

Université de Montréal

***L’empreinte d’une expérience performative en littérature;
le cas de Sophie Calle et de Miranda July***

par

Anne-Marie Guilmaine

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté en vue de l’obtention du grade de M.A
en Littératures de langue française, option recherche

Décembre 2015

© Anne-Marie Guilmaine, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

*L'empreinte d'une expérience performative en littérature;
le cas de Sophie Calle et de Miranda July*

Présenté par :
Anne-Marie Guilmaine

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Elisabeth Nardout-Lafarge
Présidente- rapporteure

Claire Legendre
Directrice de recherche

Jeanne Bovet
Membre du jury

RÉSUMÉ

Le présent mémoire propose de croiser les démarches de deux auteures et artistes contemporaines, Sophie Calle et Miranda July, dont les quatre œuvres à l'étude – *Douleur exquise* (2003), *Aveugles* (2011), *Rachel, Monique* (2012) de Calle et *Il vous choisit* (2013) de July – se fondent sur des expériences en amont de l'écriture qui mobilisent le corps même des auteures, les engagent dans une action concrète et, bien souvent, dans des interactions avec autrui. Cet art de la contrainte, cet art action qui devient le sédiment de leurs écrits s'inscrit dans la filiation hypothétique des théories du philosophe pragmatique John Dewey et de celles de l'artiste Allan Kaprow – l'un des premiers à réfléchir l'art de la performance. L'écriture intermédiaire qu'elles pratiquent – ce jeu de relations entre différents médias au sein même de l'œuvre – permet à la fois de réactiver la valeur performative de l'expérience qui a impulsé la création littéraire et d'embrayer une expérience de lecture qui devient elle-même performative. Exemples d'une esthétique relationnelle, polyphoniques dans les voix qui s'expriment, les quatre ouvrages du corpus donnent à sentir le bruissement d'une communauté. Il s'agit d'une littérature interdisciplinaire et intersubjective, mais surtout performative dans son questionnement incessant sur le pouvoir de l'art pour transformer la vie.

MOTS-CLÉS : Sophie Calle, Miranda July, Littérature contemporaine, Art de la performance, Art action, Happening, Pragmatisme, Intermédialité, Intersubjectivité, Esthétique relationnelle, Écriture du réel.

ABSTRACT

This master's thesis proposes to establish a dialogue between the practices of two contemporary writers and artists, Sophie Calle and Miranda July. The four studied pieces of work – Calle's *Douleur exquise* (2003), *Aveugles* (2011) and *Rachel, Monique* (2012) and July's *Il vous choisit* (2013) – are based on concrete experiences occurring beforehand, prior to the act of writing itself. Those experiences mobilize the body of the writers engaging them in a real action and often in interactions with other people. This form of action art becomes the foundations of their writing and could be linked to the theories of pragmatic philosopher John Dewey and artist Allan Kaprow – one of the first to develop a reflexion on performance art. The intermedial writing that Calle and July practice as a game of relations between different medias in the same work allows both artists to revive the performative value of the experience. It impulses the writing and initiates a reading experience which itself becomes performative. Exemplary of a relational aesthetic, polyphonic in the voices that are expressed, the studied body of work reveals glimpses of community to feel and experiment. It is a literature that is interdisciplinary and intersubjective but primarily performative in its constant questioning of art's capacity to transform life.

KEYWORDS : Sophie Calle, Miranda July, Contemporary literature, Performance art, Action art, Happening, Pragmatism, Intermediality, Intersubjectivity, Relational aesthetic, Writing of real.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT	iv
DÉDICACE.....	vii
REMERCIEMENTS.....	viii
INTRODUCTION - Le réel comme point de départ	1
CHAPITRE 1 - Mise en place de l'expérience performative	7
1.1. Dans les interstices du réel	7
1.2. Une observation des processus humains.....	12
1.3. <i>Happening</i> et vie quotidienne	14
1.3.1. Une posture expérimentale et pragmatique.....	18
1.3.2. Une investigation existentielle	20
1.3.3. La performance non théâtrale	22
1.3.4. La question du public	25
1.4. Mutations du performatif	26
1.4.1. La piste de l'art action	29
CHAPITRE 2 - Mise en acte de l'expérience performative dans le réel.....	33
2.1. Typologie des actions	33
2.2. Intentions et méthode	35
2.2.1. Procédé de retournement chez Sophie Calle.....	35
2.2.1.1. Des effets de fiction dans le réel	39
2.2.2. Procédé de détournement chez Miranda July.....	45
2.2.2.1. L'échec de la fiction	49
2.2.2.2. Mise en abyme de l'expérience performative	52
2.3. Une interaction avec autrui	56
2.3.1. Entrer en contact <i>de biais</i>	56
2.3.2. Mise en tension et degrés d'altérité	60
2.3.3. Un espace intersubjectif.....	67
2.3.4. Vers une esthétique relationnelle	71
CHAPITRE 3 - Mise en récit de l'expérience performative.....	77
3.1. Un déplacement hypertextuel	77
3.1.1. Exposition des faits, constat et archive.....	80

