Monica GAROIU
(Université du Tennessee
à Chattanooga)

Intermédiarités dans *Douleur exquise* de Sophie Calle

Abstract: ***(Intermediality in Sophie Calle's* Exquisite Pain*)*** Sophie Calle's work is at the crossroads of several media, such as photography, literature, visual arts, and cinema. *Exquisite Pain* (2003), a heavily autobiographic work, juxtaposes the narrative of the author's trip to Japan in 1984, the one of her separation, as well as a collection of anonymous stories which echo the main narrative. In this study, we aim to analyze the hybridization of photography and literature in Calle's *Exquisite Pain*: if images are static, the narrative of the pain, to the contrary, turns out to be dynamic, evolving from simple captions accompanying the photographs to a real story prodigiously expressed in words. In addition, we will focus on how the two mediums rely on each other, with photography adding an emotional impact to the narrative force of writing.

Keywords*: photography*, *literature*, *photo-narrative, intermediality*, *trauma*

Résumé : L'œuvre de Sophie Calle se situe au croisement de plusieurs médias : photographie, littérature, arts plastiques et cinéma. Ouvrage fortement autobiographique, *Douleur exquise* (2003) juxtapose le récit du voyage effectué par l'auteur au Japon en 1984, celui de sa rupture ainsi qu'une collection d'histoires anonymes faisant écho au récit principal. Dans cette étude, nous nous focaliserons sur l'hybridation de la photographie et de la littérature dans *Douleur exquise* : si les images, statiques, y constatent le « ça a-été » barthésien (*La Chambre claire*), la narration de la douleur, dynamique, évolue des simples légendes accompagnant les photographies à un véritable récit que le langage exploite prodigieusement. En outre, nous nous intéresserons à la manière dont les deux médiums s'appuient l'un sur l'autre, la photographie ajoutant un impact émotionnel à la force narrative de l'écriture.

Mots-clés*: photographie*, *littérature*, *récit-photo*, *intermédiarité*, *trauma*

1. Introduction

L'œuvre de Sophie Calle – artiste plasticienne, photographe, femme de lettres et réalisatrice contemporaine – met en jeu les moments et les expériences les plus intimes de sa vie, à travers des supports tels que la photo, le texte, la filature et le film. Alliant la vérité à la fiction, la représentation au voyeurisme, l'œuvre callienne se situe aux frontières, voire au croisement de divers genres et médias. Souvent, ses livres sont doublés des installations[1] exposées dans des musées ou des galeries, ce qui ajoute une nouvelle dimension à ses travaux artistiques qui semblent bien mériter le terme d'assemblages artistiques.

Dans cet article, nous nous focaliserons notamment sur la dynamique de ces mouvements de va-et-vient entre les registres du visuel et du textuel dans *Douleur*

[1] Les installations ne font pas l'objet de notre analyse.

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)

exquise (2003) et la démarche auctoriale mélangeant l'art, la vie quotidienne, et l'autobiographie. Un aperçu historique succinct des points de rencontre entre la littérature et la photographie précédera notre analyse de *Douleur exquise,* ayant le rôle d'aider le lecteur à mieux comprendre la place occupée par Calle dans le mouvement trans-médiatique contemporain. Si le rapport de Calle à la photo s'avère plutôt documentaire qu'esthétique, la photographie, ayant chez elle une valeur testimoniale, on se demande où se situe-t-elle relativement au texte écrit ?

2. Bref précis des rapports entre littérature et photographie

S'autoproclamant « artiste narrative », Sophie Calle fait partie des artistes qui, à partir des années 1970, utilisent la photographie et le texte afin de mettre en scène des récits autobiographiques ou plutôt autofictionnels[1] ancrés dans le quotidien, des « mythologies personnelles »[2] selon la terminologie de Roland Barthes. En outre, son œuvre s'attache également au mouvement du *Narrative Art*, initié en 1973 par le galeriste new-yorkais John Gibson lors d'une exposition *Story Art*.

