

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke

*L'ÉCRIT COMME PRÉSENCE ?*  
*Cinq photos à te montrer* (récits poétiques), suivi de *Qui est là? La présence chez Sophie*  
*Calle* (essai)

par  
CLÉMENCE DUMAS-CÔTÉ

Mémoire présenté  
pour l'obtention de la  
MAÎTRISE EN ÉTUDES FRANÇAISES  
(CHEMINEMENT EN LITTÉRATURE ET CRÉATION)

Sherbrooke  
Mars 2017

## Composition du jury

*L'ÉCRIT COMME PRÉSENCE:*

*Cinq photos à te montrer* (nouvelles), suivi de *Qui est là? La présence chez Sophie Calle*  
(essai)

par

Clémence Dumas-Côté

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Sarah Rocheville, directrice de recherche

(Dép. des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

André Marquis, codirecteur de recherche

(Dép. des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Nicole Côté, examinatrice interne

(Dép. des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Christiane Lahaie, examinatrice interne

(Dép. des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Université de Sherbrooke

## RÉSUMÉ

Ce mémoire se décline en trois parties. La première en est une de création où se succèdent cinq nouvelles mettant en scène des personnages en quête de leur propre présence. Dans chacune des courtes histoires présentées, la photographie prend une place centrale quant à l'incarnation de cette recherche. Suit une partie théorique portant sur la présence dans trois œuvres photo-textuelles de Sophie Calle. À leur lecture, une impression de présence émane. De quoi s'agit-il, exactement? Comment cela fonctionne-t-il? Et à quel point cette matière est-elle malléable? Cette analyse tente de répondre à ces questions en s'intéressant aux rapports entre texte et photographie dans *À suivre*, *Gotham Handbook* et *Des histoires vraies*, et ce, à la lumière des écrits de Roland Barthes, de Georges Didi-Huberman et de Johnnie Gratton. Puis, une réflexion sur l'écriture s'ouvre sur l'idée de l'expérience comme manière d'embrasser la présence. Je propose une poétique du corps de l'écrivain qui cherche des états de présence au monde en fréquentant des magasins de vêtements de seconde main. J'ouvre ainsi mon atelier en présentant un micro-cycle de création comportant des procédés d'épuisement des sens et menant ultimement à une expression de la sensibilité à l'expérience, si cruciale dans mon processus personnel.

### **Mots-clés :**

Création, présence, photographie, Sophie Calle, photo-textuel, poétique, corps, sens, expérience, dispositif, interactivité, autofiction, mise en scène de soi, représentation, performance, mise en scène, médiation, fiction, authenticité, expérimental, auto-ethnographie.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier Madame Sarah Rocheville, pour ses précieux enseignements, ainsi que Monsieur André Marquis, pour ses judicieux conseils.

*Pour Zola.*

*Pour Cléo.*

*Pour Jacqueline et Anita.*

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	8
1. <b>Cinq photos à te montrer (récits poétiques)</b> .....	21
<i>Blanche-Ghyslaine</i> .....	22
<i>Yes Please</i> .....	32
<i>Les rideaux du salon</i> .....	38
<i>Nita Monk</i> .....	49
<i>Te chercher</i> .....	54
2. <b>Qui est là? La présence chez Sophie Calle (essai)</b> .....	60
2.1 La présence dans l’autoportrait : <i>Histoires vraies</i> .....	61
2.1.1 Le texte, dispositif de présence.....	61
2.1.2 La photographie, dispositif de présence .....	63
2.1.3 Mise en scène et interactivité : deux dispositifs de présence .....	64
2.2 La présence dans la mise en scène du quotidien : <i>Gotham         Handbook</i> .....	68
2.2.1 Le texte, dispositif de présence.....	68
2.2.2 La photographie, dispositif de présence .....	70
2.2.3 Mise en scène et interactivité : deux dispositifs de présence.....	71
2.3 La présence à travers la filature : <i>À suivre</i> .....	77
2.3.1 Le texte, dispositif de présence.....	77
2.3.2 La photographie, dispositif de présence .....	80
2.3.3 Mise en scène et interactivité : deux dispositifs de présence.....	82
3. <b>Pour une poétique de la seconde main (réflexion autour de     l’écriture)</b> .....	87
CONCLUSION.....	92
BIBLIOGRAPHIE.....	97



## **INTRODUCTION**



Comment la présence d'un personnage peut-elle être mise à l'épreuve? L'intensité avec laquelle ce personnage entre en rapport avec le monde et son rapport à la fiction contribuent probablement à repousser les limites de sa présence. C'est en partant à la recherche de cette subtile dynamique que j'ai entrepris l'écriture de *Cinq photos à te montrer*. Chaque nouvelle convoque la photographie comme moyen de s'incarner dans l'expérience, de condenser un lieu d'identification personnelle ou bien d'explorer les déclinaisons possibles de sa propre présence. Les questions soulevées dans ce recueil sont les mêmes que celles qui parcourent l'analyse à laquelle j'ai procédé avec la partie théorique de ce mémoire. Comment comprendre l'apparition et la disparition d'un personnage de sa propre scène? Qui est là, au fait? Ces interrogations guident la lecture des œuvres de Sophie Calle. Peut-être s'agit-il de la forte impression que l'écrivaine-artiste est là, derrière l'épaule du lecteur, à murmurer? Ou bien est-ce la sensation, aussi, que la présence du lecteur fait partie de l'œuvre, qu'elle lui est consubstantielle? Sans la présence du lecteur, ni le texte ni la photographie ne seraient les mêmes. Ces derniers sont en constant dialogue avec le lecteur et leur rencontre aboutit en l'émergence d'un espace vivant et éphémère empreint de présence. Mais d'abord, comment surgit cette présence? Dans ma recherche, je m'appliquerai à démonter ce phénomène. Comment le décrire pour ensuite le définir? Se présente-t-il sous une ou plusieurs formes? D'où origine-t-il? Comment apparaît-il? De quelle façon se développe-t-il? Voilà les questions qui alimenteront mon analyse de *Des histoires vraies*<sup>1</sup>, de *Gotham Handbook*<sup>2</sup> et de *À suivre*<sup>3</sup>; trois ouvrages s'inscrivant à même l'œuvre de celle qui s'emploie depuis plus de 30 ans à créer des situations et des univers dans lesquels la rencontre avec l'autre est magnifiée à travers écrits, œuvres picturales et situationnelles.

---

<sup>1</sup> CALLE, Sophie. *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2013, 103 pages. Tout au long de mon mémoire, cet ouvrage sera identifié par l'abréviation *HV*.

<sup>2</sup> CALLE, Sophie et Paul AUSTER. *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi. Doubles-jeux (Livre VII)*, Arles, Actes Sud, 2009, 93 pages. Tout au long de mon mémoire, cet ouvrage sera identifié par l'abréviation *GH*.

<sup>3</sup> CALLE, Sophie. *À suivre... Doubles-jeux (Livre IV)*, Arles, Actes Sud, 2009, 149 pages. Tout au long de mon mémoire, cet ouvrage sera identifié par l'abréviation *ÀS*.

Tentons d'abord une définition de la présence. Je trouve pertinent d'établir un parallèle avec celle qu'en donne Bertrand Gervais lorsqu'il la situe dans le cyberspace puisqu'à l'instar des œuvres photo-textuelles de Calle, l'image y est prépondérante et une interaction avec le lecteur / spectateur est mise à profit :

[...] ce qui suit l'apparaître et ce qui précède le disparaître. Elle est donc bordée d'absence, de ces temps que l'absence permet de construire, soit sur le mode de l'anticipation – ce qui n'est pas encore là, mais est attendu – soit sur le mode de la remémoration – ce qui n'est déjà plus là et dont l'absence se fait sentir. La présence se structure comme le présent, cet intervalle de temps instable circonscrit par un futur et un passé dont les tensions lui donnent sa forme et son extension. Elle est ainsi marquée par ces événements que sont les manifestations au présent de ces deux temps, qui tour à tour font apparaître et disparaître. [...] De la même façon, il ne peut y avoir présence reconnue, s'il n'y a pas disparition. La permanence n'assure pas cette reconnaissance : si elle en est une condition, elle n'en est pas le principe. Il faut qu'elle soit menacée pour ne pas s'effacer de la conscience; elle ne peut rester statique ou inerte. L'effet de présence est tributaire de déséquilibres, de ces événements qui en assurent, par la négative, le dynamisme. <sup>4</sup>

Au début de ma recherche, je m'employais à traquer ce que je nommais être des effets de présence. Puis, dans un deuxième temps, en constatant que la subtilité sémiotique engendrée par l'expression « effet de » avant le mot « présence » relevait plutôt du dispositif (qui se définit comme « toute manière de disposer des différentes parties d'un appareil »<sup>5</sup>), j'ai continué d'approfondir mon analyse avec comme motivation de découvrir les traces de cette présence. Celles-ci sont le fruit d'un procédé conscient du créateur, employé à simuler la présence : la sienne ou celle du lecteur / spectateur. La *présence*, de son côté, constitue cette qualité propre à une œuvre dont émane un certain *surplus de sens*, ce dernier étant issu d'un phénomène décrit, entre autres, par Gadamer, et explicité ici par *Claude Therrien*<sup>6</sup> :

*L'expérience esthétique est une des expériences éminentes par laquelle le sujet percevant a l'occasion de ressentir lui-même expressément la vitalité de sa propre existence. [C'est] la manifestation de cette réflexivité inhérente de la sensation esthétique qui fait que le sujet s'appréhende lui-même comme vitalité et interprète cette vitalité qu'il éprouve à la fois physiquement et moralement comme une émission intelligible de sa sensibilité. Cet excès*

---

<sup>4</sup> GERVAIS, Bertrand. *L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace* [en ligne], Site d'Archée, magazine d'art actuel, 14 août 2015, <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=280&note=ok&surligne=oui&mot=#1> (consulté le 9 octobre 2015).

<sup>5</sup>« Dispositif », Dictionnaire de l'Académie française, 8<sup>e</sup> édition, [En ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?11;s=3308913915> (Page consultée le 11 octobre 2015).

<sup>6</sup> Claude Therrien est philosophe et professeur agrégé à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Ses recherches portent principalement sur l'esthétique philosophique, la philosophie de l'art, l'herméneutique, la phénoménologie et la tradition de la pensée dialectique.

est le *surplus de sens* que nous attribuons aux phénomènes esthétiques lorsqu'ils sollicitent notre existence propre, c'est-à-dire lorsqu'ils nous font ressentir l'individualité de notre vie.<sup>7</sup>

Si elle ne revêt pas le même caractère construit propre à l'effet de présence, la présence se rapporte au même *illusio*. Le lecteur / spectateur recherche la trace de l'authenticité, et il croit la trouver, dans les deux cas :

Une expérience « vraie » est une situation où l'illusion de présence de l'objet est telle qu'elle en fait oublier qu'il ne s'agit que de simulacres. Et ce mythe repose sur l'adéquation entre la présence et une série d'effets, ceux d'immédiateté ou de transparence, de singularité et d'interactivité.<sup>8</sup>

Afin d'arriver à démonter cette mécanique de l'effet, j'ai choisi d'approfondir trois des ouvrages de Sophie Calle, soit *HV*<sup>9</sup> (2002), *GH*<sup>10</sup> (1998) ainsi que *ÀS*<sup>11</sup> (1998) parce que chacun d'eux constitue un exemple-type des trois grands axes de création convoquant la présence, soit l'autoportrait (*HV*), la mise en scène du quotidien (*GH*) et la filature (*ÀS*).

En 1998, après avoir mené plusieurs projets performatifs et expérimentations depuis 1978, Calle publie une série de sept courts livres rassemblés dans un coffret sous le titre de *Doubles-Jeux*. Parmi eux : *ÀS* et *GH*. En 2013, elle publie une version enrichie de trois nouveaux récits d'un ouvrage de 1994, soit *Des histoires vraies*. Les qualités esthétiques et le propos de *HV* se rattachent au même élan duquel sont nés les sept volumes de *Doubles-Jeux*. L'auteure procède à la couverture d'événements qu'elle-même met en scène, à la manière d'une photjournaliste, et ce, dans une économie de la sobriété. C'est donc à partir de ces fragments de l'œuvre calléenne que je chercherai à démonter les effets textuels de présence. Comment travaille la présence dans l'œuvre de Sophie Calle? Mon hypothèse est qu'elle fonctionne principalement à partir de la cohabitation texte-photo, et que c'est précisément cet amalgame du textuel et du pictural qui engendre de la présence dans ses ouvrages. Par ailleurs, plusieurs éléments pourront m'aider à établir mon analyse.

---

<sup>7</sup> THERRIEN, Claude. Gadamer, l'esthétique et les ressources de la santé. [En ligne]. [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol\\_2/therien.html](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/therien.html) (Page consultée le 17 juin 2016).

<sup>8</sup> GERVAIS, Bertrand. *L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace* [En ligne], Site d'Archée, magazine d'art actuel. <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=280&note=ok&surligne=oui&mot=#1> (Page consultée le 9 octobre 2015).

<sup>9</sup> Sophie Calle, *Des histoires vraies + dix*, Actes Sud, 2002, 101 p.

<sup>10</sup> CALLE, Sophie et Paul AUSTER. *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi. Doubles-jeux (Livre VII)*, Arles, Actes Sud, 2009, 93 pages.

<sup>11</sup> CALLE, Sophie. *À suivre... Doubles-jeux (Livre IV)*, Arles, Actes Sud, 2009, 149 pages.

Comment le titre interagit-il avec le texte et la photo? Quelle est la nature de la correspondance entre texte et photographie (illustrative, documentaire, prémonitoire ou réflexive<sup>12</sup>) ? Par quel procédé se décline cette temporalité de l'œuvre? Qu'est-ce qui vient en premier au moment de la création? Le texte, la vie, la photo? Pour le vérifier, je devrai reconstituer la chronologie des événements, mais la cohérence que je tenterai d'établir sera probablement fragile puisque Calle semble procéder à des jeux de cache-cache afin d'empêcher le lecteur de procéder à cette entreprise. Aussi, je chercherai à trouver s'il y a des détails « cachés » dans la photographie qui correspondent à une indication textuelle. Enfin, je tenterai de cerner comment la tension entre texte et photographie se construit et en quoi cette *tension* rend le texte et l'image.

Dans mon projet de mémoire, je convoquais neuf théoriciens sur lesquels j'allais appuyer mes propos afin de construire mon analyse. Après réflexion, j'ai constaté que, si je voulais approfondir ma question de recherche, je devais plutôt le faire en réduisant cette liste à trois. J'ai donc privilégié Roland Barthes, Georges Didi-Huberman et Johnnie Gratton. Il m'apparaît pertinent de convoquer Roland Barthes afin de mettre en lumière la présence dans les trois œuvres à l'étude. Lorsque Calle en appelle au lecteur pour reconstituer les pièces du puzzle que forment la photographie et la narration, elle procède à ce que Roland Barthes nomme la fragmentation. Ce procédé a fait l'objet d'une analyse serrée dans l'autoportrait du philosophe publié en 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*. C'est par l'entremise de multiples allers-retours entre fragmentation et reconstruction de la « scène vécue » que les ouvrages de Calle semblent toucher à cet effet de présence. C'est dans cette perspective que mes recherches prendront appui sur les observations critiques de la sémiotique littéraire, particulièrement celles formulées par Roland Barthes dans son autoportrait, *La chambre claire*<sup>13</sup>, ainsi que dans *Rhétorique de l'image*<sup>14</sup>. Comment travaille la temporalité de l'œuvre? Comment le texte et la photographie cohabitent-ils sur la page (photo surplombant le texte, photo sur une page et texte sur l'autre, etc.)?

---

<sup>12</sup> Par photo réflexive, j'entends une photo dans le cadre de laquelle il y a une réflexion sur l'événement ou sur la photo elle-même, entraînant ainsi un concept pour une photo ou un texte et donnant du coup accès à la temporalité du processus créateur de l'artiste.

<sup>13</sup> BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, 192 p.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image » dans *Communications. Recherches sémiologiques*, n° IV, Seuil, Paris, 1964, p. 5.

Lorsque je convoquerai la présence du sujet, je ferai référence à celle de l'écrivaine-photographe (Sophie Calle en l'occurrence). Cette idée de présence est étroitement liée à la photo-textualité telle que la définit Barthes dans *La chambre claire*. Pour lui, il s'agit de « l'avènement de moi-même comme autre<sup>15</sup> ». Selon Barthes, la photographie constitue un contre-souvenir, entraînant une mise en abîme de soi, puisqu'elle transforme l'idée que l'on a d'une réalité<sup>16</sup>. D'où l'intérêt de considérer la photo comme outil double : d'abord comme outil de mise en fiction, ensuite comme outil de *dé-fictionnalisation*. Dans *Rhétorique de l'image*, Barthes s'est prononcé au sujet de la présence en photographie :

La photographie installe en effet, non pas une conscience de Y être-là de la chose (que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de Y avoir-été-là. Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre Y ici et Y autrefois. C'est donc au niveau de ce message dénoté ou message sans code que l'on peut comprendre pleinement Y irréalité réelle de la photographie ; son irréalité est celle de Y ici, car la photographie n'est jamais vécue comme une illusion, elle n'est nullement une présence, et il faut en rabattre sur le caractère magique de l'image photographique ; et sa réalité est celle de V avoir-été-là, car il y a dans toute photographie l'évidence toujours stupéfiante du : cela s'est passé ainsi : nous possédons alors, miracle précieux, une réalité dont nous sommes à l'abri.<sup>17</sup>

C'est précisément cette catégorie nouvelle de l'espace-temps qui conduit à un effet textuel de présence. Non, la photographie n'est pas présence à elle seule, car elle ne prétend pas remplacer ce qui *a été* de manière incarnée à l'aide de la simple illusion.

En creusant les ouvrages à l'étude, j'ai remarqué que différents types d'image aux fonctions bien distinctes entraînent en ligne de compte et cette intuition s'est avérée à la lecture de *Picture Theory*<sup>18</sup>, de W. J. T. Mitchell. On y présente trois types de méta-images. La première se reflète explicitement elle-même, c'est-à-dire que la production de l'image que nous voyons réapparaît dans l'image en tant que telle. Le deuxième type de méta-image est constitué de deux images : une première englobe une seconde. Cette dernière est recadrée ou *re-contextualisée* par la première, plus large. Finalement, le troisième type de méta-

---

<sup>15</sup>*op. cit.*, p. 28.

<sup>16</sup>*Ibid*, p. 142-143

<sup>17</sup>BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image* dans *Communications. Recherches sémiologiques*, n° IV, Seuil, Paris, 1964, 11 p.

<sup>18</sup> MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1994, 226 p.

image est cadré, celui-là, non pas à même une image plus grande, mais plutôt au sein d'un discours se reflétant sur lui en tant qu'exemplaire de picturalité. Cela amène l'idée selon laquelle tout type d'image peut constituer un outil pour penser la nature de l'image. Qu'est-ce que le photographe montre? Quelle part est laissée à la mise en scène? Je chercherai donc à déterminer comment travaillent ensemble les différentes sous-images (celles contenues dans le cadre et celles hors-cadre) dans les photos de Sophie Calle et en quoi elles produisent de la présence ou des effets de présence. Mitchell conçoit l'image comme quelque chose de vivant : «When it comes to images, then, we are in something like the position of savages who do not know where babies come from. We literally do not know where images come from, or where they go when (or even if) they die. »<sup>19</sup> Selon lui, la méta-image aide à expliquer le caractère fantomatique voire spectral des images ainsi que leur tendance à regarder celui qui les regarde, à répondre à la présence de cette personne, à vouloir quelque chose de cet interlocuteur. Mitchell cherche à se représenter comment la présence inhérente à une image questionne notre propre présence à titre de lecteur. De même, Georges Didi-Huberman interroge, dans *La ressemblance par contact*<sup>20</sup>, l'empreinte comme technique supposant un contact de l'artiste sur l'œuvre. En quoi l'empreinte se joue-t-elle des codes de la représentation et de l'authenticité du document? Quelles sont les conséquences de l'empreinte sur l'autofiction? Par ailleurs, existe-t-il un procédé à même le texte (ex. : contenu du récit, rature, changement de typographie, etc.) produisant un effet de présence de l'écrivain ou du lecteur? Je souhaite évoquer ici l'apport de la médiation, cet écran qui se forme entre une réalité donnée et son récepteur. De façon assez paradoxale, cet écran sert aussi de vecteur de présence chez Calle. Voilà comment j'aborderai l'analyse des manifestations photo-textuelles des trois livres à l'étude.