3.1.2.	Articulation du poétique et traces de littéararité.....	89
3.1.2.1.	Procédé de condensation chez Sophie Calle.....	94
3.1.2.2.	Modulations de la procuration et de la métonymie	99
3.1.2.3.	Procédé de dilatation chez Miranda July.....	105
3.1.3.	Focalisation et vocalisation.....	115
3.2.	Le tissage intermédial	121
3.2.1.	Exemple de motif : passage du temps et impermanence.....	131
CONCLUSION - Le réel comme destination.....		136
BIBLIOGRAPHIE		142

Au cercle élargi de mes amours,
à vous qui transformez ma vie en expérience magnifiquement signifiante.

À mon père.

À mon fils.

Merci Claire d'avoir avivé la confiance et ouvert un champ de possibles.

Merci Marie-Hélène d'être apparue sur le chemin.

Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais.
- Annie Ernaux, *Les Années*

INTRODUCTION - Le réel comme point de départ

Il existe des livres qui nous atteignent par le milieu du corps. Des œuvres dont on n'a pas l'habitude, qui exigent de s'abandonner à elles, de leur faire confiance comme à un inconnu avec qui partager un moment de vérité. Elles intriguent, elles inquiètent; elles interpellent le sensible d'abord, l'intellect ensuite : le lire, mais aussi le voir, parfois même le toucher. Ces œuvres invitent à vivre une expérience affective et sensorielle prolongeant l'expérimentation très concrète dont elles sont elles-mêmes issues.

Il existe des écritures tissées de mots et d'images, qui ont non seulement mobilisé l'imagination et la mémoire des auteurs, mais autre chose encore, de plus matériel, de plus tangible. L'attention de ces auteurs s'est portée dans un premier temps sur l'agir plutôt que le dire, sur l'engagement physique, corporel, plutôt que mental et intellectuel. Ce sont des écritures modelées par l'action et le déplacement du corps, par une trajectoire allant d'un espace connu vers un espace autre, vers l'espace de l'autre. Par une activité dans le monde réel impulsée par un dessein esthétique, mais également par une curiosité sociologique.

Serait-ce à dire que certains auteurs endosseraient une *attitude performative*, cette « manière corporelle d'appréhender l'espace-temps présent »¹, héritage de l'art de la performance qui traverse et teinte les pratiques artistiques contemporaines, tant dans le domaine des arts plastiques que des arts vivants ? Davantage qu'un genre, une discipline ou une catégorie, la performance se définit avec plus d'acuité comme une posture, une réaction s'inscrivant dans un rapport dialectique avec les données du présent.² Puisqu'elle ne cherche pas à représenter, mais à faire advenir – à convoquer – le réel, la performance questionne les enjeux du corps dans son immédiateté, dans le contexte d'une actualité individuelle, mais aussi sociale et même politique. Répondant à

¹ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2007, p. 126

² Chantal Pontbriand, « La question de la performance », *Fragments critiques (1978-1998)*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998, p. 97

des contraintes spatiales, temporelles, sensorielles ou relationnelles, la performance se positionne du côté du processus; c'est un croisement entre des éléments divers, une expérience en somme.

Comment une telle attitude peut-elle transformer un processus de création littéraire ? Quelles interactions esthétiques s'avèrent possibles entre la performance et la littérature ? La première, en amont, peut-elle imprégner l'écriture elle-même et parvenir à densifier ses effets de présence ? Pourrait-on parler d'une *écriture action*, comme on le dit de l'art action ? Et qu'en est-il de la réception d'une telle écriture marquée par l'agir ? Se trouve-t-elle également transformée, voire même à son tour performative ?

Ce sont les questions qui ont guidé notre recherche et le travail d'approfondissement qui s'imposait suite à l'éblouissement provoqué par la lecture des œuvres du corpus. Cet éblouissement, dû sans doute à une affinité de sensibilités et à une concordance des obsessions – le temps qui passe, la perte, la quête d'interactions authentiques, la difficulté de vivre dans le réel –, a mené à une sorte de reconnaissance : lorsque la certitude d'être seul à sentir les choses, les gens et le monde *de cette façon-là*, avec cette intensité-là, se fissure soudain et subtilement; impression fugitive, mais véritable et somme toute réconfortante. Un fil se tend alors de la subjectivité dénudée de l'auteur à celle du lecteur, poursuivant à l'extérieur de l'œuvre le tissage d'un réseau commencé à l'intérieur : chacun des ouvrages du corpus se fonde sur un jeu de relations entre la subjectivité de l'auteure et celle d'interlocuteurs – personnes connues, mais surtout inconnues –, qui ont été approchés, rencontrés, interrogés.