D'emblée, il est nécessaire de rappeler que la photographie n'a pas toujours suscité l'intérêt des écrivains. Ne datant que de la moitié du XIX^e^ siècle, la photographie est un art incomparablement plus jeune que la littérature dont la gloire est célébrée depuis Homère. À ses débuts, la photographie oppose la résistance des hommes de lettres provoquant le mépris ou même la peur. Baudelaire, par exemple, range la photographie parmi les « choses modernes » qu'il déteste mais dont il ne peut pas se passer. Instrument de la décadence et de la perte de l'Idéal, la photographie doit rentrer, selon le poète des *Fleurs du mal*, « dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie ou la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. » (Baudelaire, 261). Mais au fur et à mesure qu'elle se consacre comme art, les hiérarchies se déplacent et cette mise à distance commence à faire place à nombreuses collaborations. On peut ainsi citer quelques textes théoriques de base sur l'esthétique de la photographie : *Petite histoire de la photographie* (1931) de Walter Benjamin, l'essai *Sur la photographie* (1977) de Susan Sontag, *La Chambre claire. Notes sur la photographie* (1980) de Roland Barthes auquel répond *L'Image fantôme* (1981) d'Hervé Guibert, parmi d'autres. En outre, des écrivains tels que Marguerite Duras, Annie Ernaux et le même Roland Barthes accordent une place d'honneur à la description des photographies *in absentia*, telles celles du jardin d'hiver de la *Chambre claire* qui fait émerger la figure de la mère disparue, de la jeune fille sur le bac traversant le Mékong de *L'Amant* de Duras, ou bien, celles du père en bleu de travail de *La Place* (1983) ou de la sœur aînée, victime fatale de la diphtérie, de *L'Autre fille* (2011) d'Ernaux.

[1] Le terme d'autofiction est forgé par Serge Doubrovsky en 1977 pour désigner son roman *Fils*. L'autofiction se nourrit et de l'autobiographie et de la fiction, brouillant les frontières entre les deux.
[2] Voir Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)

De retour au photorécit, ce genre hybride qui prend ampleur dans les dernières décennies du second millénaire, on ne saurait oublier de mentionner ses précurseurs : l'écrivain belge Georges Rodenbach qui, dans son roman *Bruges-la-morte* (1892), utilise pour la première fois la photo en littérature, suivi, quelques décennies plus tard, par André Breton qu'il inspire avec *Nadja* (1928) et *L'Amour fou* (1937). Emblème de la modernité, la photographie ne tarde pas à nourrir la littérature tout en s'insérant au cœur des textes littéraires afin de construire le sujet avec la médiation de la photo. Citons ainsi, à titre d'exemple, l'autoportrait fragmenté de Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), les livres des artistes Christian Boltanski – *Recherche de tout ce qui reste dans mon enfance* (1969) et *Saynètes comiques* (1974-75) parmi d'autres –, et de Jean Le Gac – *Les Images Bavardes* de 1973 et *Odalisques* des années 1990 –, ainsi que des ouvrages plus récents, tels que *L'usage de la photo* (2005) d'Annie Ernaux en collaboration avec Marc Marie, ou bien, *Dora Bruder* (1995) de Patrick Modiano. Dans toutes ces œuvres, la littérature et la photographie cohabitent tout en invitant à un chassé-croisé entre « le dit » et « le montré ». La question qui s'impose dans ce jeu reste la représentation, magistralement évoquée dans le tableau de René Magritte, *La Trahison des images* (1928) : si la photographie repose sur l'illusion de « mémoire intacte » (Soulage, 113) et du « ça-a-été »[1] barthésien, ceci, tel que le soutient François Soulages (113), « est une naïveté suprême ». Ainsi, bien qu'elle donne l'illusion de la vérité, la photo n'en est que la représentation.

3. Douleur exquise : analyse

Revenons donc, après ce détour, à Sophie Calle. Son œuvre s'insère naturellement dans la tradition de banalisation du quotidien des années 1970 et de création des « mythologies individuelles », oscillant entre vérité et fiction. La mythologie callienne se développe au fur et à mesure que s'écrit sa biographie. Bien qu'elle soutienne que son œuvre n'est qu'« un palliatif à ses amnésies récurrentes » (Nachtergael, 241), celle-ci entretient des rapports ambigus avec l'autobiographie, relevant plutôt de l'autofiction.

