qu'elle aimait, lors d'un voyage en Asie (Japon, Inde, Chine). Le récit est fragmenté, précis et souvent froid, comme si l'auteure tentait de contenir sa douleur par une documentation méticuleuse de son quotidien. La tension monte progressivement jusqu'à l'événement principal : un appel téléphonique qui met fin brutalement à la relation.

Dans la deuxième partie, Calle raconte avec détermination cette scène de rupture. À chaque répétition de sa douleur, elle l'alterne avec les témoignages d'autres personnes – amis et inconnus – qui racontent également « les moments les plus douloureux de leur vie ». Cette technique narrative, fondée sur la répétition, la réflexion et la juxtaposition, transforme le deuil intime en une archive collective de souffrance. Ainsi, l'œuvre propose un processus cathartique où l'acte d'écrire devient un moyen d'absorber, de déconstruire, puis de surmonter la douleur.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c8EbaqX>

(Consulté le 10-2- 2025.)

**-Ouvrages critiques :**

1. Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
2. Ardenne, P. (2004). *L'Art contextuel*. Paris : Flammarion.
3. Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
4. Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.
5. Barthes, R. (1977). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
6. Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Paris : Gallimard.
7. Beugnet, M. (2010). *Autobiographie et image. Figures de soi au féminin*. Paris : L'Harmattan.
8. Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
9. Butler, J. (2004). *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* (C. Nordmann, Trad.). Paris : Amsterdam.
10. Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
11. Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris : Tristram.
12. Delvaux, M. (2006). *L'autofiction et les femmes*. Québec : Éditions Nota Bene.
13. Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Paris : Minuit.
14. Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris : Galilée.
15. Dubois, P. (1990). *L'acte photographique*. Bruxelles : Les Cahiers de la photographie.
16. Dubray, A.-H. (2020). *L'autofiction traumatique*. Paris : Classiques Garnier.
17. Durand, R. (1995). *Le temps de l'image*. Paris : La Différence.
18. Fischer-Lichte, E. (2001). *Esthétique du performatif*. Paris : Éditions Théâtrales.
19. Fischer-Lichte, E. (2014). *La Théâtralité, modèle de l'action sociale et culturelle*. Paris : La Découverte.
20. Frizot, M. (1998). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris :

- : Bordas.
21. Freud, S. (1968). *Remémoration, répétition et perlaboration* (J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Trad.). Paris : Presses Universitaires de France. (Première publication en 1914).
  22. Freud, S. (1986). *Deuil et mélancolie* (J. Laplanche & J.-B. Pontalis, Trad.). Dans *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ». (Œuvre originale publiée en 1917).
  23. Gasparini, P. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.
  24. Gourde, M.-C. (2009). *Les écritures de l'intime : Sophie Calle et Annie Ernaux* (Mémoire de maîtrise). Université Laval.
  25. Henriot, W. (2014). *Poétique du silence*. Paris : Hermann.
  26. Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.
  27. Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
  28. Léger, N. (2007). *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Paris : P.O.L.
  29. Messenger, A. (2005). Entretien. *Art Press*. Paris : Art Press.
  30. Ortel, P. (2002). *La littérature à l'ère de la photographie*. Paris : Armand Colin.
  31. Pastoureau, M. (1989). *Dictionnaire des couleurs de notre temps*. Paris : Seuil.
  32. Pastoureau, M. (2016). *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil.
  33. Perec, G. (1978). *Je me souviens*. Paris : Hachette.
  34. Rabaté, D. (1996). *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses Universitaires de France.
  35. Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I*. Paris : Seuil.
  36. Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris : Seuil.
  37. Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire*. Paris : Seuil.
  38. Soulages, F. (1998). *Esthétique de la photographie*. Paris : Nathan.
  39. Sontag, S. (1977). *Sur la photographie*. Paris : Christian Bourgois.
  40. Viart, D. (2008). *La littérature autobiographique contemporaine en France*. Paris : Armand Colin.

### **-Articles et études:**

1. Calle, S. (1991). *Sophie Calle : à suivre* [Catalogue d'exposition, 2 juillet-13 octobre 1991]. Paris : Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
2. Calle, S. (2003). *Sophie Calle, m'as-tu vue* [Catalogue d'exposition, Centre Georges-Pompidou, 19 novembre 2003-15 mars 2004]. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou/Xavier Barral.
3. Conant, C. (2006). Douleur exquise de Sophie Calle : l'intime comme spectacle. *Sociétés & Représentations*, (21), 13-27.
4. Guibert, H. (1991). Panégyrique d'une faiseuse d'histoire. Dans *Sophie Calle : à suivre* (pp. 45-52). Paris : Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
5. Lepeyre, C. (2005). L'objet du deuil, l'objet comme deuil. Dans *Le deuil, entre détresse et processus de transformation* (pp. 117-130). Paris : In Press.
6. Gourde, M.-C. (2009). Sophie Calle et la mise en scène de la douleur. *Protée*, 37(2), 61-70.
7. Macel, C. (2003). La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. Unfinished. Dans *Sophie Calle, m'as-tu vue* (pp. 215-228). Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou/Xavier Barral

### **-Sites Internet**

1. Sextant. (s.d.). *Sophie Calle : pratiques de l'intime*. [https://journals.openedition.org/sextant/3019?lang=en&utm\\_source=chatgpt.com](https://journals.openedition.org/sextant/3019?lang=en&utm_source=chatgpt.com)(Consulté le 10 mai 2025.)

**-(Annexe visuel)**

<b>Image / Photo</b>	<b>Description visuelle</b>	<b>Rôle médiatique dans le récit</b>	<b>Référence</b>
Photo d'une chambre d'hôtel vide	Chambre simple, lit défait, valise ouverte au sol	Évoque l'absence et le moment du départ de l'amant ; déclencheur visuel de la narration du manque	<b>Calle, <i>Douleur exquise</i>, 2003, p. 15</b>
Billet d'avion Paris-Tokyo	Gros plan sur un billet froissé	Sert de marque temporelle et d'ancrage documentaire, rappelant la préparation du voyage avant la rupture	<b>Calle, 2003, p. 22</b>
Téléphone posé sur une table	Appareil noir ancien, cadré en gros plan	Symbolise l'attente de l'appel et la suspension du temps ; objet fétiche lié au silence	<b>Calle, 2003, p. 41</b>
Horloge murale	Cadran simple avec les aiguilles proches de 20h	Représente la fixation sur l'heure promise et l'imminence d'un moment qui ne vient pas	<b>Calle, 2003, p. 42</b>
Série de photos de paysages japonais	Plans urbains et détails architecturaux	Contraste visuel entre la beauté extérieure et la douleur intérieure ; sert de respiration dans le récit	<b>Calle, 2003, p. 55-60</b>
Objet personnel : robe rouge	Robe élégante suspendue sur un cintre	Témoigne de l'intimité et de la projection d'un moment amoureux qui n'a pas eu lieu	<b>Calle, 2003, p. 73</b>