Les deux auteures étudiées dans le cadre de ce mémoire se rejoignent à bien des égards et notamment dans la liberté qu'elles s'accordent à investir toutes les possibilités des arts et lettres. Sophie Calle, artiste française internationalement reconnue, a signé des expositions photographiques, des installations, un film dans lequel elle joue, des

livres juxtaposant toujours textes et images. Miranda July, artiste américaine, a réalisé des films dans lesquels elle joue, enregistré des disques, publié un roman et un recueil de nouvelles, créé des performances scéniques. Toutes deux ont instigué des projets où elles sollicitent la participation d'inconnus : Sophie Calle a invité des gens à se relayer dans son lit pour les photographier pendant leur sommeil (*Les Dormeurs*, 1979); elle a demandé à différentes personnes « d'interpréter » selon leur expertise une lettre de rupture qu'elle-même avait reçue (*Prenez soin de vous*, 2007); elle a attendu, couchée dans son propre lit monté au quatrième étage de la Tour Eiffel, que les visiteurs lui racontent des histoires pour la tenir éveillée (*Chambre avec vue*, 2002). Miranda July, quant à elle, a demandé à des adolescentes de participer à une chaîne de lettres par vidéo (*Joanie 4 Jackie*, 1996); elle a créé des installations participatives ou interactives (*The Hallway*, 2008 et *Eleven Heavy Things*, 2000); elle a conçu un site Internet interactif où des gens de partout pouvaient répondre à une série de contraintes artistiques à faire soi-même (*Learning to Love You More*, 2002).

Cette interdisciplinarité et cette primauté de l'action et de l'interaction dans leur démarche respective a nourri l'intuition de lire leurs œuvres à travers le cadre de la performance, ce qui impliquait « d'appréhender l'ensemble du processus créatif, depuis l'expérience vécue jusqu'à la mise en forme narrative ».³ Il nous paraît d'autant plus pertinent de croiser les démarches de ces deux artistes-auteurs « qui questionne[nt] avec distance, ironie, sens du jeu, le rapport originaire de l'écriture avec la notion d'agir ».⁴ Ce rapport direct, premier, à l'agir nous autorise à penser leur écriture dans l'optique de la performativité. L'étymologie de performance – dérivé soit du verbe *to perform* en anglais, soit du vocable *parformance* en ancien français – signifie dès le XVIe siècle *accomplir, réaliser, exécuter*. Sophie Calle et Miranda July n'hésitent pas à étendre la notion d'auteur peut-être pas tant à celle d'acteur comme le suggère Christine Macel,

³ Cécile Camart, « Sophie Calle, alias Sophie Calle; le « je » d'un Narcisse éclaté », *Fictions d'artistes; autobiographies, récits, supercheries*, Paris, Art Press, Hors série, avril 2002, p. 32

⁴ Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle », *Sophie Calle. M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Xavier Barral, 2003, p. 22

mais plutôt à celle de performeur. L'agir se place en préalable de l'écriture, témoignant ainsi d'« un pari pris sur le réel »⁵, d'une conviction – ou vœu pieux – qu'une transfiguration de ce réel est possible.

Il nous semble probable que les deux artistes-auteurs aient été influencées par l'approche américaine de la performance, l'une par une concordance chronologique – Sophie Calle a commencé à créer dans les années 1970, dans la mouvance de la seconde vague de l'art de la performance, caractérisée par une approche plus individuelle et réflexive –, l'autre par une concordance géographique – Miranda July est née dans le Vermont aux États-Unis, avant d'habiter Portland et Los Angeles; elle s'est d'abord fait connaître comme performeuse à la fin des années 1990. Il s'avère également intéressant de noter qu'elles sont toutes deux autodidactes et n'ont pas cheminé vers la pratique artistique par la voie académique. Elles ont connu des parcours de vie similaires, marqués par un grand désir de liberté se traduisant peu à peu à travers un art d'expérimentation et par une insatiable curiosité envers le genre humain, curiosité qui se manifeste jusque dans l'accessibilité de leur démarche et dans leur tentative de faire circuler l'art dans des milieux qui n'en ont pas l'habitude. Elles nous semblent à cet égard parfaitement représentatives de la pensée de John Dewey, sociologue associé au pragmatisme américain et auteur de *L'art comme expérience*. Nombre d'artistes contemporains revisitent actuellement Dewey pour la pertinence, l'ouverture et la sensibilité à l'œuvre dans cette approche novatrice qui visait à rapprocher l'art des activités *normales* de l'existence.