Par ailleurs, mes recherches s'inscriront à la suite de celles menées par Gratton<sup>21</sup>, spécialiste de Calle, qui s'est intéressé à ce qu'il nomme « the Art of the Project ». En effet,

---

<sup>19</sup>GRONSTAD, Asbjorn et Oyvind Gavnès, « An interview with W.J.T Mitchell », Site de Image & Narrative. Journal en ligne. [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad\\_vagnes.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm) (Page consultée le 29 avril 2016).

<sup>20</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*, Éditions de Minuit, Collection Paradoxe, 2008, 384 p.

<sup>21</sup>GAFFNEY, Phyllis, Michael Brophy et Mary Gallagher. *Reverberations : staging relations in French since 1500 : a festschrift in honour of C.E.J. Caldicott*, University College Dublin Press, 2007, 416 p.

la démarche calléenne s'inscrit dans ce courant artistique engageant l'atelier de l'artiste et son processus au même titre que le résultat de sa démarche, soit son œuvre achevée :

The 'work' made available to the reader/viewer is then very often an account of the conduct of the project or experiment, the record or trace of its success or failure, its consistency with or deviation from its initial premises. As often as not, such projects and experiments involve 'self-implication', putting oneself in the frame or on the line: the writer/artist is physically, intellectually, existentially implicated in the execution and dissemination of the work. [...] The project is frequently a lure, a device designed not to achieve a particular end, but to allow something unforeseen to happen.<sup>22</sup>

Le processus créateur de l'artiste apparaît au premier plan, chez Calle; on est au cœur de la fabrique de l'artiste. Des coupures de journaux, des photos où la trace d'un morceau de ruban adhésif est laissée apparente<sup>23</sup>, des photos d'objets insolites<sup>24</sup>, des images semblant trop intimes pour être publiées<sup>25</sup>, des photos à l'esthétique amateur (genre photographie instantanée)<sup>26</sup>, des images de type documentaire<sup>27</sup>, le peu d'uniformité dans l'esthétique des photographies, des assemblages d'objets apparemment faits rapidement et avec les moyens du bord<sup>28</sup>, l'insertion de lettres dactylographiées<sup>29</sup> ou de mots écrits à la main puis numérisés<sup>30</sup> ou encore des photos conceptuelles où l'artiste se met en scène de façon délibérée<sup>31</sup>, tout cela mène le lecteur à avoir l'impression de faire la lecture d'un *scrapbook* intime. Ainsi, la présence de l'écrivaine-artiste émane de l'œuvre.

Pour Gratton, l'œuvre de Sophie Calle se situerait dans la mouvance ethnographique selon laquelle une attention particulière est portée au lieu de création, au lieu qui sera dépeint dans l'œuvre ainsi qu'au lieu de diffusion. Ces trois lieux entrent fréquemment en tension. Chez Calle, par exemple, le lieu de création se situe à même le corps de l'artiste puisqu'il s'agit d'autofiction. Le lieu dépeint dans l'œuvre est souvent celui de l'espace privé de

---

<sup>22</sup>GRATTON, Johnnie et Michael Sheringham. *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Berghahn Books, Oxford, 2005, p. 2.

<sup>23</sup> HV p. 35.

<sup>24</sup> HV p.40-41, p. 64-65 et p.78.

<sup>25</sup> HV p. 50-51, p.72.

<sup>26</sup> HV p. 80-81, p.68-69, p.64-65, p.38. Ceci est volontaire, car Calle est capable de grandes prouesses techniques et ceci est un simulacre d'amateurisme.

<sup>27</sup> HV p. 18-19, 60-61.

<sup>28</sup> HV p.70.

<sup>29</sup> HV p. 22, p.56.

<sup>30</sup> HV p.66.

<sup>31</sup> HV p.30, p.76-77, 82, 88.

l'artiste, tandis que le lieu de diffusion est le livre en tant qu'objet public. Ces échanges constants, ces vases communicants que constituent les trois lieux entraînent eux aussi un effet de présence. Gratton affirme que l'essence même de la pratique du *projet* réside en un brouillage volontaire de la distinction qui pourrait exister entre expérience et expérimentation :

At the same time, in line with the figure of the 'participant-observer' propounded by contemporary ethnography, the writer or artist engaged in a project tends not simply to abandon the register of the personal, but rather to envisage the very practice of the project as blurring any neat distinction between subjectivity and objectivity, experience and experiment.<sup>32</sup>

Philippe Ortel<sup>33</sup>, dans son ouvrage intitulé *La littérature à l'ère de la photographie*, aborde le médium photographique comme un « méta-niveau », un « cadre » par lequel l'écriture passerait et au contact duquel elle en sortirait transformée. De quelle façon la photographie en tant que phénomène culturel révolutionne-t-elle la création littéraire? Selon Ortel, la suppression des filtres narratifs ainsi que la quête d'immédiateté sont parmi les conséquences directes de l'avènement de l'ère de la photographie. En cela, Calle peut être désignée non pas comme une héritière de ce passage, mais bien comme une usagère de cette technique puisque le caractère volontairement amateur de plusieurs de ses photographies est sous-jacent à une volonté de laisser la subjectivité de l'artiste de côté. Cette tentative constitue cependant un leurre : il s'agit encore une fois d'une stratégie visant à *montrer patte blanche* concernant l'apport de la narration dans le récit. Comme si l'artiste s'exprimait ainsi : « Voyez, je n'ai fait que rassembler des pièces d'archive et s'en est suivie par le plus pur hasard le portrait/la scène qui est sous vos yeux. » Au cours de ma recherche, je tenterai d'identifier comment Sophie Calle établit le pacte d'authenticité en faisant usage de la photographie, et comment, au final, elle rompt ce pacte.

J'entends procéder à l'analyse de la présence dans les trois œuvres calléennes à l'étude en recensant d'abord tous les extraits qui comportent des traces de présence. Ensuite, je formerai des ensembles de différentes sources de présence (texte, photographie ou mise en

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>33</sup> ORTEL, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2002, 382 p.



scène), puis d'autres ensembles de types de présence (présence de Calle ou présence du lecteur) où classer chacun des extraits. À partir de ceux-ci, j'identifierai et analyserai les différents procédés photo-textuels utilisés. Je porterai une attention particulière aux descriptions (visuelles et textuelles) calléennes. Ensuite, je prendrai acte du rapport de nécessité entre les manifestations artistiques (visuelles et textuelles) émanant de la circulation du regard au moment de la lecture. Puis, je construirai mon propos à partir des questions que voici afin de saisir comment la présence survient dans les livres à l'étude.

Questions de lecture employées dans l'analyse de la présence dans *HV, GH et AS* :

1. Comment la photographie interroge-t-elle la photographie (Barthes) ?
2. Comment le récit dialogue-t-il avec la photographie (Barthes) ?
3. Comment travaillent entre elles les différentes sous-images (celles contenues dans le cadre et celles hors-cadre) dans les montages photo-textuels de Sophie Calle et en quoi produisent-elles des effets de présence (Barthes)?
4. Quelle place est accordée au jeu de vraisemblance? Quelle place est faite aux traces de fabrication de l'œuvre, dans la construction de cette vraisemblance (Gratton)?
5. Comment le processus créateur, *l'art du projet*, est-il mis de l'avant (Gratton)?
6. Y a-t-il des traces, à même la photo, de l'empreinte de l'artiste sur sa propre documentation (Didi-Huberman) ?

Finalement, après avoir mis en relation les procédés employés par Calle et la façon dont se déploie l'idée de présence à leurs côtés, je construirai mon analyse interprétative. Cette dernière sera composée de trois chapitres, chacun d'eux traitant de la présence dans l'une des œuvres à l'étude. Chacun des chapitres sera à son tour divisé en trois sections traitant des divers dispositifs de présence à l'œuvre : le texte, la photographie et la mise en scène combinée à l'interactivité. Je convoquerai la notion de disposition à la manière dont l'entend Giorgio Agamben lorsqu'il la résume en trois points :

- 1) il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments ;
- 2) le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir ;

3) comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir.<sup>34</sup>

Puis, un essai autoréflexif portera sur mon propre processus d'écriture, *Pour une poétique de la seconde main*, proposera une façon de créer par l'entremise d'un cycle répété de furetage dans les boutiques de vêtements et d'objets usagés suivi de périodes d'écriture. Cette méthodologie de la création a été employée pendant que je rédigeais *Cinq photos à te montrer* et demeure pour moi une façon d'aborder l'écriture dans le cadre d'autres projets personnels de poésie et de roman.

Mais d'abord, avant de mettre en lumière les différents moyens utilisés en littérature pour parvenir à des effets de présence, je propose de plonger dans les courtes fictions qui suivent, et au sein desquels cette même présence est mise à l'épreuve. La première partie de ce mémoire est consacrée, donc, à ces cinq nouvelles liées entre elles par l'absence d'un seul et même personnage : Simon, un jeune homme qui mourra accidentellement en tombant du toit d'un appartement, par un après-midi de mai. Dans chacune des histoires, une photographie est évoquée. Elle constitue un marqueur de présence au monde pour le personnage qui entre en contact avec elle. Chacun des textes a été écrit à partir d'une photographie existante, avec laquelle j'ai travaillé jusqu'à l'inclure dans le texte pour ensuite la retirer. S'en est suivie une autre étape d'écriture où j'ai tenté un dialogue avec la trace, dialogue auquel le lecteur est convié, comme à un rendez-vous.

---

<sup>34</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Traduction de M. Rueff, Petite bibliothèque, Paris, Rivages Poche, 2006, p. 10-11.



**1.**

*Cinq photos à te montrer*

**(récits poétiques)**

*Blanche-Ghyslaine*

Tu t'es appelée Guylaine. Non Ghyslaine c'est ça, Ghyslaine. Tu as vécu ta vie de femme mariée dans le nord de la ville. Puis il y a eu le grand dérangement, tu t'es teint les cheveux pour une dernière fois, tu as opté pour Blanche. C'est ton nom, maintenant.

Tu serres dans ta main le pendentif à ton cou.

De toute façon tu as toujours été une Blanche au fond de toi. Un matin, avant de partir au bureau, tu as rempli un sac poubelle avec tes vêtements. Tu n'as gardé que tes robes impossibles : des accoutrements de demi-deuil.

Regarde cette photo sur le mur, Blanche. Tu es extraordinaire.

Tu as même changé ta routine du matin. Tu manges tes céréales devant la télévision, mais fermée. Tu déjeunes face à ton reflet. Tes bouchées mâchées lentement. Tes gestes précis, répétés. Dorénavant, tu remarques comment ta commissure droite a tendance à remonter lorsque tu termines une bouchée. Non, à vrai dire, c'est un sourire qui s'esquisse. Un sourire à toi-même. Tu es incapable de ne pas te sourire à toi-même. Ça serait impoli de ne pas le faire. À chaque six ou sept bouchées, tu déposes ta cuiller et essuies les coins de ta bouche, puis tamponnes tes lèvres avec ta serviette de table. Et tu souris.

Soudain, tu as envie de prononcer ton nom, de voir de quoi tu as l'air lorsque tu te présentes à d'autres personnes. De quoi ont l'air les bouches des autres lorsqu'ils te nomment.

-Blanche-Ghyslaine.

Tu t'empêtres dans tes lèvres.

Ok. Lève-toi, maintenant, de ta chaise. Marche, un 15 mai. Marche comme si c'était une journée parmi tant d'autres. Marche vers nulle part sur des kilomètres, pour être en train de faire quelque chose.

Tu avances de coin de rue en coin de rue, franchissant les arrêts-stops comme autant de relais, usant tes semelles, contournant des gommes à mâcher crachées par les passants avant un baiser. Mouah. Tourne-moi entre ton pouce et ton index, sur ton sternum. Ouvre-moi par la petite porte en or.

Dans ton quartier, tu contournes les bacs à ordures, les crottes de chien, les vieux qui vont lentement et qui, si on ne les dépasse pas avec l'air d'aller quelque part, vous doublent et vous font la conversation. Tourne-moi, regarde mon tout petit visage. Avant que le sol ne fende.

Tu rentres chez toi. Tu éteins le système d'alarme. Debout dans ton entrée, le regard fixé sur les jeux que la lumière du printemps fait sur le plancher lorsqu'elle circule au travers des stores horizontaux.

Une autre journée. Une autre année sans moi. Quinze ans, aujourd'hui.

Tu allumes la radio. La fréquence exacte de la chaîne n'est pas tout à fait captée par ton appareil. Un grésillement s'ajoute à l'air classique. On est dimanche matin. Dimanche matin, la radio. Une forme de tendresse. Quelque part, quelqu'un te parle. Je suis là, Blanche-Ghyslaine, moi aussi. Avec toi qui me parles, tout bas, certains soirs, ou bien la nuit. Doucement. De près. Rapproche-moi de ton cœur.

C'est une voix de femme qui chante, à la radio. L'enregistrement laisse à désirer. Le caractère cavernieux de la voix limite ce que l'on capte de l'enregistrement. Il y a des basses qu'on échappe, des hautes qu'on n'entend pas. Quand tu cherches sur ta tablette électronique, tu la vois. Sur une photo datant de ses meilleures années, elle porte une fleur dans les cheveux, un hibiscus blanc, peut-être. Deux traits de crayon épais dessinent ses sourcils. Elle tient la moitié de son visage dans sa main gauche, qui porte une riche bague en or taillé. Tu imagines son dos : massif, éclatant. Tu penses à ces films sur l'esclavage que tu as vus où les dos des hommes, forts, musculaires, luisent. Les dos comme des écrans,

des surfaces réfléchissant la lumière. Les sourires d'une bouche immense s'ouvrant sur une dentition parfaitement blanche. Puis une note très grave, tenue longtemps, longtemps. Mmmmmmmmm.

Tu marches jusqu'à la table, tu t'assois. Tu poses les deux mains à plat sur la table, écarter les doigts très fort et observes le tremblement que cela produit. Le vernis sur l'ongle de ton petit doigt est légèrement écaillé, et tu es la seule au monde à le savoir. Devant toi, sur la table, un plat de verre taillé regorge de noix en écales poussiéreuses, mélangées à du pot-pourri. Tu te lèves, tu vas chercher un marteau, tu te saisis d'une amande, puis tu l'assomes brutalement. À cet instant, tu te sens très Blanche. Les cadres de la maison vibrent. Tu manges les morceaux de noix en miettes. M'entends-tu, Blanche? Je t'appelle, je t'appelle, je t'appelle, et tu ne réponds pas.

Tu vas au réfrigérateur, t'empares d'une pomme de laitue et t'assois à nouveau à la table. Tu replaces légèrement ta chaise dans un angle qui permet de te refléter dans l'écran. Puis, tu t'empares de la laitue et ouvres très grand ta bouche afin de faire entrer le plus de feuilles possible. Tu n'as pas quitté ton regard un instant encore, dans la télévision. Notre gros téléphone rouge sonne. C'est moi, Blanche. Réponds, je t'en prie.

À la radio, l'animateur commente la dernière pièce avec une voix très calme, lente et grave. Tu mâches la bouchée que tu viens d'arracher à la pomme de laitue, tu avales goulûment et tu tentes de doubler la voix calme et grave de l'animateur. Tes lèvres bougent à l'écran.

Puis, dans un bruit sourd, le sol se met à trembler. Les meubles se déplacent, tu es en état d'alerte, et puis pow. La télévision tombe, et l'écran vient se fracasser sur le sol. Tu te lèves et tu approches de la fenêtre où tu observes ce qui se passe dehors. Toi, Blanche, le danger te calme, n'est-ce pas?

Quelques voisins sortent de chez eux, et se regardent, mi-joyeux, mi-éberlués. Leurs bouches s'étirent en de fins sourires de primate, lesquels souriaient à l'approche d'un



danger imminent. Tu décides de sortir l'air ahuri. À cet instant, tu le sais, tu fais du Ghyslaine.

La porte s'ouvre, un rayon de soleil brûlant vient se perdre dans ta pupille droite, puis tu souris, bouche ouverte. Tu es belle, ma tendre, tendre Blanche. Tu sens tes palettes sécher pendant quelques secondes.

- Ouin. Ça a brassé. Fait beau, maintenant.

- J'ai un vase à fleurs qui a glissé de mon comptoir pis qui a cassé sur le plancher. Vous, chez vous?

- Non non, nous tout est beau. Juste le cadre dans la chambre qui a un peu penché.

Dans ta maison, comme dans certaines qui poussent à l'abri des villes, il y a un Modigliani face au lit de la chambre des maîtres. Une femme nue se prélassé. Pourtant, tu crois que personne ne s'est vraiment jamais prélassé. Se prélasser est un acte exhibitionniste. Sans le regard de l'autre, tu dors, tu demeures étendue en silence, souvent recouverte d'un drap, d'ailleurs. Parfois, toi, tu vois mon corps mais jamais mon sourire. Quand tu décroches le combiné rouge hibiscus, tu le sais : je suis là.

Tu rentres chez toi, tu t'adosses à la porte d'entrée, puis tu te laisses glisser lentement, comme un œuf lancé sur une porte et qui dégoulinerait. Assise au sol, tu écoutes la radio. Une voix lumineuse de femme à la radio. Les voix de femme le sont presque toujours, le matin, à la radio. Lumineuses, mais sinueuses, aussi, Ghyslaine. Parce qu'elles te parcourent comme des serpents le feraient en se glissant sur ton corps en entier.

Blanche, quand tu es sortie de ta maison, après le tremblement de terre, tu voulais serrer quelqu'un dans tes bras, c'est bien cela, n'est-ce pas? Quelqu'un, n'importe qui.

L'animateur, à la radio, interroge.

- Vous avez donc vécu une expérience d'exception, ce jour-là?

- Eh bien vous voyez, j'ai eu la chance d'être seule au Louvre pendant près d'une heure. À partir de ce moment, il y a une magie qui opère, c'est certain! *Rires*. Ma performance dansée autour des sculptures inuites était captée par des microcaméras réparties dans différentes salles du Louvre et...

Tu te vois au Louvre, comme cette femme. Marion, c'est son prénom. Recevant tout de ce qui t'entoure. Alors, certainement, tu pourrais toi aussi vivre une vie grandiose. Et parler de ton *expérience*.

-Vous allez nous raconter. Chers auditeurs, j'ai devant moi une femme remarquable *Rires*...

- Dans la chambre d'invités, pendant les rencontres familiales, souvent, je fixais un tableau... Il avait un cadre épais, avec des cannelures de bois. Il représentait une scène de montagne improbable. Je m'imaginai, je ne sais par quel sort extraordinaire, me miniaturiser et plonger dans ce tableau. C'est un peu ce que j'ai voulu créer comme univers avec *'Round Midnight* en imaginant un duo avec les sculptures inuites. Ce n'est pas une œuvre sur la mort. Plutôt une ode à la joie, à la joie de nous savoir mortels, à cette valse sans fin avec le danger.

