

## Intermédiatités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

## Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

# À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation

Maité Snauwaert

Numéro 7, printemps 2006

Filer (Sophie Calle)

Shadowing (Sophie Calle)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005515ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005515ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Résumé de l'article

L'intermédiatité du travail de Sophie Calle transforme les rapports entre texte et photographie en les déplaçant du statut de catégories matérielles étanches au rang, respectivement, de récit et d'image, par le biais d'une mise en fiction qui les fait accéder à la signification. Par ce glissement de valeur, ils ne se définissent plus séparément, mais participent également et conjointement d'un régime à la fois poétique et plastique qui les rend indivisibles. Ce sont alors des livres *d'images à lire* que produit l'artiste, dont les photographies ne sont pas tout à fait les illustrations, ni les textes à proprement parler les légendes.

### Éditeur(s)

Centre de recherche sur l'intermédiatité

### ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Snauwaert, M. (2006). À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation. *Intermédiatités / Intermediality*, (7), 17–48.  
<https://doi.org/10.7202/1005515ar>

# À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation

MAÏTÉ SNAUWAERT

17

## AS A BEGINNING

La vie n'est pas scénarisée. Elle se propose sous la forme de situations empiriques fortuites qui doivent se vivre comme telles. Sophie Calle, elle, provoque ces situations arbitraires<sup>1</sup>, les faisant précipiter vers un devenir-œuvre qui historicise la vie en un vivre signifiant. Ses recueils de microrécits, sur lesquels je souhaite m'attarder ici, font office de consignations, de collections de mémoire, dans la tradition des recueils d'anecdotes — réinventée toutefois à la lumière d'une civilisation dite « de l'image », puisqu'ils sont aussi des livrets photographiques. Jouant de l'ambivalence attachée de tout temps à l'anecdote, Sophie Calle réunit moins des suites d'*histoires vraies*<sup>2</sup>, comme le prétend le titre qui collige ce qui fut d'abord exposé en tant qu'*Autobiographies*<sup>3</sup>, que des séries d'*histoires possibles*<sup>4</sup> — à plus

1. Sa première œuvre, *Les dormeurs* (1979), comporte en effet dans sa version publiée ce prime intertitre : « PROVOCATION DE SITUATIONS ARBITRAIRES QUI PRENNENT LA FORME D'UN RITUEL : LES DORMEURS. » (Sophie Calle, *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000)

2. Sophie Calle, *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, Galerie Sollertis, 1994, augmenté en *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, 2002. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « HV », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

3. Sophie Calle, *Autobiographies* (1988-2003).

4. La suite implique la linéarité d'épisodes biographiques successifs, tandis que la série implique l'éventail de vies différentes (souligné par le pluriel des *Autobiographies*), en cela plus proche de la fiction qui, écrit Jean-Marie Schaeffer, « n'est pas seulement imitative au sens (platonicien) où elle élabore un semblant », mais « aussi au sens (aristotélicien) où elle crée un modèle de la réalité. » (Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 10 décembre 2002, <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>)

forte raison lorsqu'elle accole aux siennes, ou leur préfère, celles d'anonymes conteurs. Marie-Pascale Huglo écrit que :

L'anecdote est une forme narrative courante dont les contours un peu flous ont, étrangement, un air de familiarité. On en entend parler, elle circule, elle s'insère dans nos discours [...]. Elle est dans l'air, certes, mais à force d'être un peu partout, elle ne se trouve plus nulle part<sup>5</sup>.

18

Chez Calle cette labilité est fixée, ces contours sont précisés au point que le livre, au contraire, forme le lieu de réception et de rétention de ces histoires privées, *a priori* sans destinée, auxquelles elle donne une forme littéraire, par la systématisation des moyens du récit, tout en préservant ces attraits de la facilité et de la familiarité. Le recueil est le résultat littéral d'une cueillette de récits qui semblaient n'attendre que l'intervention d'une *anecdotière* pour tout à coup se matérialiser en des entités finies et révéler leur saveur. Christian Moncelet pose ainsi que : « Au pire, l'anecdote est une promesse tenue mais tenue d'universelle sapidité de l'existence ; au mieux, elle repose sur la certitude, plus ou moins consciente, que le sens chemine à travers des signes vicinaux qui ont fonction de voix royale<sup>6</sup>. » Déjà, la dimension plastique est contenue dans un tel brevet de validité, que l'intermédialité de l'œuvre callienne confirme à chaque instant. On verra que ce sont exactement la valeur et le rôle du photographique que de s'allier au récit pour capter instantanément des signes, et en ce sens réunir les clichés aux textes, si bien que le livre est peut-être une simple extension d'échelle de ce procédé d'accolement. Deux niveaux de mise en forme sont visibles : celui qui agence des faits en l'intégrité d'une histoire (correspondant au *muthos* d'Aristote) ; celui, supérieur, qui réunit ces histoires en livre, sur la base d'une relation thématique<sup>7</sup>.

La collection — le recueil — est donc le principe fort d'assemblage de l'œuvre, subsumant l'hétérogénéité des matériaux textuel et photographique, qui s'animent, au sein de ce dispositif qui les rapproche, d'un rapport de nécessité

5. Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, 1997, p. 9.

6. Christian Moncelet, « L'anecdotique photographié (à propos de gens qui rient et des gens qui pleurent) », dans *L'anecdote*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (1988), présentés par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal, 1990, p. 279.

7. Sur les effets de contemporanéité de récits écrits à des époques distinctes, qu'induit le recueil, je renvoie à Johnnie Gratton, « Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle », dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 125-132.

réci-proque. Le caractère systématique, la ritualisation sont là d'ailleurs pour (re)donner vie au fabriqué de toutes pièces. Du côté de l'artiste, ils orientent les séries vers un présent d'habitude, donc une pratique ordinaire. Pour les lecteurs, ils les tirent vers une impression de naturel et éventuellement un mode de vie à adopter. Hervé Guibert parle ainsi à juste titre, pour celle qui ne se définit ni comme écrivain<sup>8</sup>, ni comme photographe, mais comme « artiste narrative », d'une « faiseuse d'histoire<sup>9</sup> », l'expression jouant habilement sur l'ambivalence entre le niveau concret de la fabrication et celui, figuré, de la formule péjorative *faire des histoires*, qui évoque des complications délibérées et indues.

Les recueils les plus représentatifs de cette mise en récit, *Des histoires vraies + dix* et *Douleur exquise*<sup>10</sup>, serviront d'appui à la présente étude<sup>11</sup>. Le premier présente des histoires personnelles de Sophie Calle, avec photographie en page de gauche et texte en page de droite. Le second alterne une série de variations du même épisode personnel, surmontées d'une même photographie, en pages de gauche ; et en pages de droite, une série d'épisodes de vies de tiers chaque fois uniques, surmontés d'une image chaque fois différente. L'analyse qui suit s'efforcera de montrer d'abord l'actualisation singulière de l'anecdote à laquelle se livre Sophie Calle ; l'effet à la fois poétique et plastique auquel son minimalisme parvient ; de quelle façon cette brièveté vient faire cristalliser les éléments hétérogènes du monde en signes du destin ; enfin comment la matérialisation forte de l'artistique garantit la circulation de ces histoires.

8. Alain Montandon relève justement dans sa Préface à *L'anecdote* que « cet art est moins celui de l'écrivain [...] que celui de l'observateur spirituel. » (Alain Montandon, « Préface », dans *L'anecdote*, p. v).

9. Hervé Guibert, « Panégeryque [sic] d'une faiseuse d'histoire », Catalogue de l'exposition *Sophie Calle, à suivre*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991, non paginé. Étonnamment, « histoire » y est au singulier ; manière, peut-être, de briser la péjoration impliquée par la formule, pour la tirer du côté de l'art.

10. Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « DE » suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

11. *Des histoires vraies* et *Douleur exquise* sont à mon sens de parfaits recueils de récits, des livres de contes modernes, compilations d'histoires fugitives paradoxalement gravées dans la pierre par le fait de leur publication. Un coffret comme *L'absence*, par exemple, pour donner un contrepoids, exploite toujours le récit comme le canal privilégié de transmission et d'exposition de l'expérience, auquel presque personne n'échappe, mais sa finalité n'est pas de façon aussi aiguë de *faire des histoires* — ou alors au sens de la complication délibérée (Sophie Calle, *L'absence*, coffret réunissant *Disparitions*, *Fantômes*, et *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 2000).