Approcher l'œuvre de Sophie Calle et de Miranda July non pas par l'angle plus convenu de l'autoréférentialité – avec les enjeux propres à l'autobiographie et à l'autofiction qui s'y rattachent –, mais par celui de la performativité nous semble être fertile, tant pour le champ des études littéraires que pour celui des études intermédiales. Si l'action nourrit l'art chez July et Calle, l'art nourrit leur écriture, s'y

⁵ *Id.*

déverse, s’y imprime, et la marque de son empreinte. Juxtaposant textes et photographies, les œuvres du corpus présentent une porosité des formes qui rend l’expérience de lecture inédite et qui décloisonne le champ de la littérature. Il y a une libre circulation entre les langages, témoignant non seulement d’une interdisciplinarité formelle, mais d’un rapport au monde, d’une herméneutique qui se tisse par une traversée des frontières : d’une discipline à une autre, de soi à l’autre.

Bien que cette intermédialité soit devenue un signe distinctif de leur travail, elle a surgi d’un détour, d’une ruse face à leurs insécurités, que ce soit le syndrome de l’imposteur chez Calle⁶ ou la peur de l’échec chez July⁷. Ces éléments biographiques ne sont pas qu’anecdotiques; ils laissent filtrer une certaine manière d’être dans l’art et dans la vie qui n’est pas sans complexes ni fragilités. C’est d’ailleurs ce qu’elles traquent chez les autres, cette vérité humble et nue : une douleur aiguë, une image manquante, un rêve non réalisé. Elles traquent aussi et peut-être surtout la manière de vivre qu’inventent les autres, avec et malgré ces manques, peurs et regrets. Et à l’image de ces gens qui vivent et agissent malgré tout, Sophie Calle et Miranda July écrivent et créent, dans un processus autoréflexif, mais qui se tisse de fils tirés de la vie des autres. Bien qu’elles soient signées de leur seul nom, les œuvres du corpus sollicitent toutes la parole d’autrui qui se retrouve sous la forme de témoignages, d’entretiens ou d’extraits de journaux intimes. L’écriture prolonge donc une enquête dans le réel, une *expérience performative* qui, dans le cas des œuvres du corpus, s’avère également relationnelle.

⁶ Pour Sophie Calle, la juxtaposition du textuel et du visuel « s’est imposé[e] tout de suite, naturellement, peut-être par conscience de la médiocrité des deux éléments et que chaque élément, tout seul, ne suffisait pas : je sais bien que je ne suis pas un écrivain hors pair, et quant à l’image, ce n’est même pas la peine d’en parler, la preuve, c’est que mes photos, je les fais faire en général par plus doué que moi. » Sophie Calle citée dans : Jean-Max Colard, « Femme d’actions », *Les Inrockuptibles*, numéro 164, 9 au 15 septembre 1998, p. 34

⁷ « Je ne voulais pas échouer en tant qu’écrivaine, alors j’ai fait plusieurs autres choses d’abord, et j’ai essayé de glisser vers l’écriture quand j’avais le dos tourné. » Miranda July, « Miranda July interviews James Franco », *The San Francisco Panorama Book Review*, San Francisco, McSweeney, numéro 33, 2009, p. 87. Nous traduisons.

Les récits de Sophie Calle et de Miranda July témoignent de cette empreinte d'une expérience performative en littérature. Par les situations qu'elles mettent en jeu dans leur propre vie, elles se fabriquent des histoires vraies qu'elles expérimentent et font expérimenter à d'autres, avant de les raconter, réassembler, recomposer dans un objet proprement littéraire. Ce sont là les étapes de création que nous étudierons à travers ce mémoire : la mise en place conceptuelle de ce que nous entendons par expérience performative, la mise en acte de cette expérience avec les notions d'aléatoire et d'intersubjectivité qu'elle comporte et enfin sa mise en récit, notamment par des modalités poétiques finement tissées dans une écriture intermédiaire.

CHAPITRE 1 - Mise en place de l'expérience performative

« [...] une philosophie de l'art est stérile si elle ne nous rend pas conscients de la fonction de l'art par rapport à d'autres modes d'expérience [...]. »
- John Dewey, *L'art comme expérience*

1.1. Dans les interstices du réel

Il nous semble essentiel d'une part de définir ce que nous entendons par *expérience performative*, d'autre part d'observer comment une telle expérience s'articule aux œuvres du corpus. Parmi les titres de Sophie Calle, nous avons retenu *Douleur exquise* (Actes Sud, 2003), *Aveugles* (Actes Sud, 2011) et *Rachel, Monique* (Xavier Barral, 2012¹). À ce corpus déjà fourni, nous avons voulu joindre une autre voix, celle de Miranda July, avec *Il vous choisit. Petites annonces pour vie meilleure* (Flammarion, 2013²), afin de faire dialoguer des démarches parentes – intermédiaires et intersubjectives –, mais distinctes par le ton, le style et la structure.