-Oui, il faut aussi dire à nos auditeurs que pendant l'entièreté de la performance, de la musique est composée, dans les murs même du Louvre... Ma recherchiste a eu du mal à saisir tout à fait le procédé... *Rires*. Vous avez inventé des sortes de carillons géants à partir de cuillers de service, carillons que vous actionnez au contact de votre corps, de votre gestuelle, c'est bien cela? Et si je ne me m'abuse, ces sons produits par l'entrechoquement des cuillers de service sont transformés et diffusés en boucle au moyen d'une pédale d'effet? C'est fascinant. Je ne peux m'empêcher de sourire parce qu'il y a, oui, une magie qui semble émaner de cette expérience immersive... Maintenant, chers auditeurs, nous allons vous présenter un extrait de cette création électro-acoustique, parce que...

Faire sourire, c'est cela. Fasciner, peut-être. Oui, Blanche-Ghyslaine serait une fascination pour les autres. Un phénomène. Un hibiscus blanc dans les cheveux. Une personne à connaître. Tu te vois, gravissant avec désinvolture les marches. Le Louvre à toi seule. Des siècles à tes pieds. Et près d'un tableau, tu t'assoupirais doucement, longtemps, si longtemps. Puis tu irais jusqu'à une grande sculpture grignoter de petits biscuits secs que tu sortirais d'un baluchon, puis...

Le téléphone sonne. Tu décroches le combiné. À l'autre bout du fil, des dizaines de voix entremêlées semblent provenir de très loin. Une autre langue.

- Hello. This is a call from Microsoft. My name is Deepak Singh. We noticed some virus on your Microsoft computer. Would you be interested in buying a new total free warranty to insure you from any problems on your PC?

- Yes...

- Ok, what's your first name, ma'm?

- White.

- Sorry?

- White-Ghyslaine.

- And your credit card number, please.

- No, wait, Deepak. How old are you?

- ... Twenty-three, ma'am... I... I don't...

- Twenty-three?... Twenty-three, Deepak?

- ...

- Can we talk, Deepak? Do you like climbing into the trees? Can I ask you how it is to be...?

- Sorry. I don't think I can...

- Yes, yes, Deepak. You live where?

- New Delhi, Mrs. White.

- Would you like to come with me visit le Louvre?

- What do you mean, Mrs. White?

- Being all alone in le Louvre, and receiving, downloading from the paintings, you know?  
A little bit of sharing...

Il raccroche.

Tu sors de ta maison. Tu me serres très fort dans ta main en tirant légèrement sur la chaînette à ton cou. Tu franchis les quelques mètres qui te séparent de l'arrêt d'autobus. Puis, quand l'autobus passe enfin et s'arrête devant toi, tu y pénètres, lentement, en regardant tout autour de toi, les gens. Cela fait si longtemps que tu n'es pas entrée dans ce genre de véhicule. Direction : Dorval. Les champs se succèdent. Les nouveaux développements domiciliaires aussi. Tu colles ton front contre la vitre glacée, retroussant puis écrasant ton nez sur sa surface. C'est la première fois que tu assumes un tel geste en public, toi qui affectionnes cette pratique, les après-midis, devant la fenêtre de la salle de bain qui donne sur ta cour. Quelqu'un te dévisage, mais tu demeures imperturbable. Tu seras au Louvre ce soir, et peut-être même que tu deviendras quelqu'un d'extraordinaire. Il pleuvra des fleurs séchées sur ta tête, et cela sentira bon partout, partout. Il y aura le sourire des gens autour.

C'est si fort, dans ton ventre, cette poussée vers le haut, cette bouffée d'air qui veut sortir. Saint-Eustache, Boisbriand. Tu n'es plus là. Tu es déjà devant la pyramide de verre, bien droite, les mains ouvertes. Tu te présenteras au Louvre, et le Louvre se présentera à toi. Et alors à cet instant précis, tu te sentiras très Blanche.

C'est le moment de descendre de l'autobus. Une navette est là afin d'emmener les voyageurs à l'aéroport. Tu y montes, avalant avec difficulté ta salive afin de te donner un air calme et assuré. Le voyage est bref. Bientôt, l'horizon se dégage légèrement et tu aperçois au loin des pistes d'atterrissage, des hôtels, des taxis. Tu serres dans tes mains le pendentif à ton cou avec ma photo à l'intérieur. Il fait bon et chaud.

Tu as des fourmis dans les jambes. Tu te lèves, avances dans l'allée centrale en te tenant sur les côtés des banquettes, essayant de ne pas perdre pied. Tu pousses avec tes deux mains

dans la porte pliante du véhicule toujours en marche, sous le regard pantois du conducteur. Tu t'y prends avec tant d'ardeur que ce dernier finit par stopper l'autobus et te laisser sortir. Tu avances maintenant, avec tes souliers de cuirette qui couinent à chacun de tes pas. Blanche-Ghyslaine, tu as toujours eu une démarche gracieuse, un port altier. Et tu peux en être fière. Maintenant, c'est le crépuscule, tu vois? Le ciel paraît scindé en deux horizons. Mauve taupe en haut, jaune en bas. Marche encore, tu y es presque.

Tu enlèves tes souliers, les déposes un à côté de l'autre, au pied d'un panneau de l'aéroport. Tu descends dans un petit fossé à côté, trempe un pied puis l'autre dans la vase parsemée de cannettes de Coca-Cola et de boîtes de Timbits. Au loin, en haut de toi, un Boeing procède à son décollage. Tu tires sur une quenouille, puis en croques la racine. Tu as déjà lu quelque part que cela était bon pour la sécrétion d'adrénaline. Tu en auras bien besoin. L'avion, ta nuit au Louvre, et ce qui suivra. Tu penses à ta télévision. À l'image dans ta télévision. Tu y verras bientôt une personne extraordinaire.

Tu regardes autour de toi. À droite, un crapaud d'Amérique. Tu esquisses un léger mouvement vers l'avant qui fait sursauter l'animal. Puis tout de suite, le crapaud se met en mode incognito. Il tente le tout pour le tout. La survie. Il ne respire presque plus, bronche à peine. Seuls ses petits yeux luisants s'agitent toujours. Il veut disparaître. Disparaître. Sa bouche s'entrouvre. On dirait qu'il veut happer l'air. En prendre le plus possible avant la fin. Ou bien te parler, Blanche, ou bien te parler.

Notre gros téléphone rouge sonne. Encore.

-Allo? Allo? C'est Simon. Ça fait si longtemps. Ne raccroche pas, je t'en supplie. Je t'en supplie. Je veux... Je veux dire... Il y a si longtemps que je veux dire... A little bit of sharing, tu te souviens? Et nous serions réunis, pour toujours. Dans le blanc qui englobe tout, qui pardonne tout. Dans le blanc qui te donne et redonne. Sans rien demander en retour. Comme un tremblement de terre. Comme les voix de femme à la radio. Comme ces dos offerts au silence. Sans rien te promettre, maman. Tu veux savoir? Tu veux vraiment savoir? J'aurais voulu sauter. Oui. Mais j'ai seulement perdu pied. J'aurais tellement voulu

décider de cette mort. Le grand saut de ma vie. Contre-plongée. Quelques heures auparavant, même, cela m'a traversé la tête. Ce que j'avais choisi secrètement a peut-être été enregistré quelque part. C'est si bête. J'aurais souhaité une fin porteuse. Une fin retentissante. J'ai seulement perdu pied en voulant contourner un arbre dont les branches pendaient au-dessus du toit. Un accident, une vision en double de ma chute, puis plus rien.

*Yes please*

Nous sommes montés sur un toit il y avait dans le gravier des choses éparées. Je ne sais pas pourquoi j'avais traîné mon violon jusque-là. Tu m'as dit n'aie pas peur c'est solide. Je crois que ma mort a été plausible à ce moment-là. Les sons et les images pouvaient être les derniers. Vertige et ville. Dans ce que je voyais, quelque chose pouvait s'appeler *fin*. Dans mon petit cahier, j'ai noté :

alors, alors, alors, alors alors le ciel tourne au rouge fumant  
il n'y a plus de neige nulle part  
tous les oiseaux se taisent  
et un enfant joue du piano pour la première fois.

Tu m'as conté la mort de Simon Fauteux. Tu as crié quand le livreur du Malhi Sweets t'a remis la boîte ronde de carton, la mort de Simon en bas du toit. L'ambulance. L'odeur de friture. Les couleurs des deux sauces à pakoras qui se mêlent au sol comme le sang noir qui se répand en un rond de plus en plus grand. Simon.

Bang, il y avait eu ce bruit sourd, ridicule, qui n'est même pas à la mesure de l'événement. Un cri étouffé par l'impact.

La rue n'avait pas entendu telle chute depuis si longtemps. Avait-elle déjà contenu ce drame? On dit qu'un arbre qui tombe dans une forêt, s'il n'est entendu par personne, ne fait aucun bruit. Avais-tu été cet arbre?

Yes please see you next time, mister, en reculant de toi lentement, à ses pieds, qui pleurait.

La désolation dans la sueur de sa moustache duveteuse.

Son empathie dans l'acné florissante sur ses tempes de jeune Punjabi.

Son empressement.

Il avait regardé son poignet sans montre, avant de se retourner et de descendre l'escalier en trombe.

Les invités continuaient à affluer dans l'appart où la musique jouait toujours. Toi, à quatre pattes dans la cage d'escalier. Lui, Simon, déjà en train de grimper dans un arbre. Tu le



vois. Pendant que tout le monde est occupé à appeler au secours, il est en train de grimper. Comme d'habitude tout le monde le cherche. Très vite. Du secours. Il n'existe plus.

Tu tournes la tête en raison de ton œil gauche qui louche un peu. Tu me l'as expliqué, le premier jour. C'est seulement lorsque tu es fatigué que cela se produit, prétends-tu. Tu n'as pas dormi de la nuit. Cela fait un mois, maintenant, la fête, la mort.

Une bonne minute passe sans que tu dises quoi que ce soit. Puis tu mets des écouteurs sur mes oreilles. Du rock bruitiste. On dirait de la musique de géants qui se lanceraient des pierres. Je l'écoute pour ne pas t'obliger à parler. Tu as besoin de cette pause.

Tu me montres une photo. Sur l'image, il a tout d'un sorcier : le creux du danseur dans le fond des joues, le crâne trop plat pour être vrai. À côté de lui, il y a un tas de miroir cassé avec dedans des fleurs coupées, de l'herbe, une carafe de vin rouge, une nappe froissée et mouillée.

Moi aussi j'aimerais avoir une photo précieuse à te montrer. Mais je n'ai que des miettes de biscuit dans mes poches, et un peu de monnaie. Ah, et puis mon petit chien de poche, un petit carnet qui me suit partout.

J'aimerais te montrer une photo de moi en ce moment. Sur la photo, moi, au bout de mes jambes, j'ai une dizaine de pieds qui me font danser jusqu'au ciel. Non, je n'aime pas danser je ne sais pas pourquoi. Je n'ai pas le cœur assez fort. Ou bien je veux danser seulement pour piétiner le sol. Alors je peins, je dessine, je filme. Tout pour ne pas défoncer le sol, sous mes pieds. Il y a un soleil couchant, sur ma photo – peut-être comme celui qui se reflète, présentement, sur les édifices, et qu'on voit si bien du haut de ton toit. Il y a aussi une forme dans les nuages : un géant joufflu qui souffle avec les sourcils froncés. Non, ce n'est pas vrai. Ce que je vois dans les nuages ne ressemble pas à ça du tout. Quelqu'un a dessiné un carré gris à ma droite. Pour cacher une erreur ou abriter quelqu'un. Une branche d'arbre bleue entre aussi dans l'image. Elle chatouille un peu le dos, simplement, quand on passe en dessous.

La première fois que tu m'as parlé de Simon, c'était dans une station de train de banlieue, il y a quelques jours, face au silence d'un terrain de baseball vide. Il fallait que je sache qui avait été celui que le danger calmait.

Et aujourd'hui tu m'as emmenée sur ton toit. Même si j'ai le vertige et qu'il va bientôt pleuvoir. Un chat roux rôde à côté de nous, près de l'antenne satellite. Il me dévisage. Il m'apprivoise. Comme nous, il le sait, ça ne durera pas. Quarante jours, peut-être. Nous sommes en quarantaine, c'est ce que nous nous répétons, chaque nuit, dans nos rêves, en riant.

Quelques jours avant la fête, Simon perd les lunettes qu'il a si souvent réparées avec du ruban électrique depuis un an ou deux. Je sais que la finesse du visage de Simon Fauteux te manque. Le voile de sa vision double. Ça ou la dentelle de mon chandail. C'est pourquoi tu aimes me regarder dessiner des petits points dans mon cahier et les relier ensemble.

Dans le gravier il reste des traces de la fête qui avait lieu cet après-midi-là. Un bouchon de bière, un verre à thé marocain, ébréché. Tu as dit : « Les cris, eux aussi, sont restés suspendus aux dernières branches des arbres. » J'aime cela. Je note cette phrase. Mon petit chien de poche n'est jamais loin.

Simon est tombé, le 15 mai à 23 h 09, du rebord du toit de ton appartement. C'est l'heure que tu as estimée, en parlant au policier. La musique qui jouait. La trame sonore de sa mort. Après la chute tu as gueulé d'éteindre la musique mais personne ne trouvait le système de son. Tu es sorti de l'immeuble en courant jusqu'à en vomir, sept kilomètres plus loin. Il fallait que la musique cesse. Quand tu es revenu de ta course, il y avait un périmètre de sécurité, en bas. Des copains étaient là, deux ou trois, assis par terre dans la cuisine. Une fille qui pleure, un garçon qui la prend dans ses bras. L'odeur aigre du saag paneer qui flotte dans l'air. Tout le monde se retourne vers toi. Un fantôme. Rien eu à dire. Ils se sont levés et sont partis. Toi, tu es resté là, debout, la main sur la poignée de porte, devant le salon vide. Tu es resté là très longtemps. Le téléphone a sonné une dizaine de fois. Des

messages sur ton vieux répondeur, des noms. Ghyslaine, la mère de Simon, en pleurs, te suppliant de rappeler. Plus tard, beaucoup plus tard, une autre femme du nom de Blanche, au timbre voilé, étrange. Quelqu'un est monté en transportant un vélo à bout de bras. Puis tu t'es endormi par terre, dans l'entrée, sous les néons. Pendant la nuit, tu as dû avoir froid parce que tu as pris le tapis comme couverture. Le matin, c'est un voisin qui descendait dans la cage d'escalier pour sortir son chien qui t'a réveillé.

Le toit de l'appartement, vide. Par la fenêtre, la rue Wiseman. Les vieilles Grecques sur les trottoirs, clopin-clopant, qui ralentissent leurs pas, ce matin, près des bandes jaune fluo que les policiers ont installées, en bas. La boîte de petits gâteaux au miel qui traîne, entrouverte, sur le comptoir. Son carton tacheté de gras. Les rubans multicolores, effilochés, bouchonnés en petits amas qui semblent parler de la frénésie à venir, du cœur qui bat à tout rompre, du temps qu'il fera. Simon était aussi dans son printemps. Le soleil dans les vitres qui déforment le dehors, comme au travers d'une loupe imparfaite. Les plantes vertes en surabondance. Les plantes qui bouffent la maison, l'espace, l'air de la maison. Les plantes voraces qui annoncent la mort qui se prépare. La fête qui se prépare. Le sexe tard le matin. Le sexe des plantes qui germinent, qui se pollinisent, qui pourrissent. Pistil et étamines brûlantes. Peau tiède. Moiteur. Moisissure. Légèreté des spores qui flottent. Dans l'air. Avant que les premiers invités n'arrivent. Avant que Simon n'en vienne à tomber du toit. Un pétale en putréfaction dans la terre.

Tu te lèves, tu fermes la porte derrière toi et tu pars vers ta banlieue, votre rue à toi et à Simon, votre parc. Un plan d'eau avec des berges silencieuses, c'est ce dont tu as besoin. Tu retrouves l'arbre S, celui du roi, celui du chef, celui où il grimpe toujours. Tu montes dans ses branches. La mousse humide qui fait glisser le pied. Le rêche de l'écorce. Et de là, tu regardes la rivière brune couler. La rivière Chocolat, comme vous l'appeliez. Et c'est comme si l'arbre S et la rivière Chocolat formaient une île, soudain. Une île ou un bateau. Tu es au large.

Tu demeures là presque deux jours, jusqu'à ce qu'on te trouve, penché au-dessus de l'eau, presque endormi.

Alors, alors, alors, alors, alors le ciel tourne au rouge fumant, il n'y a plus de neige nulle part, tous les oiseaux se taisent, et un enfant joue du piano pour la première fois.

Je ne peux me sortir cette phrase de la tête.

*Nita Monk*

Je cherche malgré moi la dernière phrase qui bouclera cette nouvelle.

~~Elle est morte seule dans sa chambre. Elle est morte comme elle avait vécu, en regardant par la fenêtre. Elle est morte élégamment, en silence, les couvertures parfaitement repliées sur son ventre qui n'avait pas su porter ce qu'elle voulait contenir. Elle aurait aimé vivre en couleurs en jaune et noir dans la nuit.~~

J'écris son nom : Anita Le Marquand. Comme si j'ouvrais une boîte rangée au sous-sol, dans sa partie la plus basse, la moins accessible, boîte fermée avec du ruban adhésif depuis longtemps, et sur laquelle il n'y a rien d'écrit, rien d'identifié. Elle s'est appelée Anita Le Marquand. Ça sonne bien. Ça sonne « Marquis ». Ma grand-mère marquise. Morte bien avant de décéder.

J'entre dans le sous-sol, et mon regard se pose d'abord sur le piano, puis sur ce fauteuil de cuvette brune toujours beaucoup trop froide pour être confortable, sauf les soirs de canicule. Il fait chaud, je m'assois. J'appuie sur mon front et mon cou le pot de crème glacée sorti quelques minutes plus tôt du vieux congélateur-coffre. J'observe ce qui subsiste autour de moi. Mon cerveau est engourdi par l'humidité de l'air. La lourdeur dans tout mon corps.

Sur une étagère, il y a ces vide-poches, des bols de monnaie où s'additionnent de petites fortunes en cinq, dix ou vingt-cinq sous. Ça allège les pantalons, comme dirait l'autre. Quand on fouille, on peut dénicher :

- un écusson du Jour du Souvenir;
- une pierre semi-précieuse;
- une photo de classe datant d'il y a 20 ans;
- un gant de cuir troué;
- quelques graines d'oiseaux qui ne servent plus qu'à nourrir les canards de bois, reposant sur l'étagère.

Le trio des canards de bois au regard stupéfait. Peut-être leur regard est-il ainsi d'être toujours en captivité chez mon père, depuis tout ce temps, et de n'avoir jamais eu le courage de s'échapper. Peut-être l'est-il, aussi, de voir la valse invariable des gestes répétés, dans le silence du sol. Ils ont raison de s'inquiéter des chasseurs inuits trônant sur l'étagère d'en face.

La collection de sculptures inuites en pierre à savon repose sous les lampes chaudes du sous-sol : phoques, baleines harponnées, ours polaires, chasseurs. Parmi tous ces objets, une sculpture traditionnelle représente une femme portant sur son dos un enfant. C'est mon père qui l'a rapportée à ma grand-mère d'un voyage d'affaires à Kuujjuaq.