**FORMALISATION**

L'entreprise de Sophie Calle pourrait être définie comme une *récitation*<sup>12</sup> : elle donne, grâce au récit, une forme et une audience à des extraits de vie qui sinon ne passeraient jamais à l'histoire, car ils n'existent que d'être *dits*<sup>13</sup>. En étant écrits, ils accèdent cependant à un autre rang, « le noté apparaissant toujours comme du notable », ainsi que l'a relevé Roland Barthes<sup>14</sup>. Plus encore, c'est une vraie modélisation littéraire qui est accomplie. Ainsi qu'on le verra, « le récit est travaillé de telle sorte qu'il porte en lui-même et son sens et sa portée communicationnelle. À la différence de l'anecdote historiographique ou sociale, l'anecdote littéraire se suffit narrativement à elle-même et le récit devient sa propre fin<sup>15</sup>. » Le travail de l'artiste rejoint celui d'une *anecdotière*<sup>16</sup>, d'une véritable collectionneuse d'histoires, ce dont le recueil est l'indice fort, qui a conféré ses lettres de noblesse à l'anecdote :

20

12. Étant donné la contradiction qui régit les récits rapportant des faits antérieurs alors que la seule réalité de ces faits réside dans ces récits, la récitation se propose comme la désignation d'une activité de langage alternative par rapport à celle de narration : celle-ci élaborant des récits ; celle-là les dictant, et mettant donc davantage l'accent sur la production de toutes pièces ce qui est pourtant supposé avoir existé.

13. Leurs modalités d'exposition en galerie comme ensuite en recueils insistent d'ailleurs sur une forme de *prononciation* écrite. Par le biais des grands panneaux de lin brodés, dans *Douleur exquise* (2003), qui semblent véritablement dérouler la parole, à l'échelle physique du déambulateur visiteur de la galerie ; aussi bien qu'à travers ces pages exclusivement recto des livres par lesquelles le texte chaque fois fait face à son interlocuteur lecteur, et se propose comme une unité brève à retenir en une fois, dans son œil et dans sa mémoire. Vis-à-vis privilégié donc, qui rappelle celui de la situation de dialogue.

14. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, repris dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Littérature », 1981, p. 16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « IAS » suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

15. Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant*, p. 188.

16. « Sur *anecdote* 3 a été formé le substantif *anecdotier*. La définition — définition relationnelle par rapport au terme base *anecdote* — comporte un trait sémantique obligatoire, “raconter”, auquel s'adjoit parfois “recueillir” [...]. Au trait obligatoire “raconter” est souvent ajouté le trait “habitude” et, à “anecdote”, les traits “abondance” et/ou “fausseté”, ainsi le *Dictionnaire de l'Académie*, 6<sup>e</sup> éd. (1835) définit-il l'anecdotier comme “celui qui a l'habitude de recueillir et de raconter des anecdotes, et le plus souvent des anecdotes fausses”. » (Dany Hadjadj, « L'anecdote au péril des dictionnaires », dans *L'anecdote*, p. 12-13)

Conçu comme un assemblage de moments narratifs distincts, sans lien de solidarité significatif, le recueil d'anecdotes devenu au cours des siècles véritable forme littéraire tire une origine quasi mythique des *Anecdota* de l'historien grec de l'Antiquité tardive Procope de Césarée. Dans cette histoire secrète (*historia arcana*) de la cour de l'empereur Justinien étaient rassemblés de nombreux faits et événements de la vie de l'État et de la société destinés aux générations futures, car trop privés ou trop sulfureux pour être publiés sans repréailles<sup>17</sup>.

Si Calle, au moins thématiquement, établit entre ces histoires un lien de solidarité à la fois implicite et évident qui justifie leur coprésence dans le recueil<sup>18</sup>, on voit dans cette origine historico-littéraire que l'anecdote tire sa valeur d'être plurielle, d'être l'élément d'une somme, que c'est cette démultiplication qui peut lui conférer un statut exemplaire. De là on peut lire le titre *Des histoires vraies*, avec son déterminant indéfini impliquant le tri opéré parmi une multitude, et son substantif littérairement valorisant au regard du fait divers puisqu'il implique la dimension configurante d'un *muthos*, comme l'annonce d'un genre littéraire nouveau. L'adjectif en devient, paradoxalement, aussitôt factice : le *vrai*, dans une perspective générique, est nécessairement issu d'une convention ; il est, pourrait-on dire, *apriorique*. Ce genre nouveau, héritier du recueil d'anecdotes, s'inscrit à une époque que Daniel Madélénat perçoit comme marquée par le « retour au récit » et la « mode biographique<sup>19</sup> ». Si l'on suit ce dernier, qui analyse l'anecdote dans les « Vies quotidiennes », le recueil d'*histoires vraies* pourrait relever du « genre historiographique de la vie quotidienne », ou encore être à mi-chemin entre deux types de formation, dans la mesure où « les *anas* [recueils d'anecdotes] lyophilisent le matériau biographique en nodules micro-événementiels » ; tandis que « les biographies, au contraire, les enchaînent en une syntaxe narrative qui produit le récit<sup>20</sup>. » Les « histoires » de Calle retiennent en effet la brièveté

17. Alain Montandon, « Préface », p. v.

18. Pour une réflexion spécifique sur le recueil dans cette œuvre, je renvoie de nouveau à l'excellente étude de Johnnie Gratton, « Poétique et pratique du recueil phototextuel dans l'œuvre de Sophie Calle ». Et, pour des considérations théoriques plus générales, en particulier aux études de Jan Baetens, « Discohérence et mise en recueil », et de René Audet, « Logiques du tout et du disparate » dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire*, respectivement p. 135-139 et p. 213-221.

19. Daniel Madélénat, « L'anecdote dans les "Vies quotidiennes" », dans *L'anecdote*, p. 59. Il n'est pas indifférent d'ailleurs que le colloque dont est issu ce recueil d'études universitaires sur l'anecdote ait eu lieu en 1988 : la même année que le début des *Autobiographies* de Calle.

20. Daniel Madélénat, « L'anecdote dans les "Vies quotidiennes" », p. 59.

suffisante des premiers, qui fournissent des épisodes de vies et non des vies complètes, tout en réalisant la mise en récit nécessaire des secondes. Elles répondent ainsi aux deux critères majeurs que l'usage a retenus du terme *anecdote* : « La définition d'*anecdote* 3 [récit bref d'un petit fait curieux], qui comporte toujours le trait générique "récit" et le trait spécifique "brièveté", constitue la définition courante, encore attestée en français contemporain<sup>21</sup> ».

22

Calle exploite cependant tout le spectre des différentes nuances de l'anecdote, à commencer par son ambivalence, garante de son indécidabilité entre fictivité et véridicité, susceptible de constamment piquer la curiosité du lecteur et d'entretenir un comique de situation, étant donné l'incongruité et la gratuité des actions qu'elle pose : prétendument engagée comme strip-teaseuse, femme de chambre, obéissant à des contraintes tout aussi improbables que ces métiers d'emprunt qui sont davantage, comme celui de patiente ou de fille de son père, des rôles, Sophie Calle s'invente constamment des vies parallèles<sup>22</sup>, plurielles et présentées comme secrètes au moment de leur actualité, conformément à la première acception historique de l'anecdote. C'est surtout dans le flou définitionnel de l'anecdote et sa richesse afférente, sa « triple virtualité » comme écrit Dany Hadjadj, que s'installe l'artiste narrative. Cette potentialité la fait passer d'abord du secret, donc notable, à l'exemple révélateur (« le *Trésor de la langue française* par exemple indique en remarque : "l'anecdote, quoique marginale peut être significative" ») ; ensuite du secret, car sans intérêt, au « détail secondaire » ; enfin, du secret, car non « conforme à la norme », « l'anecdote prendra le sens de "petit fait curieux"<sup>23</sup> ». Mais le principe de l'exposition puis du livre fait acquérir aux histoires de Calle une dimension publique qui élimine le possible discrédit lié à cette secondarité. Il s'agit plutôt, avec le recueil en particulier, puisque sa pérennité est de loin supérieure à celle de la présentation au musée, de porter au grand jour ce qui d'ordinaire ne franchit pas la barrière du privé. Écrite et exposée, jointe à d'autres et échantillonnée, l'anecdote devient *histoire vraie*.

Sur la base de cette ambiguïté apte à alimenter l'intérêt du lecteur, ce qui est secret se trouve chez Calle exposé et faussement révélé. Faussement, car de ses récits personnels on peut toujours mettre en doute la véracité, et des tiers dont elle rapporte les histoires on ne connaîtra jamais l'identité. Selon une extension

21. Dany Hadjadj, « L'anecdote au péril des dictionnaires », p. 10.

22. Ainsi ne devrait-on pas dire : « Sophie Calle se fait engager comme femme de chambre, strip-teaseuse », etc., mais plutôt : « Sophie Calle *raconte* qu'elle se fait engager comme femme de chambre... ».