Dans le cas de Sophie Calle, il est primordial de mentionner que chacun de ses projets connaît une double mutation, représentative de la transdisciplinarité de l'artiste : l'expérience performative sert dans un premier temps une exposition dans un musée ou une galerie – l'artiste juxtaposant sur les murs textes et photographies – et transmute ensuite vers le livre. Ces trois étapes sont parfois très rapprochées dans le temps, mais d'autres fois, comme pour *Douleur exquise*, une quinzaine d'années sépare l'expérience performative de la publication du livre. Sophie Calle privilégie cette métamorphose formelle des projets au fil du temps. La plupart des livres présentent une grande autonomie par rapport aux expositions qui les ont précédés : ils proposent une expérience de lecture intermédiaire fascinante, où les arts visuels et la littérature jouent

¹ Par souci de concision, nous simplifierons le titre original (*Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle.*) par *Rachel, Monique*.

² Dans sa version originale : *It Chooses You*, Edinburg, Cannongate Books, 2011. La traduction est assurée par Nicolas Richard.

réciroquement les rôles d'hôtes et d'invités. C'est le cas de *Douleur exquise* et d'*Aveugles*. D'autres, comme *Rachel*, *Monique*, restent plus près du catalogue d'exposition, donnant à voir le contexte muséal dans lequel le projet a d'abord été présenté. Dans tous les cas cependant, et comme nous le verrons au troisième chapitre, ces œuvres peuvent absolument être considérées comme appartenant au champ de la littérature, notamment en raison des procédés poétiques qu'elles mettent en œuvre et de l'expérience de lecture très particulière qu'elles proposent et qui se distingue de celle offerte par un simple catalogue d'exposition.

Douleur exquise se présente comme un petit missel qui rassemble et fait jouer en échos une litanie de douleurs : celle de Sophie Calle elle-même – « une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie »³ – juxtaposée aux récits d'inconnus anonymes ayant partagé avec elle leur propre « douleur exquise », cette « douleur vive et nettement localisée »⁴, selon le langage médical. Construit en deux parties – *Avant la douleur* et *Après la douleur* –⁵ séparées par la photographie d'un téléphone rouge dans une chambre d'hôtel – objet-transmetteur de l'annonce de la rupture en question –, *Douleur exquise* ausculte des souffrances réelles et se présente comme un « périple intérieur menant de la déception amoureuse à la catharsis artistique ».⁶

³ Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 13

⁴ *Ibid.*, p. 9

⁵ Dans sa forme installative et malléable selon les différents lieux d'exposition qui l'accueillaient, le projet *Douleur exquise* a été conçu comme un triptyque, la partie centrale, *Le lieu de la douleur*, prenant alors la place névralgique qui lui revenait : « La reproduction de la chambre d'hôtel se fait lieu de transition par lequel – selon une mise en scène participative – doivent transiter non seulement les protagonistes du drame, mais aussi les visiteurs. » Stefanie Rentsch, « Piqûres de cœur. Broder et se raconter dans *Douleur exquise* de Sophie Calle », *De l'autoportrait à l'autobiographie*, textes réunis et présentés par Jan Baetens et Alexander Streitberger, série « lire & voir 2 », coll. « La Revue des lettres modernes », Caen, Lettres modernes Minard, 2011, p. 232

⁶ Stéphane Lépine, *Ne sois pas sage, ô ma douleur!*, Cahier d'accompagnement du spectacle *Douleur exquise*, d'après un texte de Sophie Calle, adaptation et mise en scène de Brigitte Haentjens, production de Sibyllines et du Théâtre de Quat'sous, 2009, p. 4

Combinant trois projets ayant la cécité comme thème principal, *Aveugles*⁷ donne la parole à des non-voyants de naissance ou qui le sont devenus, soit par accident, soit progressivement. Sophie Calle les questionne sur leur conception de la beauté, sur la dernière image qu'ils ont vue avant de devenir aveugles ou sur les teintes et textures qu'ils perçoivent malgré tout et qu'elle met en relation avec des textes de plasticiens portant sur le monochrome. Vaste réflexion sur les limites et les ouvertures possibles du sensible et du sensoriel, croisant les rapports entre perception, sensation et description, *Aveugles* donne à sentir le caractère imprécis et arbitraire des langages – l'écriture, le braille, la photographie –, la subjectivité des interprétations et, en creux, l'indiscernabilité du réel.

Rachel, Monique, pour sa part, est construit comme un tombeau littéraire et artistique à la mémoire de la mère de Sophie Calle. La première partie est constituée d'un collage d'extraits de journaux intimes et de photographies de jeunesse annotées par cette Monique à la personnalité multiple et à l'humour vif. Suit la présentation des gestes et rituels que la fille a adressés à sa mère décédée. Le livre rassemble et expose les traces d'une femme, avant et après sa mort – voire même pendant puisque Sophie Calle a filmé ses derniers moments. Ouvrage de deuil sur le deuil, *Rachel, Monique* pointe l'extrême parenté entre les rituels de passage et la création artistique.