Situé au croisement de la littérature et de la photographie, Douleur exquise (2003) met en scène une rupture amoureuse placée au centre du récit. Structuré en deux volets – « Avant la douleur » et « Après la douleur » –, il documente le voyage au Japon de la narratrice-auteur-photographe, voyage qui, suite à la rupture, aboutit à la souffrance. Le lecteur plonge dès le début dans l'attente de cette « douleur exquise », annoncée déjà dans le titre et suivie de l'explication tirée du dictionnaire figurant en exergue: « douleur vive et nettement localisée » 2. Une fois la douleur déclenchée, on se situe au cœur d'une expérience de deuil personnel d'abord, puis collectif, à travers les récits de perte des interlocuteurs de Calle.

[1] Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
[2] Sophie Calle, *Douleur exquise*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 6. Désormais désigné à l'aide du sigle DE, suivi du numéro de la page.

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)

3.1. « Avant la douleur »

Le premier volet, « Avant la douleur », représente donc un compte à rebours de quatre-vingt-douze photographies tamponnées en rouge – couleur du sang et de la violence –, numérotées du J-92 au J-1, précédé par un prologue présentant les faits :

> En 1984, le ministère des Affaires étrangères m'a accordé une bourse d'études de trois mois au Japon. Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de Quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable. (DE, 13)

Il y a, d'une part, le texte écrit – notes de journal, légendes accompagnant quelques-unes des photographies, lettres et récits de vie des anonymes –, et d'autre part, les photographies de documents authentiques – billets de train, visas – ainsi que celles, prises par Calle ou par des inconnus, « à la limite de l'amateurisme », représentant la narratrice, les gens rencontrés sur le trajet ou des lieux visités à travers la Russie, la Chine, le Japon et l'Inde.

Remplissant le silence créé par l'absence de l'autre, la photographie est placée au même niveau que le texte et les autres documents : ayant la valeur « constatative » du geste accompli, elle représente un compte rendu à plusieurs voix. Les lettres destinées au petit-ami, que la narratrice appelle « mon amour », évoquent, en parallèle, le récit intime de son voyage et de son angoisse, sa peur de ne pas être quittée à cause de sa longue absence.

À première vue, il s'agit d'une démarche intimiste à caractère autobiographique car elle respecte les conditions du pacte autobiographique de Lejeune : un récit rétrospectif à la première personne où il y a identité entre le narrateur, l'auteur et le personnage principal. Toutefois, si l'unité presque indissociable entre texte et image produit « l'effet de réel », la fragmentation de l'espace scriptural ainsi que le décalage temporel entre le voyage réel, effectué en 1984, et son récit, publié en 2003, posent des problèmes d'authenticité. On pourrait ainsi constater, en paraphrasant Barthes, que « [celle] qui parle (dans le récit) n'est pas [celle] qui écrit (dans la vraie vie) et [celle] qui écrit n'est pas [celle] qui est » (Molkou, 160). En outre, à un regard attentif, on découvre une multitude de signes avant-coureurs du malheur à venir ainsi que la perspective rétrospective de certaines lettres. Si on tient compte également des réactions du destinataire des lettres, le peintre néo-réaliste Martial Raysse – M. dans le récit –, qui dans Le Monde du 18 décembre 2003 conteste l'authenticité de l'histoire de Calle et l'appelle « une variété de roman-photo »1, l'on peut bien conclure que Douleur exquise se situe plutôt du côté de l'autofiction que de l'autobiographie. En outre, pour l'écrivain-diariste Hervé Guibert qui figure comme personnage dans le récit de Calle, elle représente également une « faiseuse d'histoires » (Popelard, 141).

[1] Martial Raysse, « Secret de Polichinelle », *Le Monde*, 18 décembre 2003.

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)

3.2. Le point culminant du récit

Le moment déclencheur du trauma arrive à la fin du premier volet du récit : la journée tragique, marquée J-1 par le tampon rouge, est évoquée par le biais du télégramme qui annonce le malheur, en anglais. Celui-ci est reproduit sur la page de droite ; à gauche, en bas de page, Calle fournit la traduction en français du message : « M. ne peut vous rejoindre à Delhi en raison accident à Paris et séjour hôpital. Contactez Bob à Paris. Merci » (DE, 196). L'image finale qui sépare les deux volets de l'œuvre est celle du téléphone rouge au milieu du lit de la chambre d'hôtel où la narratrice avait reçu l'annonce tragique. En guise de légende, la page de gauche porte en bas la transcription exacte de la date et du lieu de l'événement : « 25 janvier 1985, 2 heures, chambre 261, hôtel Impérial, New Delhi » (DE, 198). Métonymie de la rupture, le téléphone rouge devient ainsi responsable de son malheur. Cette image renvoie au *punctum* de Barthes car elle est « comme une flèche » qui perce, « une blessure […] faite par un instrument pointu » – accentué même par le rouge, couleur de sang, de l'objet représenté : elle nous « point (mais aussi [nous] meurtrit, [nous] poigne) » (Barthes, 49), tout en contrastant avec *le*s autres photos banales – le *studium*, dans la terminologie barthésienne. Quant au livre, il devient dorénavant, comme le soutient Marie-Claude Gourde, un « somptueux monument funéraire construit à la mémoire de la douleur, tel un lieu de recueillement où peut enfin être déposé le souvenir exorcisé de cette perte amoureuse » (48).