23. Dany Hadjadj, « L'anecdote au péril des dictionnaires », p. 10.

de sens au regard de la grande Histoire dont elle était séparée mais issue, l'anecdote prend alors la valeur d'une « particularité secrète ou du moins peu connue [...] qui est en relation à certains événements de l'histoire ou de la vie intime d'une personne<sup>24</sup>. » Ainsi en est-il des histoires de tiers que rapporte *Douleur exquise*, qui sont des épisodes privés, ponctuels mais souvent définitifs, que le livre va éventuellement faire sortir du fait divers pour qu'ils accèdent au rang d'*histoire*<sup>25</sup> (fig. 1).

On pourrait considérer que ce récit s'inscrit dans la veine du texte de Marguerite Duras intitulé « Le coupeur d'eau<sup>26</sup> », qui repose également sur un fait divers annoncé dans le journal et sur le silence recelé dans le récit par sa protagoniste victime d'une injustice sociale, avec la référence à une *brève* journalistique en amorce. Mais on pourrait aussi supposer, cette hypothèse n'excluant d'ailleurs pas la précédente, qu'il s'agit, *a contrario* de cet élément réaliste premier qui fonctionnerait comme une fausse piste, d'une histoire inventée par Calle pour faire une finale percutante au recueil<sup>27</sup>. Quoi qu'il en soit, si Calle recherche la brièveté, ce n'est pas pour faire court, mais pour faire efficace ; pas pour écourter les petits événements du monde, mais pour les prolonger depuis leur discrétion même, leur minimalité porteuse d'infini. Là, bien sûr, l'anecdote rejoint sa valeur de récit exemplaire, en même temps que de petit fait curieux : petit non par sa gravité, mais par son passage inaperçu alors même que publicisé dans la presse. Il n'est pas indifférent que ce texte soit le dernier du recueil, dont il tend à montrer l'orientation : faire œuvre utile<sup>28</sup> à partir de l'ordinaire du monde. Légèrement déviant, d'ailleurs, par rapport à la contrainte initiale de la collecte (« j'ai

24. Selon la définition de Bescherelle (1845) citée par Dany Hadjadj, « L'anecdote au péril des dictionnaires », p. 10.

25. Daniel Madélenat écrit que « l'anecdote, relative et variable [...] implique la concaténation d'un sujet et d'une action en une intrigue minimale, "biographème" détaché de la totalité vitale, sélectionné. » (« L'anecdote dans les "Vies quotidiennes" », p. 60)

26. Marguerite Duras, « Le Coupeur d'eau », dans *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

27. Johnnie Gratton explique en effet que « Calle a admis, lors de certains entretiens, qu'à plusieurs reprises elle a inséré dans ses projets en série un élément purement fictionnel, un "mensonge". Et ceci moins dans un but de provocation que parce qu'elle avait été un peu déçue par les résultats du projet. » (Johnnie Gratton, « Poétique et pratique du recueil photo-textuel », p. 128)

28. J'ai tenté d'établir cette finalité de l'artistique chez Calle dans une autre étude : Maité Snauwaert, « Mise en récit / mise en série : le recyclage dans le dispositif de *Douleur exquise* de Sophie Calle », *La voix du regard. Revue littéraire sur les arts de l'image*, n° 18, « Et re ! Recyclage, reprise, retour », automne 2005, p. 45-50.





Lu cette brève dans *Libération* : Le 28 mars, Maria G., soixante-deux ans, s'est rendue, comme à son habitude, au supermarché de Champigneulle, pour acheter un petit pot de crème. Avant d'arriver à la caisse, elle s'est souvenue qu'elle en avait encore un dans son réfrigérateur. Elle a donc reposé le pot de crème. Mais elle avait été filmée par une caméra de surveillance. Un vigile l'accusa de vol et la fouilla devant la clientèle rassemblée.

Maria est rentrée chez elle. Elle n'a parlé de sa mésaventure à personne. Le 10 avril, elle est allée sur la tombe de ses parents. De retour, elle est passée près du canal dans lequel on vient de repêcher et d'identifier son corps. Elle avait laissé une note à son fils : "Roland, j'ai pas commis le vol du petit pot de crème fraîche dont je suis accusée par les caïds du supermarché. Je le jure sur la tête de mes petits-enfants. Devant la mort, je ne mens pas. Ta mère."

demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » ») (DE, p. 202), il constitue aussi une victoire des autres sur soi, des récits de tiers sur celui ressassé de Sophie, puisqu'en regard la page censée accueillir la dernière version du récit de Calle est noire, et par là la réussite du projet<sup>29</sup> (« cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres » [DE, p. 202-203]).

Or pour faire ainsi œuvre utile, il faut mettre en forme l'informe du monde, le canaliser et le rendre communicable par le récit — qui ne se contente pas de rapporter les faits, comme le fait la brève du quotidien, mais les dramatise en les organisant, et par là, en montre la valeur. D'où, comme chez Duras, cet aspect « sans commentaire » du récit, qui tend justement à simplement étaler les faits aux yeux du monde, à les exposer sur le mode de l'énumération neutre. Mais cette simplicité est déjà un parti pris, et la reprise à partir du journal, dans la mesure où elle est mentionnée, une position. L'ajout d'un deuxième paragraphe fait du premier un constat simple, une citation mais faite dans les termes de l'auteure, déjà ; et du second, très clairement, un commentaire, une mise en récit subjective. Le cliché, avec son noir et blanc, va du côté de l'archive, tout en mettant en scène, très littéralement, au centre de la photo comme au centre du frigo, le « petit pot de crème fraîche » acteur ou intermédiaire, comme les objets dans les contes, de la perte de l'héroïne, au milieu des éléments ordinaires d'une vie (d'une épicerie), qui deviennent ici quasiment comiques. Le bref, qui n'est pas le court<sup>30</sup>, implique ainsi une plasticité contrainte et par là même porteuse, autre trait définitoire de l'anecdote : « Pour qu'il y ait anecdote d'un point de vue narratif on s'accorde généralement sur quelques caractéristiques fondamentales telles que la facticité, la représentativité, la brièveté de la forme et l'effet qui donne à penser<sup>31</sup>. » L'anecdotier doit donc posséder un « sens de l'observation auquel s'allie un art de construire le segment narratif de la manière la plus économique possible<sup>32</sup>. » Or cette économie est dictée aussi bien par le primat plastique de la mise en page photographique, qui rend l'histoire mémorable puisque facile à associer, mnémotechniquement, à une image. De sorte que la limitation intrinsèque de l'anecdote, sur laquelle insiste Alain Montandon, est chez Calle l'une des contraintes vives que son œuvre privilégie :

29. Sur ce plan l'ambivalence est constante, et impossible à lever, entre profit individuel et profit collectif.

30. Je renvoie à l'article de Gérard Dessons, « La notion de brièveté », *La licorne*, publication de la Faculté des lettres et langues de l'Université de Poitiers, n° 21, 1991.

31. Alain Montandon, « Préface », p. v.

32. Alain Montandon, « Préface », p. v-vi.

Aussi l'anecdote reste-t-elle limitée à sa fonction de relation d'un fait court, saillant, authentique, remarquable, souvent paradoxal, renonçant à toute amplification et à tout développement littéraire. Les possibilités formelles et stylistiques en sont limitées, mais non sa représentativité et ses conséquences philosophiques, morales ou autres<sup>33</sup>.

L'exemple du petit pot de crème a suffi, je crois, à le montrer : ce que l'auteure n'ajoute pas, ou ce que l'auteure tait, ouvre un travail de réflexion dans l'esprit du lecteur, fût-il furtif, qui marque en tout cas suffisamment pour servir d'exemple, lors d'une occasion ultérieure, ou pour être à nouveau savouré. Cette économie de moyens, qui n'est pas seulement matérielle, mais aussi bien poétique — c'est la différence entre le court et le bref —, concernant à la fois les moyens mêmes du langage et l'éthique qu'ils impliquent, est aussi ce qui garantit à l'anecdote son statut, et partant sa valeur :

26

Pour que la relation d'un fait conserve le statut d'anecdote, il faut d'une certaine manière que les apparences de l'inessentiel soient sauvées. On assiste à un double mouvement laudatif et dépréciatif. Ce qui est révélé à peu et trop d'importance. Une anecdote implique une hiérarchisation du réel dont certains éléments ne méritent pas d'être passés sous silence, sans pour autant prétendre à quelque primauté<sup>34</sup>.

Le caractère discret de l'ironie callienne sert ainsi on ne peut mieux sa cause artistique : les recueils retiennent de l'inessentiel, le mettent en vedette, mais sans commentaire...