À la mort de grand-maman, la chambre du CHSLD a été vidée et presque rien d'intéressant n'a été retrouvé :

- un télé-horaire vieux de dix ans;
- une boîte de petites menthes de fantaisie encore emballée;
- un vase ébréché;
- une couverture de polar immense représentant un saumon jaillissant de l'eau dans un rayon de soleil, avec le prix indiqué dessus : ~~9,99\$~~ 7,99;
- un cahier de notes minuscule intouché, sauf à une page où est inscrit, d'une calligraphie tremblante, le nom d'un pianiste jazz des années 50 : Thelonious Monk;
- et ça : une sculpture inuite, tant frottée, tant polie, tant caressée, qu'elle a été érodée par le toucher, par la caresse lente et minutieuse des mains d'Anita. La femme portant sur son dos son enfant est plus menue qu'elle ne l'a jamais été. Cent fois plus douce, aussi, que les autres sculptures à ses côtés. Elle est mate, dorénavant, contrairement au lustre éclatant de ses congénères sur la tablette du sous-sol.

Ma grand-mère a passé les quinze dernières années de sa vie à s'enraciner dans un lit trente-neuf pouces, à Jacques-Viger, un établissement de longue durée tristement célèbre pour

les abus de certains de ses employés envers des patients. Quand j'étais petite, je tenais en horreur les visites que nous y faisons. Cela sentait l'urine à plein nez partout dans les corridors, odeur mêlée au parfum doucereux du jus de pruneaux. Quand les portes de l'ascenseur s'ouvraient sur l'étage où ma grand-mère résidait, ils étaient là par dizaines, les morts-vivants. Ils prenaient un élan, avec leur chaise roulante et se ruaient sur moi, ils voulaient me toucher : « Une enfant! ». Leurs voix mêlées, plaintives, enrouées. Saccadées, extatiques et jouissives, aussi.

Une enfant.

Ils voulaient me toucher, sentir le sang couler dans mes veines.

À contrecœur, je leur offrais le spectacle qu'ils désiraient voir. Je souriais de toutes mes dents de lait en serrant très fort la main de mon père.

Je mets un 45 tours : Thelonious Monk, *'Round Midnight*.

La fois où la femme de mon oncle, celle qui a la sclérose en plaques maintenant, qui a toujours été une artiste incomprise et seule, dans son divan, à écouter du Maria Callas, un verre de vin rouge trop froid à 14 h, à fixer le mur, la fois où elle m'a escortée jusqu'à la toilette, sur l'étage où ma grand-mère résidait, elle m'a expliqué comment déchirer de longues bandes de ce papier de toilette rude et extrêmement fin, et comment le disposer en couches superposées sur le siège de la toilette.

C'était la première fois que je prenais conscience de la saleté, de la propagation des microbes. Ce qu'elle m'a montré ce jour-là me hante toujours. On peut attraper la vieillesse, la débilité, la décrépitude, le malheur, l'abandon, la solitude. Ça se transmet sur des sièges de toilette, ces affaires-là.

Quand Anita est morte, j'étais à la colonie de vacances. C'était la veille du déluge du Saguenay. La rivière, qui avait vu naître ma grand-mère, s'est enragée de ne plus voir son enfant chérie, mal aimée, mal comprise et malheureuse - un des pires cas de la Terre - et elle s'est déchaînée.



La mort d'Anita a arraché des arbres, a emporté des quartiers entiers, dont un où vivait une famille : une mère, un père et trois fils.

Mais sa mort a aussi épargné une petite maison, toute blanche, au centre de la tempête. La petite maison blanche est restée intacte. Intouchée. Comme l'âme noire de ma grand-mère.

Ce n'est que plusieurs jours après que j'ai été revenue de la colonie que mon père m'a annoncé la nouvelle. Les funérailles étaient déjà passées. Je n'avais pas été invitée à y assister. Je me souviens du sentiment d'avoir été épargnée de l'histoire de ma propre famille. Mon père disait que ça ne valait pas la peine de me sortir de mon camp de vacances pour cela. Que je ne la connaissais pas assez. Il ne voulait pas sentir mon dégoût et mon ennui. Il savait bien qu'elle n'était pour moi qu'une géante informe entre deux draps plats, au regard perdu, à la bouche croche, contrainte au silence par la paralysie et qui me reconnaissait à peine. Un rictus si laid que je préférais éviter les gentillesse de peur de la faire sourire.

Le jour où j'ai appris la mort de ma grand-mère, nous étions en route pour une fête familiale chez la mère de la nouvelle femme de mon père, ma grand-mère de remplacement. Lorsque je me rendais chez elle, à tout coup, je remarquais ce tableau étrange dans un coin de la chambre où nous déposions nos manteaux.

J'avais l'habitude de m'évader du cafouillis des conversations enflammées pour aller me réfugier dans cette chambre d'amis. Je me couchais sur le lit, au-dessus de la pile de vêtements. Une montagne de tissus et de sacoches. J'aimais la chaleur de la laine et de la fourrure, le nylon qui bruissait, l'odeur du cuir des sacs de femmes. Les parfums s'entrecroisaient comme s'ils voyageaient sur un échangeur autoroutier. Une porte s'ouvrait parfois, rapidement, restait ouverte un moment, puis se refermait, dans une lenteur infinie, comme si la personne derrière le geste croyait avoir surpris une enfant endormie. La mince bande de lumière qui passait sous la porte était fragmentée au fil des passages. Je demeurais muette et m'enfonçais peu à peu dans l'océan de capes, d'imperméables, de pardessus. J'hésitais parfois à savoir si j'étais en train de me cacher ou si je n'étais qu'à

moitié assoupie. Parfois, je portais un des chapeaux de fourrure, choisi au hasard. Puis je restais un moment, avec lui sur ma tête, à fixer le tableau sur le mur. J'enfilais une paire de lunettes fumées que je distinguais, en la tâtant, dans les poches d'un manteau. Là, je ne voyais plus rien du tout. J'avais chaud. Et j'aimais cet état. La porte qui s'ouvrait encore. J'entendais la respiration de la personne qui restait dans l'embrasure. Quelqu'un cherchait à distinguer, dans la noirceur, une présence. J'attendais, immobile. La personne demeurait parfois là un bon moment. Je ne sais pas ce qu'elle discernait dans le clair-obscur de la chambre. Je décidais de compter les secondes pour me donner une idée du temps écoulé. Un bateau, deux bateaux, trois bateaux, quinze bateaux. Cent cinquante bateaux. Quand je sentais que plus personne ne regardait dans ma direction, je baissais le pont des lunettes, et alors je devais fermer les yeux de toute urgence car la lumière émanant de la porte ouverte était trop forte. Peu à peu, mes pupilles s'habituèrent à la clarté.

Dans cette chambre, souvent, je fixais ce tableau au cadre épais, fait de cannelures de bois, entourant une scène de montagne improbable. Je m'imaginai, je ne sais par quel sort extraordinaire, me miniaturiser et plonger dans cette photo. J'avais vu un film où cela arrivait, et j'avais encore l'âge de douter des limites entre fiction et réalité. L'âge où les animaux sont des amis, où les objets sont animés, où une écrevisse trouvée morte sur les abords d'une rivière devient une confidente.

Je me promenais lentement dans cette scène murale. Une maisonnette perdue dans une prairie verdoyante et à quelques mètres de là, derrière une rangée d'épinettes, trois glaciers. Pas une âme qui vive autour. J'entrais dans la chaumière, parce que c'est bien de cela qu'il s'agissait. Quelqu'un, de dos, affairé à la cuisine. Le silence. Des murmures, peut-être. Une vieille femme, couchée sur une paille, gémissante, dans un coin. L'air alpin sifflant par la porte. La personne de dos entamant un mouvement pour se retourner, moi qui m'en vais en refermant la porte derrière moi. Comme on refermerait une boîte cadeau ouverte sans permission, sans laisser de traces.

Puis le déluge, soudainement, sur cette toile. La cascade qui se met à s'animer, et qui sort de ses gonds, et qui entraîne la rivière de son lit et remet ma grand-mère sur ses jambes.

Après tant d'années, ça y est, elle marche. Comme un fakir le ferait sur des clous :  
lentement  
douloureusement  
cérémonieusement.

C'est à ce moment que je regagnais la fête, chantais les chansons apprises en colonie, présentais mes beaux dessins, parlais de mon exposé sur les baleines à bosses, montrais mes dents d'adulte et, finalement, mangeait le repas de famille. Tout de même, une certaine gaieté de circonstance flottait dans l'air lorsque nos mains s'entrechoquaient pour accéder à la cuiller de service, moi qui ne connaissais pas la plupart de ces gens.

Et lorsque je retournais dans la petite chambre aux manteaux, pour attendre mes parents, avant le départ, je me couchais de nouveau au centre de ce lit trop mou et m'y laissais fondre tranquillement, progressivement, à demi endormie dans mon manteau d'hiver, parce que les au revoir dureraient une éternité dans cette famille. Ils suscitaient en effet les plus grandes confidences. Le disque de jazz d'ascenseur qui jouait quand nous étions arrivés se faisait entendre de nouveau. Pendant ces longues minutes où les adultes riaient entre eux, j'observais encore la photo.

Un jour, pour les 80 ans d'Anita, ses fils lui ont organisé une fête, chez mon oncle fou.

Mon oncle fou n'est jamais vraiment revenu de Santa Fe, où dans les années 70, il était parti faire des plans de constructions solaires avec sa gitane juive de New York, Dia, qu'il avait épousée au chic hôtel Pierre, sur Central Park. À son retour, il avait bourré ses caps de roues de cannabis et de piments séchés. Mon oncle fou est libre, j'ai une affection énorme et même grandissante pour lui, même si une fois sur deux il oublie de mettre ses dents.

La famille a loué une limousine pour amener Anita de Jacques-Viger à chez mon oncle, un trou perdu dans les Laurentides. Quand ils sont arrivés à la maison où le méchoui devait avoir lieu, c'était le bordel partout. La famille a dû faire le ménage pendant quelques heures

avant de finir par cuisiner, et la fête a vraiment commencé en fin de journée, une heure avant que le chauffeur de limousine n'ait mangé tout l'agneau qu'il voulait et qu'il n'eût dit

passé six heures c'est temps double  
j'ai pas rien que ça à faire  
le temps de rentrer faut partir maintenant.

Il a stationné devant l'hôpital, le moteur roulait toujours, et Anita a mis du temps à sortir du véhicule, car elle portait une robe longue et de petits talons.

De jolis souliers à talons.

Dès son arrivée dans sa chambrette partagée avec un autre vieux croulant, l'infirmière lui a retiré sa belle robe et lui a enfilé la jaquette habituelle, ouverte sur le dos, les fesses.

Ma grand-mère était une géante. Ma grand-mère était rousse. Son corps immense était tatoué de tachetures orangées, de biffures, de ratures. Comme le brouillon d'un manuscrit ancien, écrit avec une encre sépia.

Il y a plusieurs géants, dans l'histoire du Québec. Des hommes si forts qu'ils tirent des trains attachés aux poils de leurs mamelons. Des personnages hauts en couleur qui dépassent tout le monde de quatre ou cinq têtes. À tout coup, des géants de la solitude, aussi. Qui veut d'un ami si grand qu'il touche aux nuages avec sa tête ?

Moi, c'est ma grand-mère, qui était une géante. Cinq pieds onze pouces, pour une femme née en 1927, c'est énorme. Qui aurait voulu d'elle ?

Sa mère morte lorsqu'elle était jeune. Puis les Sœurs du Bon-Pasteur, à Chicoutimi. Le piano, l'éducation domestique, les sciences économiques. Un enfant qui se sauve elle-même par le piano. Écouter Thelonious Monk, l'oreille collée sur son petit TSF Radialva, celui que son père lui avait offert à Noël. Le soir, tout bas, dans sa chambre du couvent, *'Round Midnight* avec le ciel étoilé du Saguenay. Vouloir être ailleurs. Rêver de cette métropole aux contours flous. La pénombre des possibles.

Plus tard, beaucoup plus tard, un homme, des enfants : trois. Des garçons. Jazz trio. Elle, dans sa cuisine. Elle, à sa fenêtre.

Anita ne cessa jamais d'écouter les jazzmen noirs. Elle était ces jazzmen noirs. Elle avait leur rythme, leur sensualité, leur lenteur d'être. Alors pourquoi était-elle mariée à ce chimiste rude qui lui soutirait toute sa vitalité? Pourquoi habitait-elle une maison destinée à brûler vive d'un jour à l'autre? Pourquoi cette chambre aux ombres si étranges? Pourquoi ce plafond si bas, ce ventilateur aux pales en mouvement si obnubilantes?

Les pots de gelée à la menthe sur le comptoir, couvercles ouverts, un sceau de paraffine sur le dessus. Le menthol dans l'air. Le café froid. Le lait caillé. Les jours qui surissent.

Mon regard se pose à nouveau sur les étagères du sous-sol. À côté de la bibliothèque regroupant la collection de sculptures inuites repose un objet étrange, un fouet peint couleur bronze à l'extrémité duquel de petits cubes de plexiglas sont assemblés. Mon père l'a acheté d'un artiste local dans un vernissage, près de chez lui. *Le fouet à poésie*, c'est le nom que son concepteur lui a donné. Parfois, une facture triviale est coincée sous le fouet, pour que personne ne l'oublie. Parfois, un tournevis ou une paire de bas se retrouve à ses côtés. Le fouet trône là, depuis des années, sur une étagère de verre poussiéreuse, sous des lumières imitant celles d'une galerie d'art. Elles n'éclairent cependant pas des artefacts. Elles mettent en valeur ce qu'on ne veut pas montrer : la poussière qui s'amasse, le temps qui passe, un verre de rhum oublié dans un coin où trois mouches à fruits se sont noyées cette nuit. Ploutch.

Je me saisis du fouet à poésie. Je fouette les événements, les possibilités : Anita, mariée à un musicien noir et sortie de sa propre noirceur chicoutimienne à l'âge de 88 ans, devient Nita. Nita Monk.

Nita qui court, qui grimpe aux arbres, qui profite de l'horizon à elle seule.

Je voudrais tant lui rendre la vie qu'elle n'a pas su ni pu se donner. Refaire l'histoire. Depuis sa naissance avec une sage-femme innue de Betsiamites jusqu'au moment de sa mort.

J'allais oublier : dans sa chambre, à Jacques-Viger, on a aussi découvert une photo, une seule. On y voit Anita, dans sa petite chambre du couvent, qui écoute de la musique en riant. Elle est jeune. Elle est belle. Elle croise une jambe.

Des papiers à tes pieds. Un crayon à ta bouche.

Monk le moine, celui qui sait écouter sans dire, qui communique sans te parler, celui qui conseille, qui est là, qui est présent, à la folie. Jusque dans ta folie. Il est ici, grand-maman. Maintenant, avec moi, nous venons te visiter, dans ces corridors, jusqu'à ta chambre, derrière le rideau bleu. Il apporte toujours un clavier avec lui. Dans ta petite chambre, quand tu seras partie, on pourra tomber sur :

- une chanson de Monk flottant dans l'air;
- de vieux gants de cuir parfumés et troués;
- un cahier de notes minuscule, rempli d'une écriture ronde de la première à la dernière page.

J'entre dans le sous-sol. Les pétales fanés sont tombés, maintenant. Ne reste plus que le souvenir et cette lumière fibreuse qui traverse le bleu des toiles d'araignées. Personne n'a parlé au piano depuis des décennies.

Je pose ma main là,  
un foulard,  
mon cœur décroché.

Les murs vibrent : il y aura bientôt une catastrophe. Mais je tiens l'espace entre mes bras, je n'ai pas peur.

Un insecte marche lentement sur le mur. Je vois un verre d'eau abandonné et dont de fines lignes horizontales strient la paroi, signe que son contenu s'est évaporé lentement. Le danger me protège comme si j'avais moi-même revêtu un costume de fantôme.

Elle est là, assise dans un coin sur une chaise droite. Ses cheveux sont tombés autour, à ses pieds. Il va naître. Il est sur le point de naître. Puis elle tourne la tête, sourit et entonne un air ancien d'une voix enrouée. Une maison blanche dans la tempête.

*Les rideaux du salon*



Je suis caché derrière les rideaux du salon. Entre le mur et les pans de viscose imprimée qui touchent presque terre. J'attends. Je ne joue pas à cache-cache. J'ai 29 ans, j'attends.

Le matin, depuis quelque temps, je ne vais pas au travail. Mon thermos de café à la main, j'embrasse ma blonde, je ferme la porte. Puis, je rentre à nouveau dès qu'elle est repartie à la cuisine terminer son sac à lunch. Je retire mes souliers et en prends un dans chaque main. Je patine avec mes bas jusqu'au salon, sans bruit. Rendu au salon, je dégage un des rideaux de la baie vitrée, et puisqu'ils sont doubles, je peux m'insérer aisément entre la couche épaisse et bariolée, donc opaque, et celle, plus fine, qui touche au verre. Ma blonde ne sort jamais par l'avant, de toute façon. Et dans mon quartier, aucun passant ne regarde chez les voisins. Personne ne voudrait se faire surprendre en train d'épier. Parfois, si je suis certain que personne ne passe dans la rue, je m'accroupis pour saisir délicatement l'arrosoir de fer déposé sur le sol. Je porte la large ouverture à ma bouche et je bois. Pour m'alimenter, j'ai toujours avec moi des provisions, le goûter que je me suis préparée le matin. Aujourd'hui : un reste de chili froid recouvert de coriandre flétrie. Je me rationne pendant les huit à dix heures que devraient durer mon absence. La quantité de nourriture ne peut disparaître que pendant les moments où ma présence est admissible. Lorsque la maison est vide, durant le jour, je me déplace d'un lieu à un autre, dans la maison, mais étrangement, je ne fréquente pas les mêmes que durant mon occupation légitime de l'espace. Par exemple, j'ai pris l'habitude de m'étendre sur le plancher de la cuisine et de demeurer là, en étoile, environ une heure. Moi qui passe le plus clair de mon temps dans le sous-sol, face à la télévision, je n'y descends jamais, préférant errer au rez-de chaussée. Aussi, ma façon de m'avachir mollement sur le canapé du salon, la tête et le tronc sur les coussins, les fesses sur l'accoudoir et les jambes pendantes, par exemple, ne correspond en rien avec ma manière de m'asseoir habituelle. Parfois, pour tuer le temps, je ralentis le rythme des mes pas afin de traverser le corridor en quinze minutes au lieu de quinze secondes. Je fais ce que je peux.

Quand vient l'heure du retour à la maison, j'ébouriffe un peu mes cheveux, je trempe mes doigts dans l'arrosoir de fer et j'humecte mes tempes, la région sous mon nez et mes aisselles. Je prends un peu de terre poussiéreuse dans le pot du cactus et j'en frotte sur mes souliers. Je verse quelques gouttes de mon repas du midi sur mon pantalon, ma manche.

Vers 17 h 30, je sors discrètement de ma cachette, mes souliers dans les mains, puis je les dépose dans l'entrée. Je salue ma blonde sur une expiration. J'ai eu toute la journée pour réfléchir à un événement cocasse qui me serai arrivé au boulot. Aujourd'hui tu sais pas quoi il y a eu une alarme de feu une fausse mais imagine il a fallu sortir attendre les pompiers dehors sans manteaux sans rien à moins quarante Caro dit qu'on devrait être payés temps double. Allo hé méchante journée j'ai pas arrêté j'ai lu ton petit mot toi? Toi ça a été comment ta grosse journée tu m'avais dit que tu avais une grosse journée est-ce qu'elle a été aussi grosse que prévu finalement ou bien c'était correct finalement? Est-ce que demain c'est le 3? Oui hein c'est ça c'est demain demain c'est le 3 parce que c'est demain demain qu'on a un meeting important je vais savoir si j'ai ma promotion mais j'ai un bon feeling oui quand même un genre de bon feeling faut pas trop que j'y pense ça porte malchance mais bon je peux pas m'en empêcher tu sais chérie je touche du bois je réserve là je réserve je pense tout de suite pour le resto wow chérie d'amour on se paye la traite.