3.3. « Après la douleur »

En continuant avec le second volet, intitulé « Après la douleur », arrêtons-nous sur le prologue, car tel que celui de la première partie, il apporte des éclaircissements sur la structure du récit et la méthode utilisée :

> De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois, j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard. (DE, 202-203)

La narration de la rupture accompagnée de la photo du téléphone rouge est ainsi reprise trente-cinq fois. À part l'ancrage temporel différent, la formule qui se répète à chaque page est presque identique, ressemblant à une incantation : « il y a… [un nombre ascendant] jours, l'homme que j'aime m'a quittée. » Calle nous laisse découvrir également de nouveaux détails sur son voyage (elle était partie, apprend-on, par bravade et fierté), sur la supposée rencontre (c'était M. qui lui avait promis de la retrouver en Inde ayant réservé lui-même la chambre 261 de l'hôtel Impérial), sur les moments suivant le déclenchement de la douleur (sa tentative de contacter Bob, son père, pendant dix heures), ainsi que sur le soit-dit accident (la narratrice apprend

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)

finalement de M. que « l'accident » n'était qu'une banale infection du doigt, un ongle incarné, un simple prétexte donc pour annuler son voyage, la vraie raison étant une autre femme).

Au fur et à mesure que les jours se succèdent, le récit de la douleur se fait progressivement schématique et bref : d'un long paragraphe il devient de quelques lignes jusqu'à disparaître tout à fait à la fin du livre, tout comme la peine de la narratrice. Les chiffres marquant le nombre de jours depuis le malheur deviennent de plus en plus pâles et le présent du verbe « aimer » se transforme en imparfait : de « l'homme que j'aime » à « l'homme que j'aimais ».

4. Le deuil amoureux

Afin de se désinvestir de sa douleur, la narratrice passe de son histoire individuelle à un chœur de voix anonymes renvoyant à une mémoire collective du deuil. Les trente-six récits émouvants de la douleur des autres – le suicide du frère, la solitude de l'enfant, la mort de la femme aimée, la peur de l'armée, parmi d'autres –, sont tous surmontés sur la page par des photographies métonymiques en rapport avec l'histoire racontée. Toutes ces tragédies ordinaires reformulées sous la plume de Calle évoquent la reprise de la même histoire : une perte douloureuse qui déclenche le travail de deuil. Si Calle temporalise sa souffrance en inscrivant son histoire dans un cadre temporel, l'appel aux récits des autres lui permet une distanciation, un renoncement à la rationalisation de l'évolution de sa rupture. Entendre leur douleur, compatir à leur peine, a comme résultat une ouverture vers autrui et l'apaisement de sa propre souffrance. En effet, Calle close le dernier fragment de son récit avec le verbe « suffire » qui marque sa décision de mettre un terme à sa souffrance, de conclure son deuil amoureux : « Il y a 98 jours, l'homme que j'aimais m'a quittée. Le 25 janvier 1985. Chambre 261. Hôtel Impérial. New Delhi. Suffit. » (DE, 274). Elle se proclame donc guérie.

En outre, la répétition du récit-source, avec ses modulations, faisant écho aux récits des autres, accomplit une fonction cathartique, réparatrice. Quoique douloureuse, car la blessure est ravivée à chaque fois, cette répétition à deux registres, narratif et visuel, indispensable à la conscientisation du trauma, réussit finalement à accomplir sa fonction thérapeutique : elle banalise la douleur, la distancie, et finalement, l'estompe. Son histoire individuelle de rupture amoureuse devient ainsi dépersonnalisée et ordinaire : « C'est l'histoire – inutile de la personnaliser, on la trouve dans tous les vaudevilles – d'un homme qui part et d'une femme qui reste. » (DE, 271).