### HIÉRARCHISATION

Sur le plan de la photographie, l'anecdote pose de tout autres problèmes, comme l'a bien montré Christian Moncelet dans son étude sur « L'anecdotique photographié », qui permet par contraste d'établir la hiérarchie qui commande le rapport texte-image dans le travail de Calle. L'auteur écrit :

J'ai aussi renoncé pour l'heure à réfléchir sur la signification importante de l'emploi fréquent, en critique picturale, du mot « anecdote » pour désigner le sujet d'un tableau figuratif. Combien de fois peintres et critiques n'ont-ils pas dit que l'anecdote ainsi conçue n'était que le support obligé, pour ne pas dire le prétexte, de la picturalité de l'œuvre. L'anecdote serait comme le combustible que nécessite toute flamme<sup>35</sup>.

33. Alain Montandon, « Préface », p. vi.

34. Christian Moncelet, « L'anecdotique photographié... », p. 273.

35. Christian Moncelet, « L'anecdotique photographié... », p. 264.

Comme l'argument pour un ballet, l'anecdote serait, face à la picturalité, secondaire. On devine aisément que chez Calle il n'en est rien. Si la photographie est première par ordre d'apparition chronologique dans le livre, sa signification et sa valeur sont véritablement vectorisées par le récit qui les accompagne<sup>36</sup> et qui peut d'ailleurs être préliminaire<sup>37</sup>. Si dans les exemples qu'étudie Moncelet, tirés de la presse, les photographies « contiennent [...] toutes un élément de "curiosité" constitutif du fait anecdotique et corollairement de sa relation<sup>38</sup> », chez Calle c'est l'inverse. Même lorsque le photographique semble être exploité comme médium de la prise empirique, de l'improvisation (comme dans les filatures, et comme c'est le cas pour la photo de presse), en réalité il est le moyen d'une mise en scène. Une décision première conditionne l'action, puis réunit — produit de toutes pièces — les preuves de sa réalisation. L'anecdotique ne naît pas du photographique, mais celui-ci contribue à construire celui-là, à le matérialiser comme à lui donner son sel, son cachet d'authenticité, tout aussi incertain et fabriqué cependant que celui du récit. Jean-Paul Guichard écrit que Calle « crée, à partir d'un projet ou d'un "scénario" déterminé, des images qui sont davantage un registre comptable (des instants vécus) que la source d'émotions esthétiques. L'amateurisme apparent des clichés relève d'une intention auctorielle et contribue à mystifier le lecteur<sup>39</sup>. » De façon analogue, le récit se construit sur le mode du constat, le ton du compte rendu, qui n'est qu'une modalité narrative particulière, un artifice poétique voire rhétorique, visant à convaincre le lecteur mais d'abord à lui faire apprécier la malice d'un pacte fictionnel indéfiniment sujet à question.

36. Ainsi les clichés non légendés (en grande partie) de la première partie de *Douleur exquise*, véritable livret photographique, comportent-ils pour tout commentaire de texte matériellement coprésent l'estampille, au cachet rouge, d'un compte à rebours (de « J – 92 » à « J – 1 »), en-dessous du mot « douleur », mais sont de fait informés du récit qui les préfigure.

37. Comme dans les recueils du coffret *Doubles-jeux*, dont chacun arbore à son initiale l'argument mis en récit d'une contrainte (Arles, Actes Sud, 1998); dans *L'absence*, autre coffret de trois recueils; ou dans *L'Érouv de Jérusalem* (Arles, Actes Sud, 1996, 2002).

38. Christian Moncelet, « L'anecdotique photographié... », p. 266.

39. Jean-Paul Guichard, « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle », dans Danièle Méaux, Jean-Bernard Vray (dirs.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2004, p. 77.

De ce jeu du vrai-faux qui ravit chaque lecteur, le cliché photographique est en quelque sorte l'embrayeur<sup>40</sup>.

La photographie ne vaut donc qu'à être prise dans le faisceau du récit<sup>41</sup>, qui en quelque sorte l'organise, même si elle se présente comme première, chronologiquement et en raison de sa primauté visuelle. Ce qui est premier chronologiquement, c'est ce que montre cette position de la photo comme enregistrement du réel, c'est *la vie* et le monde empirique dont naît l'œuvre. Ou plutôt, l'œuvre naît chez Calle de son besoin d'organiser ce monde empirique désordonné; d'où son caractère artificiel et fabriqué, qu'analyse bien Jean-Paul Guichard, notamment lorsqu'il glose, après Barthes et surtout après Soulages, le *ça a été* du premier déplacé par le *ça a été joué* du deuxième<sup>42</sup>, qu'on pourrait, tout en y adhérant, transformer encore en un *ça a eu lieu / ça n'a pas eu lieu*, mais *ça a un lieu* — qui seul rend compte de la réalité artistique opératoire du recueil. Dans celui-ci, tout arrive au présent pour le lecteur, en dehors de la réalité vraie, dans ce temps-lieu hors-temps et hors-lieu de la fiction, qui nous soustrait au monde réel tout en nous rendant indéfiniment présents à l'œuvre car coextensifs à elle. Aussi le factice de ce présent n'est-il pas éthiquement faux, et le photographique tend à jouer un rôle conjoint à celui du poétique: donner lieu à ce qui mérite d'avoir une pérennité.

28

### CRISTALLISATION

La cristallisation de l'anecdote en histoire se produit, au plan poétique, par la dramatisation qu'en opèrent les modalités du récit, dont la simplicité est le résultat d'une condensation, garante d'une efficacité rythmique. Les recueils sont des suites plastiques et des séries thématiques de micro-unités dans lesquelles le principe narratif est réduit à un état nécessaire et suffisant, qui paraît en tout point correspondre à ce que Roland Barthes nommait les « noyaux » ou « fonctions cardinales » du récit: « Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une

40. L'incertitude de source, dans le cas des histoires de droite de *Douleur exquise*, est portée à son comble avec les images qui les surplombent: d'où proviennent-elles? de quelles archives (im)personnelles?

41. Jean-Paul Guichard note que « les vues fonctionnent plutôt sur le mode du roman illustré. » (Jean-Paul Guichard, « Poker menteur... », p. 80)

42. François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 64, cité par Jean-Paul Guichard, « Poker menteur... », p. 80.

incertitude<sup>43</sup>. » (IAS, p. 15) L'enchaînement strict de ces noyaux détermine une *ligne de composition* dont je donne trois exemples à titre d'échantillons (figs. 2-4)<sup>44</sup>.

La brièveté des textes est non seulement matérielle mais d'abord poétique : les phrases sont simples et brèves, il s'agit de propositions indépendantes centrées autour de verbes d'action et régies par la parataxe. Un système de hiérarchies s'établit grâce à des valeurs temporelles, qui servent plus encore à déterminer l'imbrication des actions et leur différence d'importance qu'à marquer des époques distinctes. Chaque première phrase est une mise en contexte : à l'imparfait et d'un seul tenant, elle forme un temps étale, cependant situé par l'âge de la protagoniste (« j'avais quatorze ans », « j'avais trente ans »), dont va pouvoir s'extraire avec force l'événement rapporté. Elle est suivie d'une intervention extérieure, sous forme de décision arbitraire ou de permission, impliquant en tout cas l'absence d'autonomie de l'héroïne<sup>45</sup> (« on allait me refaire le nez », « sans me consulter », « il me permit »), qui vient faire précipiter ce temps dans la verticalité d'un passé simple (« un rendez-vous fut pris », « il me permit », « il m'organisa »), et parfois dans la ponctualité d'une date qui semble indéfinie (« un 8 novembre »), mais ne l'est pas (« j'avais trente ans »), la mise en exergue de l'âge par les tirets contrastant avec la durée impliquée par le passé lointain du contexte (« depuis l'enfance »). L'alternance peut alors reprendre entre imperfectifs destinés à rendre ce temps indifférent du passé qui sert de fond (« j'hésitais », « il habitait », « j'avais apporté »), et occurrence singulière au passé simple qui en surgit avec éclat, d'abord à travers ses prémisses immédiates (« on me rassura », « je lui dis mon embarras »), puis systématiquement dans la ponctualité d'une chute. Celle-ci peut être une véritable clausule (« il se suicida »), l'ouverture sur un temps nouveau d'une durée indéfinie (« je devins sa patiente »), ou encore à la jonction des deux (« je la mis pour notre première nuit ensemble »), mais elle est

43. Ce recours au texte de Barthes vient de ce que le caractère systématique des collections d'histoires de Calle s'apparente à l'emploi d'un patron de récit, de modalités d'exposition fixes ou à visée de fixation, qui permet de supposer qu'il s'agirait chaque fois d'une même structure de récit (je ne dirai pas narrative, car il me semble que la narration appelle un développement précisément exclu des mises en intrigue de l'artiste).