⁷ Au sujet des influences qui l'ont menée à entreprendre son premier projet portant sur la cécité, *Les Aveugles* en 1986, Sophie Calle dira : « [...] premièrement j'ai dû croiser un aveugle dans la rue et l'entendre dire : "C'était un bel endroit." À l'époque, j'étais très liée avec Hervé Guibert qui écrivait son roman *Des aveugles*. Je venais de faire le projet du carnet d'adresses dans *Libération* et des gens m'accusaient d'intrusion dans la vie privée de cet homme. Je vivais donc une période charnière inconsciente, entre l'investigation cachée et le fait d'être là, face aux aveugles, sans le regard. L'absence du regard. [...] Je crois me souvenir que Diderot parlait dans *La lettre sur les aveugles* d'un homme qui se suicide après avoir recouvré la vue à la suite d'une opération. J'ai lu ce livre pendant mon travail préparatoire, mais je ne recherchais pas la cruauté, j'aimais simplement le paradoxe de cette question. Ça m'a pris un an pour oser la poser : "Êtes-vous aveugle de naissance ?" Il m'a dit oui, puis : "La plus belle chose que j'ai vue, c'était la mer à perte de vue!" Alors j'ai pensé que ce n'était pas possible, que je rêvais. C'est comme si cet homme m'avait autorisée à continuer. » Citée par Fabian Stech, « Sophie Calle : Je déteste les interviews! », *J'ai parlé avec...*, Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 94-95

Dans un autre registre, mais abordant en périphérie des thèmes similaires à ceux explorés par Sophie Calle, *Il vous choisit* raconte le projet parallèle que Miranda July initie tout à la fois *pour* et *à défaut de* terminer le scénario d'un film de fiction qu'elle prévoit de réaliser.⁸ Utilisant comme matériau de base de son expérience le *PennySaver*, journal de petites annonces distribué gratuitement aux citoyens de Los Angeles, elle entreprend de téléphoner aux vendeurs, de les rencontrer en personne et de les interroger sur la manière dont ils vivent leur vie.

Chacune des quatre œuvres à l'étude se fonde sur un processus atypique qui passe par une investigation très concrète de la réalité, débordant la simple observation pour donner lieu à une véritable enquête. Cette passion pour la réalité n'est pas nouvelle; elle est apparue dans les années 1950 – remplaçant alors la passion pour la modernité – et s'est accentuée encore davantage depuis le début du XXI^e siècle grâce à une prolifération de moyens, de plateformes et de vitrines.

Le terme « réalité » envahit [...] notre vocabulaire quotidien; répété, il provoque des échos en politique, en art, en communication (la *real politique*, le temps réel, les *reality show*, la télé-réalité). Aucune époque n'a été si désireuse d'en traquer les traces, aucune n'a éprouvé cet intense besoin de croire à la réalité du monde où nous vivons; nous ne savons plus nous reconnaître comme réels.⁹

Dans cette époque d'hypermodernité, en réaction à une surabondance de formes, plus ou moins factices, de spectacularisation de la réalité et en proie au doute vis-à-vis du caractère virtuel des nouvelles technologies, certains artistes et auteurs s'emploient à questionner l'être-au-monde par la stimulation et le partage de sensations vraies, d'interactions humaines directes et non différées ou traitées par un média de masse. N'étant plus animés par l'utopie de reproduire fidèlement une réalité globale ou d'inventer de toutes pièces des mondes artificiels dans un effort de totalité,

⁸ Il s'agit du film *The Future*, sorti en 2011.

⁹ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 175-176

ces artistes et auteurs tendent à rapprocher l'art de la vie par l'irruption de multiples fragments de réel dans leur travail.

Les quatre œuvres du corpus sont nées d'une impulsion similaire et d'une véritable mise à l'épreuve du réel. Le réel dont il est question ici englobe ce qui existe concrètement, de manière tangible et perceptible par les sens : il combine des notions d'espace – investissement de lieux repérables sur une carte –, de temporalité – inscription dans le présent – et d'organicité – interactions avec des personnes de chair et d'os –, s'opposant en quelque sorte à la « fiction pure », aux personnages de papier et aux déploiements de l'imaginaire. Cependant, comme nous le verrons plus en détail dans le prochain chapitre, fiction et réel s'entrecroisent dans les œuvres du corpus; July se débat avec sa tendance à *fictionnaliser* comme elle lutterait contre une dépendance, et Calle entretient un rapport idéaliste à la fiction dont elle se sert comme d'un antidote à l'ennui et à la vacuité.