De temps à autre, je me saisis de mon portefeuille, j'ouvre sa pochette à fermeture éclair, et je sors la petite photo Polaroid, pliée, fripée, celle d'il y a quinze ans, presque jour pour jour. Dessus, ce que l'on perçoit, de plus en plus difficilement : le ciel scindé en deux horizons, mauve taupe en haut, jaune en bas. Et dans le coin gauche, une moitié de ton visage en train de rire.

Durant la journée, je compte les clous sur le bois franc du plancher. Ça m'occupe. Vers les 80 ou 90, presque inévitablement, je perds le compte et je dois recommencer du début.

Parfois, derrière les rideaux, j'ai très chaud, et le col de ma chemise en fibres frotte sur la peau de mon cou et l'irrite un peu. Parfois, aussi, mes pieds deviennent engourdis, et j'ai la sensation d'avoir un nid de fourmis dans mes chaussettes. Et lorsque je n'ai pas pris la précaution de couper mes ongles d'orteil le matin même, ceux-ci frottent sur le bout de mes bas, et cela est si continu que mes gros orteils s'engourdissent. Sûrement un phénomène explicable par la médecine traditionnelle chinoise, les méridiens peut-être (ce qui devait être un massage dans le quartier chinois s'est avéré être une consultation en médecine traditionnelle quand cette dame âgée m'a affirmé que ma rate était comme une vieille

éponge mouillée et froide laissée trop longtemps sur un comptoir, diagnostic posé en observant mes pupilles dilatées – j’y pense souvent).

Assez fréquemment, aussi, j’ai d’étranges haut-le-cœur. Le mal de mer, ou plutôt le mal de rivière, quand je passe trop de temps à fixer le panneau de ma rue. Rue Des-bois-de-Rivière. Je suis debout sur du bois flottant. Sur du bois flotté. Qui ballotte. Je suis ces hommes, je suis mon grand-père, dans un film en noir et blanc, où les images se succèdent trop rapidement, en silence. De gros-plans d’hommes robustes, presque immobiles, souriant à la caméra. Ils semblent amusés. Ils ignorent la mouche qui tourne autour de leur tête. Puis les plans montrant la rivière et les billots qui voguent dessus reprennent. Je suis ces hommes. Je vis sur la rue Des-Bois-de-Rivière. Le mal de cœur me reprend. La rivière Chocolat. Changer le cours de mes pensées : imaginer un bouquet de menthe et la fraîcheur de son parfum. Souvent, mes genoux fléchissent de manière incontrôlée : habituellement, c’est signe que je ne peux plus tenir encore très longtemps, que mon corps a presque atteint sa limite. Alors, je m’assois au sol, je ferme les yeux et j’attends que les battements de mon cœur décélèrent.

Chez des amis, un soir, ma blonde et moi. De la bouffe indienne. Le mal de cœur qui revient, cette fois encore plus aigu. Juste comme nos hôtes démarraient la machine à espresso, à la fin du repas, je sens le besoin d’aller aux toilettes avec empressement. C’est en revenant à la salle à manger que j’aperçois la pointe de deux souliers d’escalade qui dépassent sous les rideaux du salon. Je décide de faire fi de mon observation et sirote le chaï trop sucré en silence. Ce n’est que plus tard, lorsque nous allions quitter, que je fais mine d’avoir oublié quelque chose au salon. Je reviens alors sur mes pas et m’approche des épais rideaux d’une fenêtre de plain-pied. Je m’approche encore, et juste au moment où j’allais tirer le tissu afin de savoir si, aussi peu plausible que cela puisse paraître, ce que je croyais s’avérerait, à ce moment précis, j’entends ma blonde, dans l’entrée, à l’autre bout de la maison, qui s’impatiente.

- Bon, les as-tu trouvées, tes clés?

- Ok, je les ai, elles étaient tombées entre deux coussins du divan.

Le plus agréable est sûrement cet instant ultime de la journée où, après maintes vérifications (Personne dans les parages? Non.), je me permets de poser mon front sur la vitre froide de la fenêtre du salon. J'ai si chaud durant la journée que ce contraste extrême de ma peau brûlante et humide sur la vitre glaciale et dure me procure un certain réconfort. Je dirais même plus : j'expérimente une véritable tendresse. Je rapproche ma bouche de la vitre, je l'ouvre, je forme un o et j'expire. Là, dans la buée, j'écris ton nom, pour faire revivre les souvenirs. J'écris, j'efface, et puis je me sens plus libre, soudainement. Tout léger, on dirait.

Ma blonde a presque découvert mon subterfuge, hier. J'ai dû faire des pieds et des mains pour prétexter une crevaison, avec l'auto. C'est que Michel du bureau a appelé. Il s'inquiétait. Il disait que les gens se demandaient...

Je suis allé marcher autour de la maison où le souper a eu lieu, l'autre soir. J'ai rampé en dessous des haies pour accéder au jardin. Quand j'ai atteint la vitre du salon, j'ai cogné quatre petits coups vifs. Il me semble avoir entendu quatre coups retentir de l'autre côté de la vitre.

Nous nous tenons de chaque côté de notre vitre. Il sait que j'y suis, et je sais qu'il y est. Nous n'avons pas besoin de plus.

Ma blonde est partie.

Ce matin, très tôt, vers les quatre heures, je suis retourné vers la maison aux rideaux. Il y a plusieurs nuits que je dors peu. Le garçon derrière les rideaux a écrit dans la buée de sa fenêtre. Je crois avoir aperçu une main soulever le bas du tissu, deux chevilles, puis un doigt tracer les mots dans la moiteur de la vitre. Ou était-ce ma main, mon doigt, qui traçait des lettres :

*Va grimper dans un arbre.*

*Te chercher*

*Je porte des lunettes fumées.*

Sûrement celles que tu portais, le soir, pour ne plus rien voir, pour ne pas être vue. Il y a des hommes et des femmes qui en cherchent d'autres. Je lis.

*Tu te souviendras de mon nom.*

*J'écris : Tu avais un cahier où tu notais de belles phrases.*

*Tu m'avais parlé le deuxième jour le premier jour c'était juste des regards et des sourires.*

*J'ai perdu ton numéro quand tu liras cette annonce contacte-moi. Ce n'est pas toi.*

*Tu étais blond, ton appart donnait sur la montagne. Ce n'est pas moi. Moi j'avais une chienne qui a accouché dans ta cour. Ce n'est pas toi.*

Je pourrais t'attirer, t'appâter. Nous pourrions nous trouver une raison.

*Je recherche des boîtes. Je les ai laissées chez toi lorsque je suis parti vivre ailleurs.*

*Tu te souviendras de mon nom : Marion.*

Ce que tu préfères quand tu écris, c'est d'écrire certaines phrases ou bien des mots en majuscules. Comme ça, tu as l'impression que c'est possible de crier. Alors j'écris : *Tu attendais l'autobus sur Papineau vers 2 h, direction sud, dans une robe, samedi, avec ton téléphone blanc. M'entends-tu? TU ATTENDAIS L'AUTOBUS SUR PAPINEAU, VERS 2 H, DIRECTION SUD, DANS UNE ROBE, SAMEDI, AVEC TON TÉLÉPHONE BLANC?*

Alors, alors, alors, alors, alors. Tu diras que le ciel tourne au rouge fumant, qu'il n'y a plus de neige nulle part, que tous les oiseaux se taisent et qu'un enfant joue du piano pour la première fois.

Je vois un dos. Ton dos qui s'avance et quitte. Je sais que ton dos parle davantage que tu ne le feras dans une vie. Je suis comme toi : parfois j'aimerais qu'il se taise, ce dos que j'ai. Qu'il cesse de me raconter aux gens, là, derrière.

J'attends, j'observe autour, dans cet immense espace gris et bleu. Les métros arrivent, repartent, créant des mouvements de personnes rythmés. Je vois une fille. Plus loin, une femme grasse habillée en rouge joue du violoncelle. Il flotte dans l'air des particules de poussière presque immobiles. Lorsque quelqu'un agite un bras ou bien sa tête, les particules se réveillent, tourbillonnent un instant, puis s'apaisent. À chaque coup d'archet, un mouvement se produit dans la lumière qui baigne la violoncelliste. Plus loin, un vieil homme est assis, les mains sur ses genoux, les jambes collées ensemble. Il semble marmonner une prière.

*Toi*

tu dis

*toi tu es le soleil rouge maladroît dans l'aube.*

Ce regard crochi que j'ai, parfois. Le positionnement de mon regard, par rapport à ce que je regarde, de biais, comme un assoiffé. Je te vois, tu te retournes, ton dos disparaît dans la foule.

Te souviens-tu? De notre rencontre, de ce lieu dépourvu de lumière, des couloirs, du corridor. Tu étais la jeune femme errante à la voix de violon. Il y avait du verre cassé sous tes pieds. Aujourd'hui, tu seras cette femme qui détache une après l'autre les feuilles séchées d'une plante, d'un arbre. Cette femme qui s'envole. Cette femme qui tourne la tête pour me chercher, dans la foule.

J'ai encore une photo de cette scène. Nous avons planté notre tente près d'un fossé, pendant notre quarantaine. Le bruit des moteurs, tout autour. Je te lisais les annonces classées à la lampe de poche. Nous faisons des feux pour la chaleur, pour l'apaisement, pour l'activité; secrètement, nous faisons des feux pour voir qui cherche qui.

J'imagine tomber sur toi. L'étonnement. Cette sourde sensation de couler en toute joie. Être chair et noyau. Si tu marches dans la rue, je te reconnaîtrai par le dessin que forme la courbe intérieure de tes genoux. Elle parle de la personne que tu as été, il y a des années, depuis l'enfance. Dans une annonce classée, je pourrais aussi écrire : *Je suis passé en voiture, et nos regards se sont croisés. Reviens-moi.*

L'odeur aigre du produit qui nettoie me pique les narines. Je reviens à moi et à mes mains desséchées. Moi, mon corps de paroles troubles, ma vie, ma maison, mon terrain avec des plates-bandes à désherber. Vaporiser psch-psch, psch-psch, psch-psch afin que les vitres deviennent invisibles à l'œil nu et que je puisse basculer.

Je me demande si tu as beaucoup changé.

Ma main doublée d'un linge humide glisse sur la surface vitrée en un lent mouvement sinueux. Tu avais les cheveux noirs, un œil bleu et un œil où deux couleurs se juxtaposaient : tache bleue sur fond vert. *Appelle ou écris.*

Et ça me revient : j'avais découvert un plan d'eau avec des berges silencieuses et un marécage. Je t'y avais emmenée, nous nous étions fait d'étranges promesses. Puis nous avons continué à explorer les sous-bois, gênés, en silence. *Te rappelles-tu?*

Tu veux savoir où je vis maintenant. Tu aimerais me revoir. TU AIMERAIS QUE J'APPARAISSE, SOUDAIN. Les oiseaux, la neige, le piano, tout ça te revient si souvent. Alors les après-midi, seule, parfois, tu dis tu parles tu m'appelles. Tu penses que moi aussi je retourne là-bas, parfois, dans ce couloir. Tu m'as décrit, tu te souvenais des détails. Toi, as-tu beaucoup changé?

C'est l'heure. Je me dis que ce doit être la même chamade pour toi. Tu as peut-être mal noté mon numéro de téléphone. Matin de regrets : avoir mis trop de parfum, ne pas avoir assez déjeuné, avoir attendu toutes ces années. Dégringoler l'escalier. Enfiler des souliers neufs et les imaginer soudainement usés. Les imaginer, ridicules, lancés au pied d'un mur,



sans vie. Je sais qu'aujourd'hui tu vas apparaître au coin d'une rue. Je marche en alternant de côté, selon l'humeur. Je me donne la permission de dévisager les gens. *Si tu me reconnais, tu me feras un signe.* N'est-ce pas?

Dans ce photomaton où nous avons ri ensemble. À côté, un dépanneur où nous avons déjeuné d'arachides et de lait au chocolat. Autour, des gens qui passent, s'arrêtent pour fouiller dans leur sac ou dans une poubelle. Nous, nous avons fouillé nos regards pendant une heure, dans ce photomaton. C'est là que tu avais remarqué mon défaut de vision. J'étais gêné de m'expliquer. Ça m'avait rendu impatient. Je sais que c'est bien de celui-là, de ce photomaton qu'il s'agit. Nous avons oublié de prendre toutes les épreuves et quelques semaines plus tard, je nous avais vus, affichés devant le regard des autres, sous un panneau de plastique : nous étions devenus un exemple des couples éternels que pouvait produire instantanément cette machine.

Nous pourrions nous revoir dans un arrêt d'autobus, nous tendre la main près des paniers dans une épicerie, nous embrasser en haut d'une glissoire, nous parler au-dessus d'une bouche d'égout, nous expliquer dans une grotte ou bien demeurer silencieux dans un garage, dans une salle d'entraînement, dans un cimetière, dans une salle d'attente, dans un garde-robe, dans un aéroport, dans un club vidéo, dans une cabane à sucre, à mi-chemin sur un pont.

Dans ton beau cahier, tu notais des phrases que tu entendais, au hasard, dans la rue. Tu y dessinais aussi des petits points que tu reliais en constellation, pour passer le temps. Tu avais caché ce cahier dans un mur de la maison. Des années plus tard, je suis retournée voir s'il s'y trouvait toujours. Le mur avait été détruit, la maison rénovée. Ne restait plus que ces taches noires, dans un coin du plafond : ta signature. *Dessines-tu toujours?*

Tu m'as écrit *si tu me reconnais tu me feras un signe n'est-ce pas?* L'effleurement de mon front avec tes doigts. Je vois un dos. Une veste que l'on remarque, une veste rouge, une veste or. Rien de tout ça, tu chantes plutôt, en t'approchant de moi. Tu as chanté mon nom en arrivant. En murmurant. Le silence des moteurs, tout autour. Les passants ne savent pas,

les passants ne savent rien. La fumée qui monte dans l'air, mêlée à la chaleur de la ville. Nous allons choisir un petit café, une table et deux chaises plus minuscules encore, près d'une fenêtre. Je veux pouvoir te scruter dans tous les sens pendant le temps que durera notre rencontre. Regarder comment la peau de tes mains a changé; comment des chemins se sont formés autour de tes yeux, de ton nez, de ta bouche et sur ton front; remarquer tes nouvelles cicatrices; voir que tes cheveux ont allongé; lire une vie entière écrite sur un corps par des petits points reliés entre eux.

2.

*Qui est là? La présence chez Sophie Calle*

**(essai)**

## 2.1 La présence dans l'autoportrait : *Des histoires vraies*

### 2.1.1 Le texte, dispositif de présence

Les effets de présence dans l'œuvre calléenne, ceux-là mêmes qui provoquent le surgissement de ce fameux « qui est là? », semblent portés par une mécanique aux rouages aussi complexes que huilés, mécanisme que je nommerai pour l'occasion dispositif de présence. Ce dernier se décline sous quatre formes : le texte, la photographie, la mise en scène et l'interactivité (ces deux dernières très liées et traitées conjointement au sein de mon analyse).

Le titre de *HV* comporte deux termes qui semblent s'opposer à ce qui pourraient être des « histoires fausses ». Dans la seconde moitié du livre, Sophie Calle écrit ceci : « Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie. »<sup>35</sup> Insinue-t-elle par là que les autres n'étaient pas *toutes* vraies? Peu importe : avec un tel titre, elle se dévoile et invite le lecteur à reconsidérer la lecture des « histoires vraies » qu'il vient de lire, à la lumière de cette nouvelle pensée critique.

Au fil du texte, certains marqueurs textuels de présence comme la rature en début de dédicace ainsi que le choix de rédiger une nouvelle dédicace pour la seconde édition convoquent la présence de Sophie Calle. Comme si l'œuvre était encore en chantier, que nous pouvions ouvrir ce livre dans quelques semaines, et qu'il y aurait à nouveau des ratures, des modifications. Comme si l'artiste avait accès à l'intouchable, c'est-à-dire au produit fini de l'édition, qu'elle avait le pouvoir de se réactualiser sans cesse. Dans *HV*, la dédicace est masquée par un x gigantesque, comme pour raturer l'information qui s'y

---

<sup>35</sup> *HV*, p.69.

trouve.<sup>36</sup> Sophie Calle fait le choix de ne plus dédicacer son livre à « cet étranger providentiel », mais bien à son père, Bob Calle.

Déjà, l'autofiction est présentée comme étant le mode privilégié par l'artiste. La rature procède de la réflexion de l'artiste sur son propre parcours : elle considère qu'après avoir vécu puis créé à partir de sa propre vie, elle peut remodeler l'œuvre à son gré, et ce, au fil de sa réactualisation personnelle. Ce procédé convoque la présence de l'écrivaine-artiste même si Calle tente de garder à tout prix une apparente distance d'avec ses récits.

Les détails anodins se succèdent, comme pour donner au lecteur un large éventail d'images afin qu'il se crée pour lui-même le sens de l'histoire. Mais cette technique échoue (et probablement volontairement) puisque le trop-plein d'informations renvoie au récit oral, à la digression, à l'anecdote racontée avec émotion. Dans *Le portrait*, un tiers du texte est consacré à la description minutieuse du tableau derrière lequel l'écrivaine-artiste a dissimulé une lettre bouleversante volée à ses parents, enfant<sup>37</sup>. Ce surplus d'information est déconnecté du propos du récit dont elle fait partie. Il indique une forte émotion de la narratrice. Il s'agit d'un procédé fréquemment employé par Sophie Calle. De la même façon, la chute des récits est souvent inattendue et anecdotique. Elle semble parfois en rupture avec le reste du texte. Comme si l'artiste, près de l'affect, se retirait. Cependant, le changement de ton est si brusque que c'est précisément la trace de ce retrait du *personnel* qui induit sa présence.

### **2.1.2 La photographie, dispositif de présence**

La photographie paraît être en relation avec le personnage que se crée Calle. Parce que c'est bien de cela qu'il s'agit : Calle tente de faire croire qu'elle dévoile sa personne, mais il s'agit d'un construit, puisque ce qu'elle montre a fait l'objet de choix.

---

<sup>36</sup> *HV*, p.5.

<sup>37</sup> *HV*, p. 7.

Parfois, ce sont les particularités techniques de la photographie qui donnent à percevoir la présence de l'artiste : le jeu d'ombres et de lumières ainsi que les effets de plongée et de profondeur. C'est l'objet photographié lui-même qui semble sortir de la page. Par exemple, la deuxième des histoires *vraies* relate le vol d'une chaussure rouge, et celle-ci apparaît, photographiée, sur la page de gauche à côté de l'anecdote<sup>38</sup>. Le soulier est usé, on dirait qu'il sort d'une boîte à souvenirs. Et dans ce cas, les contrastes d'ombres et de lumières ainsi que le découpage des contours de l'objet sur le fond blanc de la page confèrent une impression de tridimensionnalité à l'objet. Le lecteur peut avoir l'impression que Calle lui tend l'objet, qu'il peut le saisir et l'observer à son gré.

Quelques pages plus loin, une histoire est appuyée de la photographie d'un peignoir. Le flou qui règne dans les lignes laisse croire que la photo a été prise rapidement, comme par une espionne avant de se faire prendre, afin de préserver une mémoire intacte. Encore ici, Calle n'est jamais loin. Le lecteur sent la présence de l'artiste.