44. « Le nez » et « La robe de mariée » avaient déjà été publiés dans *Des histoires vraies* en 1994.

45. Qui contribue à l'effet de système du texte : la narratrice est *prise* dans un réseau de relations qui la déterminent comme elles déterminent l'avancée du récit ; de sorte qu'elle en est à plein titre le *personnage* : la marionnette produite et manipulée par les fils d'une narration orchestrée par « l'artiste narrative ». C'est du grand art, au sens où le résultat est excessivement construit.



Fig. 2. Sophie Calle, *Des histoires vraies + dix*, Actes Sud, 2002. © Sophie Calle/SODRAC 2006. © Actes Sud 2002.

### Le nez

J'avais quatorze ans et mes grands-parents souhaitaient corriger chez moi certaines imperfections. On allait me refaire le nez, cacher la cicatrice de ma jambe gauche avec un morceau de peau prélevé sur la fesse et accessoirement me recoller les oreilles. J'hésitais, on me rassura : jusqu'au dernier moment j'aurais le choix. Un rendez-vous fut pris avec le docteur F, célèbre chirurgien esthétique. C'est lui qui mit fin à mes incertitudes. Deux jours avant l'opération il se suicida.



sans réplique. Le récit a ainsi chaque fois le dernier mot, et cette réalité est autant poétique que plastique, puisque la finale d'un paragraphe est un lieu stratégique, éminemment visible. On a donc affaire à chaque phrase à une proposition déterminante pour l'orientation du récit, qui en précipite la fin, de sorte qu'il se risque à chaque étape de son avancée, conformément à la dynamique des fonctions cardinales: « Ces fonctions peuvent être à première vue fort insignifiantes; ce qui les constitue, ce n'est pas le spectacle (l'importance, le volume, la rareté ou la force de l'action énoncée), c'est, si l'on peut dire, le risque: les fonctions cardinales sont les moments de risque du récit. » (IAS, p. 16) On retrouve la brièveté caractéristique de l'anecdote, préalable fort selon lequel ce n'est pas sur le plan des énoncés que se joue l'essentiel, le drame au sens étymologique de l'action, mais par et dans les modalités d'énonciation, qui, de façon en quelque sorte performative, accomplissent le récit.

Car ce qui identifie les fonctions cardinales, en tant qu'articulations poétiques et physiques, c'est qu'elles sont « à la fois consécutives et conséquentes ». (IAS, p. 16) Réduits à ces propositions fondamentales, les récits semblent vectorisés par un *destin*:

Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par*; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo propter hoc*, qui pourrait bien être la devise du Destin, dont le récit n'est en somme que la « langue »; et cet « écrasement » de la logique et de la temporalité, c'est l'armature des fonctions cardinales qui l'accomplit<sup>46</sup>. (IAS, p. 16)

46. Cet « écrasement » est proche de rendre également indistinctes les catégories du récit et de la narration, qu'on a pourtant coutume de distinguer notamment depuis Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 72), ce qui serait partie prenante de l'impression d'évidence, de parfaite coïncidence entre les faits et leur relation, qui rend celle-ci immédiatement signifiante, non pas comme si le récit — ou, dans les termes de Genette, la narration — était transparent, mais au contraire parce qu'il fait éminemment ressortir les marques de sa subjectivité, de sorte qu'elles ne sont plus même en question. C'est d'ailleurs le sens que l'on accorde à la « récitation » que cette fusion du récit et de la narration. Un recueil comme *Douleur exquise*, qui fait alterner des récits en première personne tantôt personnels et tantôt rapportés, pose de ce point de vue d'autres problèmes, qui mériteraient de faire l'objet d'une étude à part entière. Toujours est-il que par là, les récits de Calle oscillent entre cette allure de grande simplicité confinant à l'évidence, et une extrême sophistication qui les fait apparaître avec éclat comme nécessairement composés de toutes pièces.

Les modalités du récit garantissent ainsi la *précipitation*, au sens chimique mais aussi temporel, des faits en une histoire. Par cette réduction à l'essentiel, Sophie Calle *fait histoire* en quelques lignes, en un unique paragraphe qui se voit former une unité à la fois typographique et discursive, plastique et poétique. La photographie en regard la renforce en tant qu'unité de temps et de lieu, et contribue à sa dramatisation par focalisation : c'est bien un littéral *avoir-lieu* que le livre. Or, Barthes écrit encore que la *devise du Destin* qui paraît les régir fait lire les récits *verticalement* :

Quel que soit le nombre des niveaux qu'on propose et quelque définition qu'on en donne, on ne peut douter que le récit soit une hiérarchie d'instances. Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchaînements horizontaux du « fil » narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre. [...] [L]a « perquisition » exercée sur un ensemble horizontal de relations narratives a beau être complète, pour être efficace, elle doit aussi se diriger « verticalement » : le sens n'est pas « au bout » du récit, il le traverse. (IAS, p. 11-12)

33

Le dispositif et le format étroit et haut des livres insistent littéralement sur cette verticalité et produisent une vectorisation plastique de la lecture. Celle-ci se voit renforcée par les photographies qui, très focalisées, dirigent le regard sur une proie ou cible certaine et qui, par la duplication systématique de la mise en page autant que par les représentations qu'elles offrent, informent en la préfigurant la chute du récit. L'exigence de proportion induite par ce régime iconique participe de l'économie des récits, en leur imposant de faire également tableau en une seule page frontale. Dans l'ordre de cette *crystallisation*, on peut alors estimer que la photographie cherche à extraire le *crystal* de chaque récit.

#### SIGNES DU DESTIN

Cette cristallisation s'opère aussi dans la précipitation de *signes* en un destin dont ils sont annonciateurs, *avant-coureurs*, selon la signification symbolique de l'antéposition de la photographie. L'exemple le plus explicite de ce point de vue est « Le cou » :

Il souhaitait me photographier avec son Polaroid. Lorsque l'image apparut, une ligne rouge barrait mon cou. Je ne voulus pas que ce cliché finît en des mains étrangères. Je demandai à le garder et me tins sur mes gardes dans les jours qui suivirent. Deux semaines plus tard, la nuit du 11 octobre, un homme tenta de m'étrangler dans la rue et me laissa inanimée sur le trottoir. (HV, p. 39)

Dans ce livre où le noir et blanc est majoritaire, cette photo en couleur fait apparaître la ligne rouge sur le cliché, comme un fil rouge à suivre, qui pointe vers le récit. Celui-ci réunit quant à lui les différentes vertus du signe : annoncer un événement à venir et donc en témoigner à la fois par avance mais aussi une fois cet événement arrivé, de sorte que sa validité traverse l'histoire, dont elle est à la fois la pré-destination et la destination, le ressort dramatique et la chute finale. C'est moins la tentative d'étranglement qui surprend que le principe de sa prédiction. À plus forte raison, son inévitabilité — la protagoniste a pris des précautions sur lesquelles elle insiste — rend le signe impérieux, voire tout-puissant. Cette histoire révèle la valeur de la photographie dans les livres de Sophie Calle, et ce qui constitue le nerf du texte qui l'accompagne : interpréter le réel de manière à le rendre signifiant, mais aussi signaler à quel point il est possible de s'en rendre maître. Et, de fait, réaliser cette maîtrise par l'exercice plastique de la mise en récit imagée, qui va jusqu'à garantir son emprise sur le référent empirique supposé avoir été *saisi*, selon la valeur traditionnelle du photographique, par le cliché. Le récit légende la photo dans la mesure où il montre ce qu'il y a à *en lire*, c'est pourquoi elle lui est antérieure. Mais réciproquement, la photo anticipe la signification du récit en en retenant l'élément essentiel et représentatif.

La photographie tend en principe à accréditer une réalité antérieure, et chez Calle elle retient cette valeur de pièce à conviction littérale, en y ajoutant toutefois la dimension temporelle paradoxale d'une prémonition. Elle fonctionne en tant que composition *et* rétention de signes, voire disposition de pièces. Dans « La robe de mariée » par exemple, l'objet ostensible, central et unique de la photographie (la robe éponyme) intervient dans le récit comme l'élément d'une préméditation, qui oriente moins la signification (le sens n'est pas en question, il ne fait jamais problème dans les récits de Calle) que la valeur symbolique du récit : il doit s'agir d'un objet qui porte la charge de la *première nuit*<sup>47</sup>. Ce qui se présente comme l'empirique du vivre, mentionné par le titre *Des histoires vraies*, qu'on pourrait entendre au sens de « telles qu'elles se sont produites », est en réalité chaque fois le produit d'un plan au sens le plus malicieux du terme, d'un agencement qui relève du *muthos* tel que défini dans la *Poétique* d'Aristote : d'une organisation littéraire. Le commentaire qu'en donne Paul Ricoeur va dans le sens de « l'écrasement de la logique et de la temporalité » relevé par Barthes, qui octroie au récit un pouvoir exclusif :

47. Or la robe choisie, de facture ancienne, apparaît comme un cliché romantique : une image dans l'image, ou ce qui fait que la photographie atteint le rang d'image.