5. Conclusion

Douleur exquise, récit de « fusion de l'intime, de la vie et de la démarche artistique » (Bertron, 21), met en œuvre des interférences génériques et médiatiques propres à la postmodernité. Ne privilégiant ni la photographie, ni l'écriture, mais leur fusion, l'auteur mobilise toutes les deux afin de s'assurer que l'une complète les limites

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)

de l'autre. Si dans « Avant la douleur », Calle confère au texte et à l'image la même valeur « constatative », dans « Après la douleur », elle exploite notamment le pouvoir évocateur des mots sans pour autant négliger les images, prêtes à renforcer la portée émotionnelle de l'écriture. Se situant dans la lignée des « mythologies individuelles » de la fin du siècle dernier, elle inscrit, avec *Douleur exquise*, une page de son histoire autofictive dans le grand album de famille de la littérature contemporaine.

Bibliographie

Textes de références

Baudelaire, Charles. 1868. *Curiosités esthétiques : Salon 1845-1859*. Paris : Librairie Michel Lévy Frères.
Calle, Sophie. 2003. *Douleur exquise*. Paris : Éditions Actes Sud.

Ouvrages critiques

Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Éditions Gallimard.
Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
Barthes, Roland. 1995. *Roland Barthes par Roland Barthes. Paris : Seuil.*
Bertron, Juliette. 2012. « Sophie Calle, *Douleur exquise*: le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », in *Sociétés & Représentations*, vol. 33, no. 1, p. 13-23.
Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
Lemagny, Jean-Claude, André Rouillé. 1998. *Histoire de la photographie*. Paris : Larousse.
Molkou, Elizabeth. 2002. « L'autofiction, un genre nouveau? », in Henry Freeman (coord.), Beginnings in French Literature (French Literature Series, Volume XXIX, 2002), p. 155-168.
Nachtergael, Magali. 2012. *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XXe siècle*. Amsterdam : Rodopi.
Popelard, Marie-Dominique. 2010. *Les voix risquées de la confidence*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
Soulages, François. 1998. « Récit et photographie », in Claude Amey et alii (dir.), *Le Récit et les arts*. Paris : Éditions L'Harmattan.
Richard, Annie. 2007. « La famille autofictionnelle de Sophie Calle », in Marie-Claire Barnet, Edward Welch, *Affaires de Famille: The Family in Contemporary French Culture and Theory*. Amsterdam: Rodopi.

Sitographie

Barthes, Roland. « L'effet de réel » in *Communications*, n°11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 84-89. [En ligne]. 1968.
URL : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158>.
Bricco, Elisa. « L'investissement du sujet dans le récit : la médiation de la photographie ». Compte rendu de la conférence de Jean-Bernard Vray, Gênes le 18 avril 2012 : « L'investissement du sujet par la photo ». [En ligne]. 2012. URL : <https://argec.hypotheses.org/172>.
Doré, Gabrielle. « L'écriture du deuil amoureux chez Sophie Calle : la dimension cyclique dans Douleur Exquise », in *Postures*, Dossier « Discours et poétiques de l'amour », no. 22. [En ligne]. 2015. URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/dore-22>.
Gourde, Marie-Claude. « Simulacres d'une mémoire de soi : archives, deuil et identité chez Catherine Mavrikakis et Sophie Calle », in *Mémoire de maîtrise en études littéraires*, Université du Québec à Montréal. [En ligne]. 2009. URL : <https://docplayer.fr/32930858-Universite-du-quebec-a-montreal-simulacres-d-une-memoire-de-soi-archive-deuil-et-identite-chez-sophie-calle-et-catherine-mavrikakis.html>.

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)

Montemont, Véronique, Françoise Simonet Tenant. 2006. « Douleur exquise de Sophie Calle, un monstre tragico-ludique » in Catherine Viollet, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (coord.), *Métamorphoses du journal* personnel, de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle. Louvant-la-Neuve : Academia Bruylant, p. 207-229. [En ligne]. 2006. URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/douleur-exquise-un-monstre-generique-tragico-ludique/>.

Nachtergael, Magali. « Vérité et fiction chez Sophie Calle ». [En ligne]. 2000. URL : < https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00558866>.

BDD-A31445 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:52:27 UTC)