Tout au long de l'ouvrage surviennent des interactions entre texte et photo. L'un appelle l'autre et inversement. Parfois, la correspondance éclot d'une réflexion sur l'événement qui est effectuée pendant l'écriture du texte, réflexion qui entraîne ensuite un concept pour une photo<sup>39</sup>. Ainsi, le lecteur a accès à la fabrique de l'artiste, il est témoin du processus de création à même sa chronologie. Lorsque, sur le mur où le portrait de Luce de Montfort est accroché, le clou et la prise électrique sont donnés à voir<sup>40</sup>, il s'agit bel et bien d'un clin d'œil de Calle : elle est là, et elle en fait la démonstration.

---

<sup>38</sup> *HV*, p.8-9.

<sup>39</sup> *HV*, p.38, 44-45.

<sup>40</sup> *HV*, p.6.

### 2.1.3 Mise en scène et interactivité : deux dispositifs de présence à l'œuvre

Parfois, aussi, c'est l'événement qui mène au texte qui, lui, mène à un concept pour une photo<sup>41</sup>. La photo devient le condensé du fil de pensée de l'artiste. Lorsque l'artiste cite Rilke<sup>42</sup>, c'est comme s'il s'agissait d'une métaphore ou d'une prophétie au sujet de son propre processus créateur : « [...] ce qui arrive possède une telle avance que nous ne pouvons jamais le rejoindre et connaître sa véritable présence ». En effet, dans le travail de Calle, les événements sont programmés et elle met son œuvre et sa vie à profit afin de tenter, en vain, de cerner cette réalité, ces événements, et d'en comprendre toute la complexité, d'en saisir les aspérités. À certains moments, l'événement survient d'abord, le texte vient en second, la photo ensuite et la réflexion à la toute fin. Mais cet ordre peut être presque constamment renversé dans tous les sens.

Il règne par ailleurs toute une part de mise en scène concourant à amener l'œuvre à dévoiler la présence de l'artiste. Calle s'emploie à prendre des clichés d'elle-même dans des situations incongrues : ainsi, elle démontre qu'elle pose un regard critique sur l'événement qu'elle vient de relater<sup>43</sup>. Étant donné la grande quantité de photos relevant du photo-documentaire (de par leur esthétique), le lecteur perd son sens critique et ne les analyse pas au premier coup d'œil, mais c'est encore ici par la circulation du regard qu'il parvient à déjouer l'artiste. Lorsque cela arrive, le lecteur ressent d'autant plus la présence de l'artiste qu'il comprend qu'il y a des *erreurs* à trouver, des éléments d'incongruité qu'il lui faut pointer afin d'avoir accès au sens de l'œuvre. Et dès la découverte du premier élément photo-textuel que le lecteur pressent comme étant invraisemblable, sa lecture de l'ouvrage en entier ne peut qu'être teintée par cette couleur, celle du pisteur.

---

<sup>41</sup> HV, p. 62-63.

<sup>42</sup> HV, p. 75.

<sup>43</sup> HV, p.18-19, 30, 62, 75, 76-77, 82 et 88.

Par moments, aussi, des masses d'informations sont divulguées au sujet d'un objet ou d'une situation précise, informations qui ne semblent pas essentielles à la compréhension de l'histoire :

[...] Alors je relisais la lettre volée. Je l'avais cachée derrière le tableau de la salle à manger, une peinture de l'école flamande, datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, intitulée Luce de Montfort, représentant une jeune femme en buste, légèrement de profil à gauche, le regard de face, le visage pris dans une coiffe blanche et empesée, vêtue d'un pourpoint rose.<sup>44</sup>

Le trop-plein de détails de la toile, déconnecté du propos de l'histoire, tient plus du récit oral et de la digression, et laisse transparaître l'émotion de l'artiste, un peu comme si Calle essayait de la dissimuler sous un flot de mots. Elle tente d'établir une distance avec une description pointue, mais se commet sans le savoir (c'est ce qu'elle souhaite que nous croyions au sujet de son personnage), au même moment. Fréquemment, l'artiste tente de faire croire au lecteur qu'il l'a déjouée, mais cela ne constitue qu'une feinte pour qu'il adhère à l'authenticité du reste des éléments d'information.

Parfois, le texte s'adresse directement à la présence du lecteur. Lorsque l'on lit « Êtes-vous triste? »<sup>45</sup>, l'effet est tellement percutant, surtout dans le contexte du questionnaire médical que l'on ne peut faire autrement que d'interrompre sa lecture et de se demander ce que nous aurions répondu à la place de Calle. Ce procédé constitue une façon habile d'entrer en dialogue avec le lecteur. La présence de Sophie Calle ainsi que celle du lecteur, habituellement parallèles, se rencontrent à cette intersection. Aussi, lorsqu'à la fin du livre, Calle décrit cette image<sup>46</sup> (une photo montrant un paysage rural capté au travers de la vitre d'une fenêtre) et dont elle dit qu'elle aura constitué « la vue de sa vie », le lecteur ne peut que laisser son regard effectuer des allers-retours entre photographie et texte afin de valider cette affirmation.

---

<sup>44</sup> *HV*, p. 7.

<sup>45</sup> *HV*, p.79.

<sup>46</sup> *HV*, p. 92-93



Le livre devient alors un espace où l'on se promène, un lieu à investir. Le lecteur saisit au vol l'invitation faite par Calle : est-ce que cette vue, somme toute banale, mérite d'être qualifiée de « vue de sa vie »? Puis, à la dernière page de l'ouvrage, Calle écrit ces quelques lignes : « Quand ma mère est morte, j'ai acheté une girafe naturalisée. Je lui ai donné son prénom, et je l'ai installée dans mon atelier. Monique [la mère de l'artiste] me regarde de haut, avec ironie et tristesse.»<sup>47</sup> Sur l'image à côté du texte, l'objet décrit est là, central, accroché à un mur partiellement démoli. Ici encore, le lecteur est poussé à aller porter son regard sur la photographie afin de scruter les yeux de cet animal, pour valider l'affirmation de Calle. Est-ce que la girafe nous regarde vraiment? Étonnamment, oui! Une étrange impression d'être regardé par l'objet photographié apparaît sous le regard bienveillant de l'auteur et participe à l'interpellation du lecteur.

## 2.2 La présence dans la mise en scène du quotidien : *Gotham Handbook*

### 2.2.1 Le texte, dispositif de présence

Tout au long de *Gotham Handbook*, des encadrés avec statistiques agissent comme élément de communication entre l'écrivaine et le lecteur, comme si c'était une façon, pour elle, de dire « Tu vois, je le fais pour vrai. » :

28 sourires donnés, 13 reçus  
4 sandwiches acceptés, 1 refusé  
1 paquet de cigarettes accepté  
16 minutes de conversation<sup>48</sup>

Les détails, même ceux d'une conversation téléphonique parmi tant d'autres ayant eu lieu dans une des cabines téléphoniques transformées par Calle, sont compilés :

[Appel] No 6 : ' Meeerde, vieux, ce téléphone... Non, vieux, 'coute ce que je te dis, y a des cigarettes, du papier, des stylos, des fleurs... Dans la cabine. Ouais. Tu parles que c'est

---

<sup>47</sup> *HV*, p. 101.

<sup>48</sup> *GH*, p. 39.

dingue... Faut que tu passes la prendre, tu m'entends... Tu m'entends, vieux... Écoute, si tu passes pas la prendre, je serai pas prêt à temps, tu m'entends? Tu m'entends? Faut y être à temps. Tu m'entends? Ouais, tu m'entends?... Elle va m'attendre. Si tu y vas, faut être à temps. Tu vois ce que je veux dire?... Débile, ouais. Elle est débile, tu m'entends? Tu m'entends?<sup>49</sup>

Il semble ne pas y avoir de tri dans l'information exposée, comme si Calle et le lecteur recevaient l'information au même moment et avaient à la traiter conjointement. Comme si Calle était là, aux côtés du lecteur, et qu'ils faisaient équipe dans ce projet. Comment expliquer cette sensation? Plusieurs théoriciens se sont intéressés à cette idée selon laquelle l'artiste peut laisser une empreinte forte sur son œuvre. Parmi eux, Laurent Goumarre affirme que la notion de *décept* a un rôle important à jouer. Sophie Calle le fait, elle, en compilant dates, heures, détails et technicalités dans les trois livres à l'étude. Au sein d'œuvres autofictionnelles comme celles étudiée ici, Goumarre remarque que l'artiste peut, dans cette visée, soumettre quantités de données paraissant plus ou moins ordonnées, et ce, dans une économie de renversement du savoir :

Mais le principe d'organisation initié par l'artiste tourne court et déçoit toute stratégie globalisante qui espère et croit en une ordonnance sensée de la multiplicité des informations. Dès lors, le spectateur se sent investi d'une mission : poursuivre le travail abandonné par l'artiste, combler les blancs, choisir entre les sens possibles, poursuivre le mythe de l'œuvre ouverte; à lui désormais de retrouver le sens de l'œuvre. Quel leurre. Car dès lors que l'artiste renonce à une réorganisation signifiante du tout en une vérité nécessaire à délivrer, son travail devient l'histoire de cette défaite du sens – non pas sur un mode cynique, il ne s'agit pas d'interdire le sens mais de ne plus en faire la clé de voûte de l'œuvre. Ce retrait assume le déficit auratique de l'artiste, désormais improbable figure du Sujet Supposé Savoir que le spectateur cherche à lui voir tenir. [...] Le sens n'est pas à retrouver dans l'agencement des données du travail exposé, mais dans le renoncement à la certitude d'un savoir préexistant. Un déplacement qui pointe celui de l'œuvre excentrée, une œuvre qui ne réside pas dans ce qui est présenté sur les murs, mais dans l'usage forcément déceptif du dispositif.<sup>50</sup>

C'est donc dire que le retrait de la présence de l'artiste dans l'œuvre même confère non seulement à celle-ci de la présence, mais apporte aussi une présence du lecteur.

Par ailleurs, l'aspect répétitif des titres engendre une impression d'avoir entre les mains un cahier de charges et fait en sorte que le lecteur a l'impression d'assister non pas à une fiction, mais au portrait réel d'une performance, sans médiation aucune.

---

<sup>49</sup> GH, p. 53.

<sup>50</sup> ARDENNE, Paul, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Dis Voir, Paris, 1999, p. 101.

Il se produit un phénomène étonnant, en début d'ouvrage, en l'apparition d'un verbe conjugué à la seconde personne du pluriel de l'impératif présent : « Dans le dictionnaire, *enjoy* signifie apprécier, jouir de... Imaginez ce que cela donne à l'impératif.»<sup>51</sup> Est-ce que l'allusion à l'impératif au sein même de cette phrase conjuguée de la sorte n'est due qu'au hasard? Cela me paraît impossible puisque cette mise en abîme est doublée d'une autre strate : Calle s'indigne de ce que l'expression américaine *enjoy* soit à ce point intrusive. Et au même moment, Calle l'écrivaine se montre intrusive, elle aussi, puisqu'elle interpelle le lecteur en employant la seconde personne plurielle de l'impératif présent. Cela donne néanmoins le ton à la place qu'occupera le lecteur au fil du livre.

### **2.2.2 La photographie, dispositif de présence**

Les photos renforcent ce lien, cette conversation, cet échange avec le lecteur puisqu'elles deviennent des pièces justificatives venant appuyer les impressions de Calle. On en tire une sensation près d'un « et toi, qu'en penses-tu? » adressé au lecteur. La disposition des photos est telle qu'une impression émerge : celle que ces photos ont été prises par un détective. Par le fait même, le lecteur revêt un rôle comme celui qu'il aurait dans un roman de type « dont vous êtes le héros ». Le lecteur se voit déléguer une tâche : celle de scruter les photographies afin de trouver, mais de trouver quoi? En fait, le projet en lui-même est conçu pour que l'on retrace des formes de présence, d'attention à l'autre, des espaces laissant place à l'interactivité.

### **2.2.3 Mise en scène et interactivité : deux dispositifs de présence à l'œuvre**

*New York, mode d'emploi* : voici le sous-titre de cette plaquette s'inscrivant dans le coffret *Double-Jeux*, et s'ouvrant sur une certaine règle du jeu, comme pour les cinq autres livres de l'ensemble :

La règle du jeu

---

<sup>51</sup> *GH*, p.20.

Dans le livre *Léviathan*, paru aux éditions Actes Sud, l'auteur, Paul Auster, me remercie de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction. Il s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria, qui ensuite me quitte pour vivre sa propre histoire.

Séduite par ce double, j'ai décidé de jouer avec le roman de Paul Auster et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction.

[...]

**Une des nombreuses façons de mêler la fiction à la réalité, ou comment tenter de devenir un personnage de roman (livre VII) :**

Puisque, dans *Léviathan*, Paul Auster m'a prise comme sujet, j'ai imaginé d'inverser les rôles, en le prenant comme auteur de mes actes. Je lui ai demandé d'inventer un personnage de fiction auquel je m'efforcerais de ressembler : j'ai en quelque sorte offert à Paul Auster de faire de moi ce qu'il voulait, et ce, pendant une période d'un an maximum.<sup>52</sup>

Est-ce possible qu'en tentant de se *fictionnaliser*, un surplus de vie émerge justement de l'écrivain?

Le livre débute avec le *Manuel d'instructions à l'usage personnel de S. C. concernant la façon d'embellir la vie à New York (à sa demande)*, intra-texte donnant le ton au reste de l'ouvrage. En effet, *GH* se veut un véritable cahier de charges où Calle, en simple opératrice des contraintes émises par Paul Auster, fait un compte-rendu minutieux d'une performance guidée par un protocole d'obéissance. Le fait qu'Auster se soit lui-même inspiré de la vie et de l'œuvre de Calle amène le lecteur à penser qu'il ne s'agit pas de fiction. Auster n'aurait tout de même pas basé sa fiction sur une autre fiction! Le lecteur croit donc d'entrée de jeu que tout ce qui est relaté dans ce livre se veut un témoignage précis de ce qui s'est passé pendant la performance de Calle.

Ce livre-projet raconte un des projets d'art de Calle, soit celui de prendre possession de deux cabines téléphoniques, dans le cœur de New York, de les transformer afin d'en faire des havres d'accueil et d'amour. Calle revêt les habits d'une technicienne, dans ce projet, puisqu'elle ne doit veiller qu'au bon déroulement de la performance. Cela devient un job : « J'ai divisé le travail et je n'arrive pas à combiner la mission "parler et sourire" avec la

---

<sup>52</sup> *GH*, p.7.

cabine téléphonique. J'accomplis mes tâches à la façon d'un bureaucrate. Un pas à la fois. Je pointe mes heures. [...] 13 h 00. Fin de la période. »<sup>53</sup> Le lecteur peut facilement s'identifier à ce protocole d'obéissance : avoir des tâches à effectuer, du travail à abattre. Le concept même du projet derrière *GH*, quoiqu'il puisse paraître inusité, peut toucher tous les types de lecteur. Et c'est ainsi que Calle parvient à l'amadouer et à lui faire *signer* un pacte : toi, lecteur, tu sais de quoi il retourne que d'être un bête engrenage dans la machine? Eh bien, monte avec moi et imagine que nous sommes ensemble dans cette aventure. À partir de ce moment, le lecteur se forge une place dans le récit, qui d'ailleurs, suit la progression du projet (itérativité), entraînant ainsi des effets de présence de l'artiste.

*Le Manuel d'instructions à l'usage personnel de S.C. concernant la façon d'embellir la vie à New York (à sa demande)*<sup>54</sup> se divise en quatre courtes parties : *Sourire, Parler à des inconnus, Mendians et sans-abri* ainsi que *Adopter un lieu*. Dans la seconde, Auster fait à Calle cette réquisition : « Peu importe de quoi tu parles. Ce qui compte, c'est de donner quelque chose de toi et de veiller à ce qu'une forme quelconque de contact véritable soit réalisée. »<sup>55</sup> Au début du projet (et du livre), Calle est récalcitrante aux instructions d'Auster :

Je me demande si Paul Auster a trouvé l'idée de ces instructions concernant la façon d'embellir la vie à New York en étudiant les douze étapes d'un programme des Alcooliques Anonymes, ou bien s'il s'est inspiré de condamnations à des peines d'utilité publique.

Peu importe, j'ai le devoir d'obéir. C'est le jeu, je dois me soumettre. [...] Pour ce qui est de la seconde clause – PARLER À DES INCONNUS-, n'ayant pas l'habitude de faire des compliments, je teste quelques formules [...]. En démonstration de ma capacité d'accomplir au pied de la lettre ces bonnes actions qui me sont demandées, je découvre le sigle NYNEX- le nom de la compagnie de téléphone de New York-, qui orne la cabine, d'une affichette sur laquelle sont imprimés en noir sur fond vert les mots HAVE A NICE DAY-bonne journée, mais en plus mièvre-, l'inévitable expression américaine qui ponctue chaque échange et m'irrite le plus après *ENJOY*. Mais je n'ai pas pu aller jusque-là. Dans le dictionnaire, *enjoy* signifie apprécier, jouir de... Imaginez ce que cela donne à l'impératif.<sup>56</sup>

Mais plus le temps et le projet avance, plus elle se prend elle-même au jeu :

Je me demande déjà comment va ma cabine téléphonique. Je suis inquiète et impatiente à l'idée de la séance de demain. Je n'ai jamais été capable de résister aux ordres.

---

<sup>53</sup> *GH*, p.54.

<sup>54</sup> *GH*, p.10-15.

<sup>55</sup> *GH*, p. 12.

<sup>56</sup> *GH*, p.20.

Pendant la nuit, je lui rends visite. Je profite même de l'occasion pour coller sur le bord extérieur des lettres noires formant le mot 'ENJOY'. Je repars sereine, j'ai reçu la visite de trois clients visiblement satisfaits.<sup>57</sup>

Cette métamorphose peut surprendre le lecteur et lui rendre Calle accessible. Plutôt qu'un personnage de fiction, fixé dans sa réalité, l'écrivaine semble être une personne réelle, sujette aux transformations et aux changements d'opinions.

Calle tente de suivre les règles fixées, mais échoue au projet proposé par Auster de devenir une sorte d'ange urbain. Son manque d'enthousiasme doublé du fait qu'elle devient elle-même un personnage de fiction d'Auster entraîne un effet d'inauthenticité.<sup>58</sup> Cependant, au même moment, elle vient soutenir, par sa proposition, l'affirmation de Hal Foster selon laquelle les artistes ethnographes (comme Calle, avec ce projet) devraient tenter d'encadrer leur propre présence en même temps qu'ils encadrent celle de l'*autre*.<sup>59</sup> L'apparition de l'inauthenticité intervient à la mesure du retrait que Calle fait des situations, comme l'écrit Goumarre<sup>60</sup>. Calle tente d'obéir. L'obéissance suppose-t-elle une vraie présence due à l'apparition d'une vulnérabilité? Certes, ce processus entamé par l'artiste est au cœur de ce qui est montré au spectateur, au lecteur.

L'œuvre de Calle se situe dans la mouvance de l'art du projet, né dans les années 1960 et 1970, dans lequel le projet en tant que processus revêt une plus grande importance que la finalité. L'art du projet rejoint des œuvres postmodernes et se distingue par plusieurs caractéristiques spécifiques : l'auteur est un sujet relationnel<sup>61</sup> et les liens qu'il entretient avec l'autre revêtent un caractère expérimental. Calle travaille souvent à partir de contraintes préétablies, dessinant ainsi des trajets à parcourir au cours d'une même période

---

<sup>57</sup> GH, p.30.

<sup>58</sup> GRATTON, Johnnie et Michael Sheringham. *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Berghahn Books, Oxford, 2005, p. 131.