C'est d'abord la concordance que souligne la définition du *muthos* comme agencement des faits. [...] La notion de « tout » (*holos*) est le pivot de l'analyse qui suit. Or celle-ci, loin de s'orienter vers une investigation du caractère temporel de l'agencement, s'attache exclusivement à son caractère logique. Et c'est précisément au moment où la définition côtoie la notion de temps qu'elle s'en tient le plus éloignée : « Un tout, est-il dit, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin » (50 b 26). Or, *c'est en vertu seulement de la composition poétique que quelque chose vaut comme commencement, comme milieu ou comme fin* : ce qui définit le commencement n'est pas l'absence d'antécédent, mais l'absence de nécessité dans la succession. Quant à la fin, elle est bien ce qui vient après autre chose, mais « en vertu soit de la nécessité, soit de la probabilité » (50 b 30). Seul le milieu paraît défini par la simple succession : « Il vient après autre chose et après lui vient autre chose » (50 b 31). [...] Or, si la succession peut ainsi être subordonnée à quelque connexion logique, c'est parce que les idées de commencement, de milieu et de fin ne sont pas prises de l'expérience ; ce ne sont pas des traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du poème<sup>48</sup>.

Ainsi la mention d'une date précise, qui n'est pas rare dans les récits de Calle, si elle vient à l'appui d'une véridicité supposée, tire-t-elle son efficacité de son réalisme, qui en fait une composante dramatique forte, et non de son objectivité, qui n'est qu'arbitraire. Celle qui prétend aimer qu'on *décide pour elle*<sup>49</sup> (chaque récit témoigne de sa passivité, ou plus exactement de sa disponibilité au bon vouloir des autres) est en réalité dans la maîtrise parfaite *a posteriori* des événements — maîtrise que permet seul le principe du récit en tant qu'organisation scénaristique intervenant après-coup, c'est-à-dire capable littéralement d'*intervenir* sur la réalité, qui, une fois passée, n'a effectivement d'existence que rétrospectivement récitée, ou, possiblement inventée, que *rétroactivement* récitée.

Il faut revenir ici sur le rôle déterminant du passé simple dans les récits de Calle, dont l'emploi anachronique aujourd'hui renforce l'hypothèse de Barthes qui en faisait un caractère élémentaire du récit et une marque de fabrique littéraire. D'une part, il produit la dramatisation la plus rapide donc la plus efficace, en figeant les actions décrites dans une verticalité qui annule la notion même de temps ou la durée référentielle, au profit d'un temps plat, interne, *sui-référentiel*, qui bascule dans l'espace, au point que l'ici-et-maintenant est fortement celui du livre. D'autre part, il donne de la gravité au ton comme on le fait

48. Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1983, p. 80-81. C'est moi qui souligne.

49. « J'ai toujours aimé qu'on décide pour moi » est la première phrase du texte intitulé « Le dé » dans *Des histoires vraies + dix*, p. 43.



Fig. 3. Sophie Calle, *Des histoires vraies + dix*, Actes Sud, 2002. © Sophie Calle/SODRAC 2006. © Actes Sud 2002.

### **La robe de mariée**

Depuis toujours je l'admirais de loin. Depuis l'enfance. Un 8 novembre – j'avais trente ans – il me permit de lui rendre visite. Il habitait à plusieurs centaines de kilomètres de Paris. J'avais apporté dans ma valise une robe de mariée en soie blanche, avec une petite traîne. Je la mis pour notre première nuit ensemble.

**37**

pour les choses qui méritent d'être racontées, une gravité un peu désuète qui ne fait que renforcer la littérarité du récit. Toute l'analyse de Barthes va dans ce sens de la solennité et du caractère très écrit attachés à son emploi :

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde: il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits. Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit<sup>50</sup>.

38

Ce statut ambigu du temps littéraire mérite d'être articulé à une réflexion de Benveniste sur le passé, selon le rapprochement de Paul Ricœur dans son questionnement des « Jeux avec le temps<sup>51</sup> ». Benveniste écrit :

Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. Sans doute vaudrait-il mieux dire: dès lors qu'ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés<sup>52</sup>.

À la jonction de ces deux réflexions se tient en effet la position ambivalente et ironique, périlleuse et efficace, parfaite d'équilibre contradictoire, du dispositif de Sophie Calle. Son équivoque n'est pas seulement entre temporalité et causalité, mais entre temporalité et spatialité. Le passé simple de ses récits aplatit le monde pour le faire tenir tout entier dans une équation artificielle mais logique qui lui donne du sens; il donne des faits pour vrais *puisque* arrivés *parce que* présentés par et dans le temps du passé, alors même que celui-ci dénonce son artificialité de temps littéraire. De même que la photographie, et selon la même donnée implicite liée à la nature qui lui est traditionnellement supposée, le récit *avère* la réalité qu'il représente, alors qu'il la (re)construit, et n'a peut-être aucun

50. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1953 et 1972, p. 25-26.

51. Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1984, p. 120-121, en particulier les notes 1, p. 120 et 2, p. 121.

52. Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 239.

antécédent. Le passé simple du récit ramène la réalité à un point, comme dit Barthes, à l'instar de la photographie : une fausse profondeur temporelle est impliquée, mais ce à quoi nous avons affaire est radicalement présent, *sous nos yeux*. Il s'agit de faire du vrai avec du faux, en montrant tout simplement, mais sans le dire, que le vrai est fabriqué, que pour être atteint, il nécessite d'être scénarisé. On touche là à la quasi-performativité des récits de Calle, dont le passé simple est la marque et l'opérateur : du simple fait de son emploi se produit du récit et de l'*avoir-eu-lieu*, exactement comme cela se produit avec la photographie. Ainsi existe, contre l'oubli, du *passé*, au sens du temps mais surtout de la flexion verbale, qui montre que quelque chose est arrivé qui a un poids dans le monde et une signification au présent, ce qui a une implication et des conséquences plastiques importantes :

39

C'est pour cela qu'il [le récit] est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers ; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant ; le monde n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin<sup>53</sup>.

Il y va dans le dispositif des livres et leur disposition verticale d'une *mise en évidence*<sup>54</sup>, qui présentifie et figure la finalité qu'ils *visent*, littéralement puisque cette finalité devient l'objet d'une focalisation visuelle : montrer la vie comme une somme de signes éparés à agencer sans cesse<sup>55</sup>. Cette plasticité du récit rencontre son équivalent, contrepoint ou renfort, dans l'instantanéité du photographique, duquel on peut déduire que le récit tire ses moyens et sa façon de construire de la valeur : la littérature consiste ici à faire signe et sens en un cliché, en une seule prise, en un instantané plastico-verbal. D'où le paragraphe unique, destiné à parvenir à un irréductible *grain de l'humanité*, qui pourrait être atteint

53. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 26.

54. Je dois l'élection, à propos des dispositifs de Sophie Calle, de cette belle formule qui porte la pluralité de sens de ce qui est exposé, offert au regard, et réuni sous forme de preuve (au sens anglais d'*evidence*), à René Audet lors d'une conversation autour de cette œuvre. Qu'il en soit ici remercié.

55. Par quoi faits et fiction, ou factualité et fictionnalité, ne s'opposent pas mais sont complémentaires, ceux-là ne pouvant être saisis que par celle-ci, qui les organise et par là leur donne sens.