Bien que le point de départ de leur démarche de création soit l'existant, le véritable, le sensible – qu'il s'agisse de leur vécu individuel ou du vécu des inconnus qui croisent leur route –, Sophie Calle et Miranda July ne font pas que s'inspirer du réel pour créer et écrire; elles provoquent à même leur vie des situations qui les compromettent d'une certaine manière, qui engagent leur corps et leurs affects. Chacune des œuvres du corpus tend à affirmer que le champ esthétique ne se situe pas à l'extérieur de la sphère matérielle, mais s'y trouve au contraire condensé : Sophie Calle et Miranda July s'emploient à creuser la matière du réel pour en extraire le minerai, la poésie. Ce travail de fouille se double par la suite d'un travail de cadrage, de réassemblage qui est le propre de leur approche intermédiaire, comme nous le verrons au troisième chapitre. Mais leur création s'ancre dans le vif de l'expérience humaine : tâches, tentatives, peurs, angoisses, douleurs, dans un continuum fluide et ininterrompu entre l'art et la vie.

1.2. Une observation des processus humains

Nous nous proposons d'étudier les démarches de Sophie Calle et de Miranda July à la lumière des réflexions fort fertiles du philosophe américain John Dewey qui, en 1931, donna une série de conférences à l'Université Harvard, rassemblées trois ans plus tard en un volume intitulé *Art as Experience*.¹⁰ Dewey y défend l'idée qu'au fil du processus d'industrialisation, les arts de la culture occidentale ont été coupés des expériences de la vie quotidienne desquelles ils étaient pourtant issus.

Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute autre forme d'effort, de souffrance, de réussite.¹¹

Pour Dewey, cette séparation de l'expérience esthétique par rapport aux autres expériences de la vie humaine suggère une scission encore plus importante, soit celle entre la sphère intellectuelle, voire spirituelle, et les pratiques usuelles impliquant le corps. Cette opposition entre les activités de l'esprit et celles de la chair, de la matière, proviendrait fondamentalement d'une « crainte de ce que la vie nous réserve »¹²; le caractère imprévisible et éphémère du corps humain faisant écho à l'aspect aléatoire et chaotique de la vie elle-même. Pour réagir à cette négation de la matérialité et à ce cloisonnement rigide de l'expérience esthétique, Dewey propose :

¹⁰ Publié pour une première fois en français en 2005 sous le titre *L'Art comme expérience*, dans une traduction de Jean-Pierre Cometti et al., Pau / Tours, Publications de l'Université de Pau / Éditions Farrago. Réédité chez Gallimard dans la collection « Folio Essais » en 2010.

¹¹ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, p. 30

¹² *Ibid.*, p. 60

[...] de restaurer [une] continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience.¹³

Cette tâche que Dewey attribue aux philosophes des beaux-arts, bon nombre d'artistes l'ont eux-mêmes prise à bras-le-corps, jugeant que la restauration de cette fluidité entre l'art et la vie¹⁴ ne devait pas se faire qu'au moment de la réception critique de l'œuvre, mais à chacune des étapes de sa conception, dans la forme et le contenu.

Pour Dewey, faire *une* expérience permet d'éprouver une version plus intense de la vie, dans une reconnexion conscientisée de l'action physique et du sens critique – d'où sa notion de « corps-esprit », d'une pensée enracinée dans le geste. Dewey invite à chercher et reconnaître le caractère esthétique à même la matière brute, organique et inévitablement aléatoire des expériences humaines, qu'il s'agisse de pêcher à la ligne, s'occuper des plantes, tisonner le bois qui brûle dans l'âtre. Quand elles sont accomplies avec attention, concentration, voire avec grâce, ces expériences peuvent offrir un condensé de présence et de signifiante qui préfigure ainsi l'expérience esthétique.

L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. [...] Parce [qu'elle] est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme la plus embryonnaire de l'art. Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique.¹⁵

Non seulement les auteures étudiées accordent leur confiance et leur attention aux expériences humaines bien réelles – les leurs ou celles de leurs contemporains –, dans l'affirmation d'une volonté de « rétablir la continuité entre [l'art] et les processus

¹³ *Id.*

¹⁴ Cette « fluidité » est un concept cher à l'artiste Allan Kaprow que nous présenterons au cours de ce chapitre et qui a d'ailleurs conçu le happening *Fluids* qui consistait à créer en petits groupes d'immenses charpentes avec des cubes de glace dans différents quartiers de New York, au même moment.

¹⁵ *Ibid.*, p. 55

normaux de l'existence »¹⁶, mais elles en créent de toutes pièces. Elles inventent des expériences humaines inédites afin de densifier leur sentiment d'existence, d'intensifier la vie et la faire basculer volontairement du côté de la création, de l'art. Les démarches de Sophie Calle et Miranda July s'opposent à l'immobilisme et au désenchantement. Si elles s'avouent souvent déçues ou heurtées par le réel, cette désillusion première devient un moteur, se mue en urgence d'agir.