<sup>59</sup> « [...] to frame the framer as he or she frames the other » dans GRATTON, Johnnie et Michael Sheringham. *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Berghahn Books, Oxford, 2005, p.131.

<sup>60</sup> ARDENNE, Paul, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Dis Voir, Paris, 1999, p. 101.

<sup>61</sup> GAFFNEY, Phyllis, Michael Brophy et Mary Gallagher. *Reverberations : staging relations in French since 1500 : a festschrift in honour of C.E.J. Caldicott*, University College Dublin Press, 2007, p.199.

de temps, comme c'est le cas dans *GH* et dans *ÀS* : « Dorénavant le garant d'une injonction antérieure, l'instrument d'une sorte de sur-moi extérieur, le sujet créateur se laisse dépersonnaliser en devenant pur opérateur. »<sup>62</sup> C'est justement de cette oscillation entre les identités d'artiste et d'opérateur que naît la présence.

Dans le travail auto-ethnographique mené par Calle, l'observation intense des autres peut créer une sorte de disparition de l'écrivaine-artiste elle-même : « [...] close observation of others can result in an absorption or eclipse of the observer's sense of self. »<sup>63</sup> Paradoxalement, c'est précisément de cette éclipse que surgit la présence de Calle. Annie Ernaux qualifie de sujet *transpersonnel*<sup>64</sup> la résultante de cette transformation de l'auto-ethnographe. Chez Calle, le lieu de création se situe à même le corps de l'artiste puisqu'il s'agit d'autofiction. Le lieu dépeint dans l'œuvre est souvent celui de l'espace privé de l'artiste, tandis que le lieu de diffusion est le livre en tant qu'objet public. Ces échanges constants, ces vases communicants que constituent les trois lieux entraînent eux aussi un effet de présence.

Auster, dans son *Manuel d'instructions*<sup>65</sup>, suggère à Calle de porter davantage attention aux autres et à son environnement qu'à elle-même : « Je ne te demande pas de réinventer le monde. Je voudrais seulement que tu y sois attentive, que tu penses à ce qui t'entoure plus qu'à toi-même. »<sup>66</sup> Est-ce que le fait de penser plus aux autres qu'à soi-même a pour conséquence que l'on devienne plus présent puisque l'on met tout ses sens à contribution pour s'imprégner de son environnement? Calle ne réussit pas à être constamment centrée sur ceux qu'elle observe, mais elle parvient à incarner une présence qui franchit le seuil du livre.

---

<sup>62</sup> GAFFNEY, Phyllis, Michael Brophy et Mary Gallagher. *Reverberations : staging relations in French since 1500 : a festschrift in honour of C.E.J. Caldicott*, University College Dublin Press, 2007, p.200.

<sup>63</sup>GAFFNEY, Phyllis, Michael Brophy et Mary Gallagher. *Reverberations : staging relations in French since 1500 : a festschrift in honour of C.E.J. Caldicott*, University College Dublin Press, 2007, p.126.

<sup>64</sup> GAFFNEY, Phyllis, Michael Brophy et Mary Gallagher. *Reverberations : staging relations in French since 1500 : a festschrift in honour of C.E.J. Caldicott*, University College Dublin Press, 2007, p.126.

<sup>65</sup> CALLE, Sophie et Paul AUSTER. *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi. Doubles-jeux (Livre VII)*, Arles, Actes Sud, 2009, 93 p.

<sup>66</sup> *GH*, p. 13.

Les réactions à l'installation de Calle sont mitigées. Certains passants, dont les propos sont recueillis dans le livre, cherchent à connaître l'identité du défunt et y voient un sanctuaire. D'autres apprécient le caractère conceptuel de l'œuvre artistique. Des personnes s'indignent devant cette appropriation de l'espace public. Le récit de ces perceptions variées laisse place à l'interprétation du lecteur et conduit à une certaine interactivité : un élan de solidarité jaillit chez le lecteur, qui cherche à protéger Calle, à la défendre. Le lecteur peut endosser le projet de Calle ou encore avoir envie de prendre position, de se questionner lui-même sur l'intérêt d'une telle pratique.

La progression de l'ouvrage évolue au même rythme que celle du projet. Cela confère à l'écrivaine-artiste un effet de présence. De plus, certains détails en apparence inintéressants trouvent pourtant leur place, même lorsqu'il s'agit de conversations avec des passants :

13h15. Coin de Hudson et Northmore. Je propose mon premier sandwich à un Noir coiffé à la rasta qui vend de vieux bouquins et des magazines. "Voulez-vous un sandwich? J'en ai un de trop."

"Oh, je viens de manger. Mais je le prends pour plus tard." Je lui dis que je trouve son pantalon sympa, lui demande s'il a beaucoup de clients. "Plus depuis que j'ai tourné le coin." Il a déménagé parce qu'il y avait un toit qui fuyait là où il se tenait avant. Il aime les revues scientifiques qui parlent de numérologie et d'horoscopes. Il dit qu'il va pleuvoir jusqu'à dimanche soir et puis il y aura du soleil jusqu'à mercredi et puis de nouveau de la pluie.<sup>67</sup>

La possibilité de suivre le récit à mesure qu'il se crée ainsi que la transcription intégrale de dialogues entre Calle et les passants entraînent l'impression chez le lecteur qu'il n'y a pas de médiation.

## 2.3 La présence à travers la filature : *À suivre...*

### 2.3.1 Le texte, dispositif de présence

Le livre est constitué de trois parties distinctes, chacune étant associée à un projet différent : *Préambule*, *Suite vénitienne* et *La filature*. Le premier est consacré à la mise en fiction d'individus réels et inconnus. *Préambule* s'ouvre sur un court paragraphe en rouge : «

---

<sup>67</sup> GH, p.60.



Depuis des mois, je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu. Notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais... »<sup>68</sup> Il s'agit d'ailleurs du récit des premiers balbutiements de l'artiste telle que nous la connaissons lorsque durant les années 1970, de retour de voyage, sans emploi et sans occupation aucune, elle décide d'arpenter les rues de Paris en glanant ici et là des clichés de passants avant d'en écrire les histoires imaginées. S'ensuit un encadré aux contours rouges, toujours, et de toute évidence tracé au stylo, où est photocopié un extrait de *Léviathan*<sup>69</sup>. On y retrouve le personnage de Maria, imaginé par Auster d'après la vie et la carrière de Calle, qui procède à la même expérimentation que celle décrite plus haut sur la page : une femme décide de photographier des badauds et d'en inventer la trajectoire. Puis, toutes les pages qui suivent sont formées d'impressions photocopiées d'un journal de bord, celui de Calle, où notes manuscrites et photographies collées se succèdent. On peut y lire le récit de ses journées passées à suivre des inconnus. Le tout est écrit à la manière d'un détective.

Le caractère sombre des pages numérisées du cahier, ses coins cornus et l'illisibilité de certaines parties du texte confèrent un aspect authentique et véridique au procédé. Le lecteur ainsi plongé dans l'intimité de Calle a l'impression d'avoir, sous les yeux, les traces d'un moment ayant existé dans sa vie. Un procédé typographique intervient alors : dans les parties du journal en italiques, le lecteur a accès à la présence de Calle. Lorsque l'on porte attention à ces extraits, on remarque qu'il s'agit soit de moments où Calle livre ses impressions de manière plus personnelle que dans le reste du journal, où elle ne fait que des remarques très factuelles à la manière d'une enquêteuse, soit de condensés des situations vécues, soit des entrées au journal (les dates et les heures sont elles aussi en italiques) :

*Lundi 11 février 1980*

*22h. Gare de Lyon. Quai H. Départ du train en direction de Venise. Mon père m'accompagne jusqu'à la plate-forme, il agite la main. Dans ma valise : un nécessaire de maquillage qui m'aidera à modifier ma physionomie, une perruque blonde coupée au carré, des chapeaux, voilettes, gants, lunettes noires, un Leica et un Squintar (cet accessoire qui se visse sur l'objectif est muni d'un jeu de miroirs permettant de prendre des photos de côté, sans viser le sujet). Je photographie les occupants des autres couchettes et je m'endors.*

---

<sup>68</sup> *AS*, p. 13.

<sup>69</sup> AUSTER, Paul. *Léviathan*, Arles, Actes Sud, Babel, 1993, 396 p.

*Demain je verrai Venise pour la première fois.*<sup>70</sup>

*Mardi 12 février*

[...]

*15 heures.* Je marche au hasard des rues. Au cours de notre conversation sur Venise, Henri B. avait évoqué un hôtel : le « San Bernardino ». Sur la liste que je me suis procurée en chemin, je ne trouve pas de « San Bernardino ». *Cela ne me surprend pas.* Il existe un « San Giorgio », un « San Stefano ».

Arrivée place Saint-Marc, je m'assieds contre une colonne. Je regarde. *Je me vois aux portes d'un labyrinthe, prête à me perdre dans la ville et dans cette histoire. Soumise.*<sup>71</sup>

La troisième partie de *ÀS, La filature*, est le récit photo-documenté d'un détective engagé par la mère de Calle à la demande de l'artiste. Le détective a reçu la commande de suivre Calle et de faire le rapport de ses allées et venues. Cette partie est elle-même divisée en trois segments : le premier relate les allées et venues de Calle décrites par elle-même, le second constitue leur rapport détaillé rédigé par le détective, le dernier est formé d'un court texte et de photos documentant la filature du détective effectuée par Calle.

La seconde partie d'*ÀS, Suite vénitienne*, est consacrée à la filature d'un homme (récemment rencontré) par Calle dans la ville de Venise. Ici encore, un premier paragraphe écrit en rouge ouvre le segment, suivi d'un encadré tracé à la main autour d'un autre extrait de *Léviathan*<sup>72</sup> correspondant à la transposition en fiction de Calle en Maria. Déjà, la question de la présence surgit : « Ç'avait été pour elle une expérience complexe et troublante, dont elle était sortie avec l'impression d'avoir abandonné sa vie pour une sorte de néant, comme si elle avait photographié quelque chose qui n'existait pas. »<sup>73</sup> C'est justement de cette impression de néant que surgira, au cours de *Suite Vénitienne*, la présence de Calle. Certains détails sont différents d'un côté à l'autre du dispositif austérien, tels les lieux, mais il est très aisé pour le lecteur d'établir le parallèle entre les deux récits.

L'utilisation de l'italique et les points de suspension introduisant le texte amènent à croire que Calle s'adresse personnellement à lui. Un peu comme si ces informations lui étaient soufflées à l'oreille. Est-ce que Calle en sait davantage qu'elle ne l'affirme? La réponse à

---

<sup>70</sup> *ÀS*, p. 43.

<sup>71</sup> *ÀS*, p. 44.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>73</sup> *ÀS*, p. 39.

cette question demeure inconnue. Certaines entrées au « journal de bord » sont très courtes – une ou deux phrases écrites en mode télégraphique – ce qui réaffirme la confiance que Calle possède dans le lecteur. Elle semble croire qu’il peut l’aider à reconstituer le puzzle, le mystère entourant la recherche de Henri B.

### 2.3.2 La photographie, dispositif de présence

La circulation du regard du lecteur entre texte et photo entraîne l’apparition d’une nouvelle information. Le lecteur prend part à la production de sens de l’œuvre. Dans le cas d’*ÀS*, il participe à une quête en partenariat avec l’artiste. Cette illusion fonctionne car « [...] la dynamique du récit repose sur le désir cognitif du lecteur d’entrer en possession de la configuration finale de l’intrigue [...] »<sup>74</sup>.

Dans *Suite vénitienne*, dès les premières pages, une photo mystérieuse apparaît<sup>75</sup>, entraînant un effet de complicité et de confiance avec le lecteur (voire les premiers balbutiements d’une interactivité). On ne peut distinguer ce qui est photographié ou même évoqué. Un ange? Une apparition? Le flou quant à l’objet photographié est présent dans nombre des photographies de *ÀS*. Il est intéressant de noter que dans la plupart des cas, dans ce livre et dans les deux autres ouvrages à l’étude, aucune légende n’accompagne les photographies. Seule une série de quatre photos très semblables les unes aux autres, et prises, de toute évidence, à quelques minutes près, est commentée : «... je photographie, à l’aide du Squintar, trois hommes sur ma droite. »<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> BARONI, Raphaël et Marc Marti. *De l’interactivité du récit au récit interactif* [en ligne] <https://narratologie.revues.org/7077> (Page consultée le 28 avril 2016).

<sup>75</sup> *ÀS*, p.45.

<sup>76</sup> *ÀS*, p. 49.

Par la suite, *Suite vénitienne* se décline en une série de photographies intercalées par des entrées dans un journal de bord. Calle reprend la stratégie de *Préambule*, mais sans les photocopies du journal de bord, ce qui pose un jalon de plus vers la médiation. La première photo présentée dans *Suite vénitienne* donne à voir le haut du corps d'un homme de dos, légèrement penché vers l'avant. Le flou des contours permet de croire qu'il y avait mouvement, soit de la part du photographe ou du sujet photographié, ou que la lumière était déficiente. On peut imaginer que Calle est sensible à la proximité de Henri B. Ces informations au sujet de la sensation de Calle face à Henri B., transmises par la photographie, sont autant de traces de la présence de l'artiste.

Calle, en plus d'être en quête d'Henri B., semble être à la recherche de sa propre présence. En portant une perruque, elle transforme son identité. Lorsqu'elle pose un Squintar sur son appareil photo, elle travestit aussi un des ses sens, le regard, et donc son propre rapport au monde des perceptions. Cela a un impact sur les objectifs mêmes du projet :

*20 heures. Dîner avec Luciana C. au restaurant « Le Miliòn ». Pour m'exercer, tout en visant mon amie, je photographie, à l'aide du Squintar, trois hommes sur ma droite. Le jour où Henri B. sera là, devant moi, songerai-je à le photographier ainsi, en regardant ailleurs? Je ne crois pas.<sup>77</sup>*

Calle remet ainsi en question sa propre habileté à travailler sous la contrainte et elle procède à une réflexion autour de l'entreprise autofictionnelle. Comment être en mesure de documenter sa propre vie sans en regarder les objets *droit dans les yeux*?

### **2.3.3 Mise en scène et interactivité : deux dispositifs de présence à l'œuvre**

*La filature* débute comme chacune des autres avec une mise en contexte écrite en rouge, suivie d'un encadré tiré du roman de Paul Auster<sup>78</sup>. Du texte contenu dans cet encadré surgit mon hypothèse au sujet de la *fictionnalisation* qui induirait un surplus de présence au monde :

Au bout de quelques heures, elle s'était prise d'affection pour le détective au point d'avoir presque oublié qu'elle le payait. Quand il lui avait remis son rapport à la fin de la semaine elle avait eu l'impression, en examinant les photographies d'elle-même et en lisant les

---

<sup>77</sup> *AS*, p. 50.

<sup>78</sup> AUSTER, Paul. *Léviathan*, Arles, Actes Sud, Babel, 1993, p. 88.

chronologies exhaustives de ses faits et gestes, qu'elle s'était transformée en une créature imaginaire.<sup>79</sup>

Lorsque le sujet est conscient que chacun de ses faits et gestes est décrit et noté, chaque action est tronquée. Le sujet se transforme en un personnage fictif et acquiert un niveau de présence supplémentaire. Calle en vient même à avoir envie de séduire celui qui la suit, ce qui pose des questions d'ordre féministe : « À 11 h 30, nous quittons ‘ La Coupole ‘. Natalie m'accompagne jusqu'au salon de coiffure de la rue Delambre. Sur le pas de la porte, nous nous embrassons. Elle s'éloigne. C'est pour « lui » que je me fais coiffer. Pour lui plaire. »<sup>80</sup> L'autre, l'homme en l'occurrence, en nous traquant, en nous *mettant au monde* en tant que personnage ne devient-il pas, par conséquent, l'auteur et le maître de nos gestes? Calle désire se faire connaître par cet homme embauché pour la suivre, mettre en scène les éléments qui se retrouveront entre ses mains afin de faire son portrait :

Je me dirige alors vers le Jardin du Luxembourg. Je désire « lui » montrer les rues, les lieux que j'aime. Je veux qu'il traverse avec moi le Luxembourg où j'ai joué toute mon enfance et échangé mon premier baiser avec un élève du lycée Lavoisier en 1968. Je garde les yeux baissés. J'ai peur de ‘le’ voir.<sup>81</sup>

S'ensuit la naissance d'une relation de pouvoir où Calle et le détective – pour sa part, sans le savoir - s'échangent le contrôle de la situation : « Désormais je lui fais confiance. Je n'ai plus peur de le perdre. Je suis entrée dans la vie de X, détective privé. J'ai choisi son emploi du temps, ce jeudi 16 avril, de la même manière qu'il a influencé le mien. »<sup>82</sup> Calle en vient à s'intéresser aux besoins du détective, à cette présence encadrant la sienne. Son caractère incarné, faillible, contamine la perception de ce qu'elle est en train de vivre : « À 15 h 20, je m'assieds à une table de la buvette des Tuileries et commande une bière. Je prends plaisir à le voir également consommer au comptoir. L'idée des besoins impondérables qui pourraient le ténasser me laisse perplexe. »<sup>83</sup> Calle développe même un rapport de séduction avec cet homme, une séduction de présence à présence : « Je décide d'aller me

---

<sup>79</sup> *AS*, p. 111, précédemment tiré de *Léviathan*, p. 88.

<sup>80</sup> *AS*, p. 114.

<sup>81</sup> *AS*, p. 114.

<sup>82</sup> *AS*, p. 116.

<sup>83</sup> *AS*, p. 117.

reposer dans une salle de cinéma. [...] Dans la salle, je ne pense qu'à 'lui'. Aime-t-il cette journée aux buts effacés, diffus, épars, que je lui propose – notre journée? »<sup>84</sup>

Calle semble avoir besoin du récit du détective pour valider sa propre présence au monde : « À 19 heures, j'arrive à la galerie Chantal Crousel [...]. J'y rencontre mon père que j'entraîne dans la rue pour faire quelques pas. J'aimerais qu' 'il' le voie, me le décrive. De retour dans la galerie, je bavarde, l'oublie un peu. »<sup>85</sup>

Au fil de *ÀS*, la présence de Calle est interpellée, comme si, au fil du récit, les événements l'amenaient à être face à la question de la présence. Par exemple, lors d'une brève visite au musée du Louvre, elle se retrouve devant un tableau célèbre, *L'Homme au gant* du Titien, un portrait, dont elle scrute chaque détail. Elle affirme avoir toujours aimé ce tableau, et parle des yeux absents de l'homme représenté. À la description sommaire du tableau succède une sensation physique de Calle. Cela porte à croire que le fait de se plonger dans l'autre, l'homme du tableau, activait sa propre présence au monde, au travers ses propres perceptions : « J'ai toujours aimé ce tableau. Les yeux tristes, absents. [...] 15 heures : un point, une petite tache brillante sous l'œil gauche m'irrite. »<sup>86</sup> Parle-t-elle de l'œil du personnage du tableau ou du sien? Cette confusion volontaire rend d'autant plus diffuses les frontières entre la présence de Calle et celle de l'image devant elle.

La structure de *ÀS* est construite de sorte que, de la première à la troisième partie, la présence se condense, se définit de manière de plus en plus franche. On passe d'une Calle jouant les détectives d'un jour avec des inconnus, à une filature plus serrée où Calle se découvre une présence au monde légèrement accentuée, à une tierce filature, au final, dont l'objet est Calle elle-même, et où sa présence est dédoublée.

---

<sup>84</sup> *ÀS*, p. 118.

<sup>85</sup> *ÀS*, p. 118.

<sup>86</sup> *ÀS*, p. 117.