### La mauvaise haleine

J'avais trente ans et mon père trouvait que j'avais mauvaise haleine. Sans me consulter, il m'organisa un rendez-vous avec un généraliste rencontré par hasard. J'y allai. Dès mon arrivée, à ses façons, je compris aisément que j'avais affaire à un psychanalyste. Connaissant



l'hostilité qu'a toujours manifestée mon père vis-à-vis de cette profession, je lui dis mon embarras : "Il y a méprise. Mon père est persuadé que j'ai mauvaise haleine, mais c'est chez un généraliste qu'il m'a envoyée." Le psychanalyste répliqua : "Vous faites toujours ce que votre père vous dit de faire ?" Je devins sa patiente.

par la précision et la concision de la diction. Jean-Paul Guichard invite à penser qu'une autre valeur de l'élémentarisation poétique des récits de Calle, dont les articulations sont paratactiques donc implicites, est le gommage, sinon de la subjectivité, du moins des affects, et de tout le pathos expressif qui accompagne généralement le récit de vie<sup>56</sup>. Le lien, qui fait le liant d'une « expression » (quand c'est la finalité qu'on donne à une verbalisation), est ici passé sous silence, dans le registre du *dit*. En revanche, sur le plan du *dire*, il est fait par la parataxe, donc réalisé quand même, mais avec une réserve où percent l'ironie et le sens critique de Calle — en quoi persiste et signe une subjectivité. L'insolite des récits réside aussi dans cette mise à distance, dans ce parfait contrôle de l'exposition d'un intime qui se vide ainsi de sa teneur confidentielle<sup>57</sup>. Calle joue parfaitement sur les clichés de ce qui plaît (« j'avais trouvé ce qui pouvait plaire à mon père » guide la continuation de la démarche après les premières photographies, au dire du moins de cette fausse confidente), assurée d'attirer l'attention avec ces récits de tranches de vie intimes renchéries de photographies. Comme le proverbe dit que *la meilleure défense, c'est l'attaque*, Sophie Calle fait usage de la doxa contemporaine de l'autobiographie pour aller au-devant de l'exigence confessionnelle sans jamais la satisfaire. Si le contrat est cependant rempli — la curiosité du lecteur est de prime abord, très évidemment, assouvie, ce qui explique l'engouement du grand public pour l'œuvre —, la personne de l'artiste est, par là même, pleinement protégée, puisque apparaissant toujours sous des masques dont elle a choisi chacun des traits :

La part autobiographique est faible dans le travail de Sophie Calle. La multiplication des preuves photographiques forme un écran impénétrable qui rend impossible tout accès à ce qui fonde l'autobiographie ou l'autofiction : l'intime. Et ce qui peut sembler livrer une partie du secret de la personne Sophie Calle ne fait qu'ajouter à la mystification ; c'est le cas de la série consacrée au choix d'une tombe au cours d'une visite au cimetière avec son père : l'homme photographié est-il le père ? La réponse importe peu<sup>58</sup>. Nous avons affaire à une œuvre composite, ne correspondant pas aux catégories « traditionnelles » de l'usage de la photographie ou de la création littéraire<sup>59</sup>.

56. Jean-Paul Guichard, « Poker menteur... », p. 80-81.

57. Comme le remarque judicieusement Andrea Oberhuber à propos des écrits de Claude Cahun. Voir Andrea Oberhuber, « "J'ai la manie de l'exception" : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, p. 81.

58. Je serais tentée de dire que même s'il s'agit bien de la personne de son père, la photographie *lui fait jouer* le rôle du père, étant donné le dispositif qui la surdétermine.

59. Jean-Paul Guichard, « Poker menteur... », p. 80.

« Rien ne recommande plus durablement une histoire à la mémoire que cette sobriété qui la soustrait à l'analyse psychologique<sup>60</sup> », écrivait Benjamin à propos du conte. Au plan artistique, il s'agit de *faire-image*, au sens verbal du terme, par le récit autant que par le photographique. Le cliché devient dicible brièvement par le titre englobant que lui attache le récit, tandis que la photographie, inscrite dans la brièveté paginale à égalité avec lui, remplit un rôle de fixation mnémotechnique de l'histoire. Tout porte à croire qu'elle cherche, comme lui, à ramener la réalité à un point, afin de devenir le signe de l'histoire — littéralement, son *cliché*.

**CIRCULATION**

La publication parfait la dimension publique de l'exposition par l'abolition de son caractère éphémère : elle contrecarre la perte de ces récits de tout le monde et de tous les jours, habituellement dispersés par la volatilité de la parole alors qu'ils sont précieux, sur quoi insiste le caractère ouvragé d'un livre comme *Douleur exquise*, dont la couverture tissée rappelle la broderie des textes faite à la main sur de grands panneaux de lin, lors de l'exposition de Beaubourg<sup>61</sup>. L'écrit devient alors modalité d'exposition, à prendre autant comme discours que dans sa matérialité graphique. Le texte est chez Sophie Calle ce qui se tisse, et l'histoire, ce qui se brode, au propre comme au figuré, de point en point. Ici le principe de la *filature*, premier dans l'entreprise de Calle, devient hautement signifiant, par le double sens que possède le terme : la fileuse est à la fois une Parque déroulant le fil de la vie, et une Ariane aidant à faire son chemin et à y (r)assembler les autres, entre eux, avec leurs objets, avec leurs lieux, à travers leur diversité et malgré leur éloignement.

La plasticité impliquée par la poétique des histoires voit son contrepoint dans l'écho dimensionnel de la photographie qui l'orne premièrement à la façon d'une lettrine. Si la page est l'unité matérielle contraignante de chaque médium, la double page constitue leur unité globale ou englobante, l'espace-temps de leur interaction, qui les rend inséparables et inabordables l'un sans l'autre. Chaque *histoire* de Sophie Calle — puisqu'on choisit décidément ce terme afin de rendre compte des unités *signifiantes* qu'elle constitue par ce rapprochement

60. Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 274.

61. L'exposition *M'as-tu vue* s'est tenue au Centre Georges Pompidou à Paris du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004.

médiatique —, est un *roman-photo*<sup>62</sup>, à texte unique et cliché unique<sup>63</sup> mais rendus indivisibles et coextensifs, comme le montre le trait d'union, par le rapport que cette formalisation spécifique leur fait entretenir. *L'anecdote* renoue avec une tradition longue, qu'elle revivifie, et qui est certainement autant littéraire que plastique, puisque le principe du recueil est un gage d'attractivité pour un lectorat en quête d'un matériau saisissable en vue d'une identification rapide, à l'ère d'une civilisation occidentale dite de l'image, mais qui réclame encore des récits pour poursuivre son histoire.

44

En d'autres termes, moyens du récit et moyens du photographique — dont la sobriété est rendue réciproque par le noir et blanc privilégié, au moins dans les *Histoires vraies* — forment par leur conjonction un mode de signifier spécifique. Dans l'alliance systématique formée par la double page réside l'efficacité intermédiaire des dispositifs de l'artiste, qui fait de ces romans-photos des adresses frontales, puisque la double page est un aplat inévitable dans lequel il n'y a pas de reste, pas de revers. Là où ordinairement la page de gauche est un dos de page de droite, celle-ci valorisée comme initiale dans la disposition livresque, elle devient l'initiale en arborant le cliché d'avance emblématique du texte qu'elle pointe ou regarde, tandis que celui-ci occupe la position d'un confort de lecture pour une civilisation qui lit de gauche à droite. La photographie n'occupe pas la place traditionnellement assignée à l'illustration, qui vient à droite parce qu'elle suit un texte hiérarchiquement antérieur. Leurs forces ou poids sont également répartis, dans une mise en regard qui est aussi un face-à-face avec l'interlocuteur tacite du

62. Comme l'a repéré aussi Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », dans Sophie Calle, *M'as-tu vue*, catalogue de l'exposition, Christine Macel (éd.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 20. « Roman », ici, serait à prendre dans le sens du romanesque, du romancé, et non comme genre. Johnnie Gratton le relève également, principalement en vertu du romantisme affiché de nombre de récits de Calle. Il parle par exemple à propos de *La filature* de « *show of affect which nods knowingly towards the romanticism of the mass-market photo-roman.* » (Johnnie Gratton, « Calle's phototextual projects », dans Gil Rye and Michael Worton (dirs.), *Women's Writing in Contemporary France. New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2002, p. 159).

63. Cette caractéristique est tout à fait importante car spécifique à Calle qui, travaillant de façon sérielle, ne construit pas avec la photographie des *séquences* narratives ; par opposition à la définition que Jan Baetens, notamment, donne du roman-photo (Jan Baetens, « Le roman-photo », dans Frank Baert, Dominique Viart (dirs.), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 81-98. Voir p. 86 en particulier).

livre. Si le format de celui-ci comme l'investissement des pages individuelles sont verticaux, l'attraction entre texte et photographie s'exerce sur un plan horizontal, qui les transcende en tant qu'unités distinctes en les aimantant artistiquement. Il s'agit d'un littéral *vis-à-vis*, qui se déploie autant dans le livre, de part et d'autre de sa centrale séparation brochée, qu'avec le lecteur maintenu spectateur en volume de l'œuvre. La posture requise par le livre réunit ainsi la spatialité tri-dimensionnelle de l'exposition, et la matérialité enluminée du manuscrit médiéval — l'aspect encombrant économisé, en notre ère technologique, au profit d'un format facile à glisser en poche et à emporter partout avec soi, qui garde le précieux de la vision tout en s'arrogeant la mobilité.