La présence de Calle, qui se fait sentir au cours des trois œuvres à l'étude, soit *HV*, *GH* et *ÀS*, remet en cause notre propre présence au monde, en tant que lecteur. C'est ainsi que l'on peut parler d'interactivité.

Au fil du récit, l'écrivaine-artiste fournit des informations détaillées sur son habillement, sa position géographique, le temps qu'il fait, ce qui permet au lecteur d'imaginer précisément les situations, comme si elle transposait en mots des séries de photos de type documentaire qu'elle aurait pu prendre au sujet d'elle-même.

En tentant de déjouer sa propre présence au monde, l'écrivaine-artiste se *fictionnalise*, comme Auster l'a fait avec elle dans *GH* : « Je ne dois pas oublier que je n'éprouve aucun sentiment amoureux pour Henri B. Ces symptômes, l'impatience avec laquelle j'attends sa venue, la peur de cette rencontre, ne m'appartiennent pas en propre. »<sup>87</sup> Ce dédoublement occasionné par la mise en fiction de Calle est générateur de présence puisqu'il y a résistance de sa part à embrasser totalement les situations, et cela précipite une tension de présence très palpable.

En cours d'ouvrage, Calle réfléchit à l'idée de présence qu'elle définit comme un négatif de l'absence : « Je rencontre sans cesse les mêmes visages, jamais le sien. J'en arrive à trouver une consolation dans le fait de savoir qu'il n'est pas là où je le cherche. Je sais où Henri B. n'est pas. »<sup>88</sup>

Lorsqu'elle le croise enfin, après d'interminables pérégrinations, elle affirme qu'il a changé.<sup>89</sup> Sa description semble décalée de l'image entretenue par Calle au fil du projet. Calle suit Henri B. et imite ses moindres faits et gestes. Par exemple, lorsqu'il prend une photo de la place Campo San Polo<sup>90</sup>, elle fait de même. Cela les rapproche dans leur présence au monde. Puis au moment où elle rencontre une embûche (un endroit où Henri B. pourrait être est fermé à clé), elle s'indigne de la trivialité de la suite des événements :

---

<sup>87</sup> *ÀS*, p. 57.

<sup>88</sup> *ÀS*, p. 51.

<sup>89</sup> *ÀS*, p. 64.

<sup>90</sup> *ÀS*, p. 65- 67.

« C'est ici qu'il aurait dû se trouver. J'ai trop misé sur lui. »<sup>91</sup> Calle croit donc que la présence de Henri B. lui est due de par les sacrifices qu'elle a fait sur sa propre présence.

Tout au long de la filature, le lecteur se projette constamment dans cette filature. Et si je suivais? Et si j'étais suivie?

---

<sup>91</sup> *AS*, p.72.



3.

*Pour une poétique de la seconde main*

**(réflexion autour de l'écriture)**



Est-il possible de parler d'une poétique de la puce, une poétique de la seconde main<sup>92</sup>? Ma pratique de l'écriture réside en ce microcycle au cours duquel les moments de furetage à travers les boutiques de vêtements et d'objets usagés succèdent à ceux où je m'assois et je rédige. Il croît une sorte de frénésie lorsque ces deux activités se répètent, et je remarque que cette même frénésie contribue à nourrir ma réflexion autour de la présence.

Lorsque je *scanne* les multiples rayons d'une friperie, je touche à des centaines de tissus différents (et par le fait même, à une variété de textures), je vois de multiples couleurs; j'épuise mes sens. Je déambule parmi les traces de présence de milliers de personnes. Puis dans la cabine d'essayage, rapidement, je combine les morceaux, je juxtapose les absences. De retour chez moi, épuisée, j'enfile un des ensembles, et je m'attable : là, j'écris à partir de ces sensations de fatigue corporelle, de surcharge de stimuli.

Je suis intriguée par l'idée d'expérience, liée à celle de présence. Qu'est-ce qu'une expérience? Pourquoi cherche-t-on à vivre une expérience? Est-ce que l'existence est hachurée d'expériences et de non-expériences? Ou est-elle plutôt constituée d'une longue trame expérientielle? À l'heure des *produits* (tant alimentaires que culturels) conçus sous l'angle de l'expérience, à l'heure où le divertissement se voit décerné le statut de droit, sommes-nous à la recherche de quelque chose qui ne s'attrape pas, justement, quelque chose d'insaisissable? S'agit-il en fait d'une course à la présence, à notre propre présence au monde? Lorsque je passe en revue des centaines de vêtements ayant appartenu à des inconnus, je prends contact avec une part de leur existence. Cela m'amène aussi à porter, à entrer en contact (en enfilant le vêtement d'autrui) avec leur expérience de présence au monde. Je me rends réceptive à leurs histoires, à leur parcours, à leurs personnages.

Que signifie être présent? Si j'observe un macrocycle de création dans mon atelier d'écrivaine, je note que les périodes de lecture intensives succèdent aux périodes

---

<sup>92</sup> J'emploie l'anglicisme *seconde main* plutôt que la forme correcte, *d'occasion*, afin de mettre l'accent sur l'image de l'incarnation des personnages par l'écrivain (par l'entremise du rituel d'essai de vêtements usagés).

d'observation et de prise de notes (prenant place dans des lieux où mes sens doivent être sur-stimulés), qui elles-mêmes culminent en périodes d'écriture. Ces cycles mènent à un certain épuisement des sens qui me rend derechef moins analytique et donc plus intuitive, davantage à l'écoute des voix des personnages qui émergent. C'est aussi dans cet état de fatigue des sens que j'entre dans un *blitz* d'écriture. C'est souvent dans le travail répétitif, clérical, que l'état de création, l'état de grâce, surgit. Il y a comme un décollement d'avec le moi, écrivaine, écrivant, et je touche aux personnages, à leur temporalité, à leur souffle et à leur voix ; un état de sensibilité accru.

Je cherche cet état de *non-penser* où mes perceptions sont orientées vers un seul objectif : celui de créer, en glanant ici et là des éléments du *sensible*, un univers, un espace, où le lecteur est convié à entrer. Il doit avoir la possibilité de s'y abandonner. Et c'est mon rôle de mettre en place les conditions pour que cela se produise. Je procède de la même façon que lorsque je dessine ou que je peins : s'il y a une teinte orangée qui apparaît, au loin, dans l'image, je la fais ressortir (elle ou son contraste, sa couleur complémentaire) par petites touches plus tard. Une idée qui flotte dans l'air : je la fais resurgir sous plusieurs formes en retravaillant le récit. Pour moi, c'est un moyen de parvenir à former un univers qui se tient. Telle une metteuse en scène, je cherche une cohésion dans tous les éléments constituant une pièce. Puis, lors des périodes de réécriture, j'endosse le rôle du mauvais lecteur : je me relis comme si j'étais lui, sans effort de compréhension, sans les mêmes sensibilités. Le monde que je crée doit survivre à cela.

Au fil de l'écriture de mon recueil de nouvelles, mon rapport à la photographie a vécu de profondes mutations. Au départ, j'intégrais des photos dans chacune des histoires, puis je me suis rendu compte qu'il était plus riche de les retirer et de travailler à partir de la trace laissée par elles. Ce retrait est né d'une interrogation : quelles est la fonction de ces photos dans mes récits? J'ai réalisé qu'elles constituaient plus souvent qu'autrement une manière de souligner (peu subtilement) une image que j'avais tenté de mettre de l'avant, et dont je voulais m'assurer qu'elle avait été bien reçue par le lecteur. En retirant les photos, j'ai donc formulé un certain vœu de confiance en la littérature, et du coup, cela m'a permis de peaufiner certains passages qui ne tenaient tout simplement pas la route. Ce processus de

retrait relève du même intérêt que j'ai pour la trace lorsque je fais des razzia dans les friperies. Comment puis-je faire de l'absence (de la photographie, d'une personne) une matière riche et exploitable pour la fiction? Même l'intégration des dialogues dans mes textes s'est produite de manière progressive et inattendue. Les répliques me sont apparues après quelques réécritures seulement, telles des réminiscences d'un autre espace-temps. Cela est peut-être dû au fait que plus j'ai plongé dans l'écriture des nouvelles intensément, moins j'ai écouté de musique en écrivant. J'ai ressenti le besoin de me couper de tout élément extérieur. Le silence, ou de façon plus juste, la trace de la musique, son mouvement général, me permet de distinguer les voix qui émergent, les répliques. Je base mes dialogues sur ces bribes qui surgissent, qui m'apparaissent.

Ainsi, par ces jeux de cache-cache avec moi-même, je dissimule les éléments d'un univers afin de mieux les retrouver sous une autre forme, dans leur envers. J'affirme que ma poétique en est une de la seconde main : elle procède du deuxième geste, celui du retrait, celui de la perte de présence.

## **CONCLUSION**

Qui est là, au final, dans mes nouvelles comme dans les livres de Calle? Est-ce qu'il s'agit d'effets de présence ou d'une présence à part entière? À la suite de mon analyse, je constate que la réponse est double.

Dans un premier temps, l'écrivaine (Calle ou moi-même) ne parvient qu'à produire des effets de sa présence au travers divers procédés textuels, photographiques et de mise en scène. Calle nous *montre* qu'elle est là, au sens étymologique latin, c'est-à-dire *monstrare*, de *monstrum* (signe divin), de *monere* (faire penser, avertir), qui lui est rattaché à la racine indo-européenne du verbe mentir. De telles digressions étymologiques renvoient à un phénomène réel : l'écrivaine, en montrant sa présence, ment sur cette dernière. Calle, dans ses trois livres, se joue du lecteur en lui faisant croire qu'il l'a démasquée : le lecteur croit avoir trouvé le code, avoir réussi sa propre entreprise de détective, mais au fond, c'est l'écrivaine qui ressort gagnante, car une autre supercherie, un autre subterfuge, a eu lieu.

La présence de Calle nous file constamment entre les doigts, mais la présence du lecteur, elle, est convoquée de façon unique et relève davantage de la véritable interactivité (vue comme une entrée en contact de deux présences : celle de l'écrivaine et celle du lecteur) et non d'un effet, comme l'affirme la chercheuse Catherine Guéneau, lorsqu'elle tente une définition de l'interactivité :

Car il est question de libérer le spectateur de sa passivité pour le rendre enfin actif, certains diront spect-acteur. [...] Toute activité « spectatorielle » participe à la re-scénarisation des images projetées, à une re-création imaginaire du flux audiovisuel, qu'elle corresponde ou non à l'intentionnalité de l'auteur. Un processus qui vaut non seulement pour l'image mais pour tout mode de lecture, qu'il soit littéraire, poétique ou plus largement artistique.<sup>93</sup>

Au début de ma recherche, mon hypothèse était que la présence, chez Calle, surgissait principalement du caractère photo-textuel des œuvres. Je constate, après analyse, que mon hypothèse s'avère partiellement, puisque une large part des jeux de présence (effets et *non-*

---

<sup>93</sup> GUÉNEAU, Catherine. *L'interactivité : une définition introuvable*. In: *Communication et langages*, n°145, 3<sup>ème</sup> trimestre 2005. L'empreinte de la technique dans le livre. p. 117-129. [en ligne] [www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_2005\\_num\\_145\\_1\\_3365](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3365) (Page consultée le 25 juin 2016).

*effets*) est aussi déclenchée par l'apport de la mise en scène dans les récits. Aussi, je dévie maintenant un peu de mon hypothèse de base puisque je réalise qu'il existe deux catégories de présence dans les œuvres calléennes : la présence en tant que telle et les effets de présence.

La présence est peut-être aussi affaire de corps. Elle naît possiblement de ce besoin de s'incarner dans le contact avec la réalité autre, l'objet devant nous, comme l'affirme Richard Powers<sup>94</sup> :

Nous rêvons qu'un nouvel outil puisse nous rapprocher de ce que nous croyons se trouver juste devant nous, à l'extrême limite de nos corps. [...] Notre rêve d'un nouvel outil nous amène à croire que la prochaine invention nous donnera une meilleure image du monde, plus pleine, plus riche, plus précise aussi et immédiate, quand c'est l'opposé qui se produit. La télévision n'améliore pas l'efficacité de la radio, la photographie, celle de la peinture. Plus le médium est sophistiqué, plus le degré de médiation est élevé.<sup>95</sup>

De ce rêve surgit probablement la tension nécessaire à l'interactivité. Pour obtenir des effets de présence, le mensonge, la supercherie, la programmation, la mise en fiction, quoi, doivent être convoqués, dans le projet littéraire, et cela peut être activé par la cohabitation texte-photo et la mise en scène. Ce savant mélange provoquera l'interactivité nécessaire au jaillissement de la présence du lecteur. Mais comment penser un dispositif si peu sophistiqué de sorte que le degré de médiation de la présence soit à son niveau le plus minimal? Voici une question que je souhaite voir approfondie par d'autres chercheurs.

Je considère que les résultats obtenus au terme de ma recherche sont satisfaisants puisqu'ils valident, du moins partiellement, l'hypothèse soutenue au départ, mais aussi parce qu'ils ouvrent la voie à d'autres questionnements que je poursuivrai lors du doctorat entamé à l'automne 2016 à l'Université de Montréal. Qu'est-ce que la mise en scène d'une expérience et comment peut-elle être rendue visible / lisible dans le texte? Voici comment

---

<sup>94</sup> Romancier et essayiste américain né en 1957.

<sup>95</sup>Cité dans GERVAIS, Bertrand. *L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace* [en ligne], 14 août 2015, <http://arcee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=280&note=ok&surligne=oui&mot=#1> (page consultée le 9 octobre 2015).

j'entame mon projet doctoral qui se centrera par ailleurs sur un corpus de poésie contemporaine québécoise.

Finalement, c'est en observant de manière globale ma fiction, mon analyse et mon retour autoréflexif que je saisis les liens qui unissent les trois sections de mon mémoire. Il est indéniable que la présence à soi, à l'autre et à l'expérience constitue le cœur des mes préoccupations artistiques. De même, la façon avec laquelle je lis une œuvre témoigne de cet intérêt. Je tends à développer une méthodologie de la recherche-crédation qui allie mon regard d'écrivaine, ma sensibilité de performeuse (j'ai complété une formation d'interprétation de quatre années à l'École nationale de théâtre et j'ai une pratique soutenue en performance et en installation de même qu'en musique) ainsi que ma vision très personnelle de jouer les détectives textuelles. Au cours des prochaines années, donc, je souhaite intégrer la soma-esthétique à mon travail de chercheuse-crédatrice. Cet outil théorique est défini par l'auteur Richard Shusterman<sup>96</sup> « comme ' l'étude méliorative et critique de l'expérience et de l'usage du corps, conçu comme le foyer de l'appréciation esthétique-sensorielle (*aisthèsis*) et du façonnement de soi créateur. '97». J'ai l'intuition que cette approche nourrira mon œuvre, qui se situe à cet endroit fragile où le questionnement se heurte au corps qui lui, se heurte à la représentation.

---

<sup>96</sup> Philosophe américain né en 1949 et s'inscrivant dans le renouveau du pragmatisme.

<sup>97</sup> SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Éditions de L'Éclat, Paris, 2007, p. 155.



## **BIBLIOGRAPHIE**

## 1. Corpus

CALLE, Sophie. *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2013, 103 pages.

### Coffret *Doubles-jeux*

CALLE, Sophie et Paul AUSTER. *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi. Doubles-jeux (Livre VII)*, Arles, Actes Sud, 2009, 93 pages.

CALLE, Sophie. *À suivre... Doubles-jeux (Livre IV)*, Arles, Actes Sud, 2009, 149 pages.

## 2. Études sur Sophie Calle

GAFFNEY, Phyllis, Michael Brophy et Mary Gallagher. *Reverberations: staging relations in French since 1500: a festschrift in honour of C.E.J. Caldicott*, Dublin, University College Dublin Press, 2007, 432 p.

GRATTON, Johnnie et Conroy Derval, dir. *L'Œil écrit. Études sur des rapports entre texte et image, 1800-1940*, Genève, Slatkine Erudition, 2005, 267 p.

GRATTON, Johnnie et Michael Sheringham. *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Bergham Books, 2005, 244 p.

MÉAUX, Danièle et Jean-Bernard Vray. *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, 272 p.

VISSAULT, Maïté. « Entre subjectif et distancié », *ETC*, n° 51, septembre-octobre-novembre 2000, p.68-72.

## 3. Théorie de la photographie

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980, 192 p.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications. Recherches sémiologiques*, n° 4, Paris, Seuil, 1964, p. 40-51.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, 244 p.

BONNEFOY, Yves. *La présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983, 182 p.

COLLOMB, Michel. « Le défi de l'incomparable – Pour une étude des interactions entre littérature et photographie », [En ligne], dernière mise à jour le 10 mai 2016, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html> ( page consultée le 20 février 2016).

DURAND, Régis. *Disparités : essai sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 2002, 194 p.

LURY, Celia. *Prosthetic Culture: Photography, memory and Identity*, Londres, Psychology Press, 1997, 248 p.

ORTEL, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*, coll. « Champs visuels », Paris, L'Harmattan, 2008, 263 p.

ORTEL, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, 382 p.

SONTAG, Susan. *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1977, 224 p.

VOUILLOUX, Bernard. « Le texte et l'image : où commence et où finit une interdiscipline? », *Littérature*, n° 87, octobre 1992, p. 95-98.

#### **4. Théorie de l'art actuel**

ARDENNE, Paul, Pascale Beausse et Laurent Goumarre. *Pratiques contemporaines : L'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999, 128 p.

BOURRIAUD, Nicholas. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, 123 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001, 144 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, 384 p.

GERVAIS, Bertrand. *L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace* [en ligne], 14 août 2015, <http://arcee.qc.ca/ar.php?page=article&section=texte&no=280&note=ok&surligne=oui&mot=#1> (page consultée le 9 octobre 2015).

GRONSTAD, Asbjorn et Oyvind Gavnes. *An interview with W.J.T Mitchell*, Site de Image & Narrative. Journal en ligne, 20 mai 20115, [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad\\_vagnes.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm) (Page consultée le 29 avril 2016).

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 226 p.

## 5. Ouvrages sur l'autofiction

BRUNET, Manon. *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Montréal, Nota Bene, 1999, 224 p.

EAKIN, Paul John. *Living autobiographically – How we create identity in narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, 184 p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1997 [1984], 336 p.

JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine Viollet. *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, 262 p.

KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*, Oakland, University of California Press, 2003, 268 p.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, 333 p.

MONTANDON, Alain. *De soi à soi : l'écriture comme auto-hospitalité*, Clermont-Ferrant, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2004, 284 p.

RABATÉ, Dominique et Dominique Viart. *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, 366 p.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*, Montréal, XYZ, 1997, 302 p.

## 6. Ouvrages de philosophie

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Traduction de M. Rueff, Petite bibliothèque, Paris, Rivages Poche, 2006, 50 p.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000, 96 p.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 2008 [1995], 168 p.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993 [1975], 360 p.

THERRIEN, Claude. *Gadamer, l'esthétique et les ressources de la santé*, [En ligne]. [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol\\_2/therien.html](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/therien.html) (Page consultée le 17 juin 2016).

## 7. Autres ouvrages consultés

[?]. « Dispositif », *Dictionnaire de l'Académie française*, 8<sup>e</sup> édition, [En ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?11;s=3308913915> (Page consultée le 11 octobre 2015).

AUSTER, Paul. *Léviathan*, Arles, Actes Sud, Babel, 1993, 396 p.

BARONI, Raphaël et Marc Marti. *De l'interactivité du récit au récit interactif* [en ligne] 20 février 2016, <https://narratologie.revues.org/7077> (Page consultée le 28 avril 2016).