La photographie fonctionne comme un possible en étant le produit d'un choix parmi les éléments représentatifs qui pouvaient être *retenus* du récit, au sens d'une retenue mémorielle et d'une rétention physique. Elle se fait l'image de l'histoire<sup>64</sup> comme elle serait la fiction de la fiction, à la fois son emblème en creux et sa représentation exponentielle. Réciproquement, les récits *dramatisent* les situations qu'ils rapportent, en les faisant tendre vers une issue qui en apporte une sorte de morale, fût-elle immorale, la leçon à tirer, en tout cas, sous la forme d'une phrase finale portant une charge définitive. Cette formule simple, brève, généralement une phrase nominale, qui optimise l'efficacité de représentation minimale du langage et se fait unité élémentaire d'un *ton*, rappelle la légende, étymologiquement *ce qui doit être lu*, qui accompagne d'ordinaire une photographie. Tout indique que les textes de Sophie Calle sont les développements, mais guidés par une exigence de proportion analogue, de telles formules. Ce sont alors des *livres d'images*<sup>65</sup> à lire que produit l'artiste, et plus exactement, dans le dessein d'une pérennité qui est le propre de l'écrit, des livres d'*images d'Épinal*, dont la banalité est le gage de la plus grande circulation.

64. Ainsi l'*image* même de la rupture, dans *Douleur exquise*, d'abord centrale puis miniaturisée en trente-six répliques identiques, est-elle *celle du téléphone raccroché posé sur le lit déserté de la chambre d'hôtel de Sophie Calle abandonnée*, groupe nominal qu'on pourrait rendre indivis par des traits d'union pour rendre compte de la concision représentative dont est capable la photographie en tant qu'image, ici image d'un *malheur de Sophie* — formule qui est une authentique image verbale.

65. Jean-Paul Guichard donne à l'expression un statut quasi générique, qui lui permet d'associer la démarche de Sophie Calle à celle de Denis Roche (Jean-Paul Guichard, « Poker menteur... », p. 76).

## EN GUISE DE FIN

46 L'ambivalence de l'anecdote, constitutive de sa définition, la fait osciller entre l'insigifiant et le remarquable, les deux motivant sa marginalité au regard de l'Histoire. Or, la photographie tend à la renforcer par les moyens les plus forts, en tant qu'art du vrai pris sur le vif, masquant qu'il est le produit d'un point de vue. Ce sont les preuves mêmes de l'authentique qui, chez Calle, sont choisies et privilégiées pour fabriquer du faux, pour construire de l'artificiel. Ces fictions intermédiaires sont peut-être vraies, elles n'en sont pas moins déprises de tout contexte, de toute assise réaliste matérielle, tangible, qui en garantirait la provenance. L'artiste a beau se rendre jusqu'à Jérusalem ou Berlin-Est, à la façon d'un reporter, pour en rapporter ses récits, elle n'apparaît au final que comme un colporteur de tranches de vies imaginaires. Car de ces rencontres qui ont dû se produire physiquement, il ne reste qu'une plasticité désincarnée, à la fois très concrète, puisqu'on la tient entre les mains sous la forme du livre, et sans racines, puisque le référent échappe constamment, lissé par la voix commune de Calle, déserté par des photographies qui mettent en scène l'absence ou des fragments échappés à une somme incertaine. Dans ces photographies il n'y a personne, pas âme qui vive, soit que ses autoportraits la présentent travestie, soit qu'on ignore l'identité des individus représentés. Sans parler des scènes supposées d'intimité, dans lesquelles on peine à croire qu'il y ait jamais eu quelqu'un<sup>66</sup>. Même les extérieurs, par les effets de cadrage, semblent des décors, de petites scènes closes, enfermées dans des boîtes, tant la pâte artistique de Calle les investit de signaux qui servent son profit.

L'œuvre d'art agit ainsi chez Sophie Calle non seulement en aval de l'expérience du monde, par la collecte de celle-ci sous forme d'images et de récits; mais aussi en amont, en pré-conditionnant cette expérience par la visée de sa médiation photographique et littéraire. La mise en série des récits peut être considérée comme l'exploitation de cette représentabilité, en ce qu'elle offre des modèles à suivre, des sortes de canevas à décliner à sa guise, de *vie[s] mode d'emploi* dont l'admiratrice de Percec revendique l'attractivité<sup>67</sup>. La démarche de Calle

66. Ainsi de la vidéo *No Sex Last Night* (titre original *Double Blind*, avec la collaboration de Greg Shephard, Bohem Foundation, New York/Gemini Films, 1992), qui revient aussi bien à « *nobody in bed when filming* », au point qu'on a du mal à imaginer qu'il y ait (eu) un avant et un après, et même un pendant, à ladite nuit.

67. Ainsi dans *De l'obéissance*, où Calle se prête à une série de contraintes, notamment celle de « Journées entières sous le signe du B, du C, du W », qui évoque explicitement Percec (Sophie Calle, *De l'obéissance*, p. 59).



est une entreprise de mise en fiction, désignant à la fois le principe d'une mise en récit et la façon dont des projections, indécidables entre fictivité et véridicité, deviennent des réalités à part entière, des formes du vivre et non pas nécessairement du vécu. Car ces fictions relèvent de la valeur de l'expérience plutôt que de son caractère effectif, et c'est en quoi les histoires de Sophie Calle sont *vraies* : dans le souci d'une authenticité issue de moyens poétiques appropriés, capables d'en transmettre la teneur, sur le plan d'une humanité partagée. Les dispositifs de Calle ont ainsi une forte dimension collective, d'abord parce que l'exposition d'histoires privées (au sens ici où on parlerait de *collections privées*) les fait passer dans la sphère publique ; ensuite parce que l'artiste ne compose pas des histoires avec le seul matériau de sa vie rêvée ou vécue, mais aussi, selon une sollicitation maintes fois reconduite, avec les épisodes de vies de tiers qui nous sont anonymes et peuvent lui être inconnus. La collection, qui consiste à les réunir et les assembler en séries, vise donc la dimension collective de l'expérience humaine, à travers sa singularité : celle de la disparité de tranches de vie chaque fois uniques et originales ; et celle de la seule signature de l'artiste — car celle qui prétend n'être pas écrivain écrit ces récits à sa manière à partir de leur audition. Or, Alain Montandon écrit que

47

[...] tout l'art de l'anecdotier réside d'abord dans le choix de l'histoire, dans le fait de prélever dans le continuum de l'expérience un événement que l'on retient, que l'on fixe, que l'on découpe, que l'on détache pour le mettre dans l'évidence d'une singularité piquante ou significative<sup>68</sup>.

La mise en livre et la dimension de catalogue attachée aux livrets photographiques, viennent souligner plastiquement l'effet de série et cette double échelle de l'unique et du multiple.

La disposition conjointe de photographies et de textes n'est pas chez Sophie Calle une simple juxtaposition<sup>69</sup>. Elle *garantit* leur intégrité réciproque par la mise en page qui les circonscrit entre des limites étroites et qui en fixe la forme. Mais surtout, elle réalise leur transformation respective en *image* et en *récit*. La fonction du cliché semble de produire *l'image de chaque histoire*, l'objet de

68. Alain Montandon, « Préface », p. v.

69. Comme peut tendre à le laisser croire la description supposément neutre, matérielle et non pas artistique, des œuvres dans le *Catalogue raisonné*, première annexe du catalogue d'exposition, indiquant par exemple « une photographie et un texte ». Mais même là, cet état physique est précédé chaque fois d'une première indication d'importance : il s'agit des « éléments », très souvent d'un « diptyque », et à un degré supérieur d'un « ensemble » (Sophie Calle, *Mas-tu vue*, p. 433-435).



circulation qu'on pourra collectionner et s'échanger comme les vignettes des albums d'enfants. Tandis que les récits, oscillant entre un niveau extrêmement *écrit* qui les fixe poétiquement et une facilité de redite éventuellement libre par rapport à la lettre du texte original, permise par ce soutien mnémotechnique, accèdent au rang d'unités récitatives indéfiniment redicibles. L'intermédialité du dispositif non seulement dépasse ainsi la dimension matérielle de chacun des médiums, en le rendant signifiant par la mise en fiction artistique qu'opère leur conjonction, mais plus encore les fait atteindre ensemble, du fait de leur réunion qui est une corrélation systématique, le statut inédit et spécifique de *récits imagés*. Ceux-ci s'entendent non en tant que récits illustrés, mais en tant que récits s'exprimant *par images*, littérairement aussi bien que plastiquement, c'est-à-dire de façon symbolique et connotative, derrière les traits de la description empirique et du détail concret. La finalité de ces collections d'histoires est alors de transmettre l'irréductible noyau dur d'expériences de vie indivises, intactes, *exactes* — non à l'aune d'une véracité ou d'une véridicité, mais à celle d'une justesse d'exposition, d'une forme qui aura la plus grande force d'adhésion, le plus haut degré de conviction.