Leurs actions et les œuvres qui en découlent répondent tout à fait à l'impératif de Dewey : elles cernent, voire dissèquent « les événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience » : voir et percevoir (*Aveugles*), souffrir (*Douleur exquise*), communiquer (*Il vous choisit*) ou apprivoiser la mort (*Rachel, Monique*).

1.3. *Happening* et vie quotidienne

John Dewey, avec sa conception de l'art comme expérience, a eu un impact déterminant sur la pensée de l'artiste états-unien Allan Kaprow, à qui l'on reconnaît les premiers *happenings*, bien que ses expérimentations coïncident plus ou moins chronologiquement avec celles du groupe japonais Gutai, des actionnistes viennois et du mouvement Fluxus.¹⁷ Cette vitalité explosive survenant à la fin des années 1950 témoigne d'une nouvelle mouvance esthétique sur le plan international et annonce une importante théorisation des principes liés à l'origine de l'art de la performance. En 1993, l'ouvrage *Essays on the Blurring of Art and Life*¹⁸ rassemble une sélection d'essais et de textes de conférences que Kaprow a rédigés entre 1957 et 1990. Nous estimons

¹⁶ *Ibid.*, p. 41

¹⁷ Le noyau de départ de Fluxus comprend entre autres George Brecht, La Monte Young et George Maciunas. Ce dernier, ayant participé aux premiers *happenings* à New York, se rendra en Europe où il contactera des artistes de divers pays : Wolf Vostell et Nam June Paik à Cologne, Joseph Beuys à Düsseldorf, Robert Filliou à Paris et Ben à Nice. Un peu partout, à Londres, à Paris, à Stockholm, Maciunas organise des Fluxus/Performances ou Festivals Fluxus, dont le plus célèbre a lieu à Wiesbaden en septembre 1962. www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186#SQACWZeEF7zdhHm3.99

¹⁸ Publié en 1996 aux Éditions du Centre Pompidou sous le titre *L'art et la vie confondus*. Textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy.

essentiel de remonter à la source de ces textes pour bien circonscrire le sens de *performatif* que nous rattachons aux expériences de Sophie Calle et Miranda July.

Kaprow développe la pensée de Dewey¹⁹ et l'actualise dans une pratique : l'expérience – quand elle est *authentique* et *commune* – peut être perçue et utilisée comme médium artistique.

Durant toute sa carrière, Allan Kaprow a travaillé à déplacer ce site [de l'expérience esthétique] des zones spécialisées de l'art vers les espaces personnels et les rencontres de la vie quotidienne. [...] Selon lui, la pratique moderne de l'art est plus que la simple production d'œuvres artistiques; cela implique aussi l'effort discipliné de l'artiste à observer, engager et interpréter les processus de la vie, qui sont eux-mêmes aussi signifiants que l'ensemble de l'art et certainement plus enracinés dans l'expérience commune. (En fait, ils sont l'expérience commune.)²⁰

Si les *happenings* de la fin des années 1950 et des années 1960 n'ont pas connu une grande pérennité, notamment en raison de leur caractère éphémère et non-reproductible, la pensée théorique qui les sous-tend et que Kaprow a consignée par écrit durant trois décennies a marqué plusieurs générations d'artistes qui se sont engagés sur la voie d'un « art semblable à la vie »²¹ en opposition à un « art semblable à l'art ». ²² Sophie Calle et Miranda July, comme bien d'autres artistes actifs actuellement, incarnent et réactivent cette pensée. Comme Kaprow, elles « cherch[ent] des analogies

¹⁹ Pendant ses études en arts visuels, en 1949, Kaprow lit *Art as Experience*. Il entre en dialogue avec Dewey par le biais de ses *marginalia* : « L'art non séparé de l'expérience [...] Qu'est-ce qu'une expérience authentique ? [...] L'environnement est un processus d'interaction. » Jeff Kelley, « Introduction », *L'art et la vie confondus*, Allan Kaprow, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 13

²⁰ *Ibid.*, p. 14

²¹ Kaprow en parle aussi comme d'un non-art : « Le non-art est tout ce qui n'a pas encore été accepté en tant qu'art mais a frappé l'attention de l'artiste qui a cette possibilité en tête. » Allan Kaprow, « L'éducation de l'Un-Artiste, 1^{re} partie », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 129

²² « Dans l'art occidental, il y a réellement deux histoires de l'avant-garde : une de l'art semblable à l'art, et l'autre de l'art semblable à la vie. [...] Celui qui fait de l'art semblable à l'art tend à devenir un spécialiste et celui qui fait de l'art semblable à la vie, un généraliste. » Allan Kaprow, « La véritable expérimentation », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 238

de l'art dans l'expérience non artistique »²³, se servent de l'expérience non artistique comme matériau de base de leurs créations.

Cette conception d'un « art semblable à la vie » prend sa source chez des artistes et courants du début du vingtième siècle, notamment Antonin Artaud, Marcel Duchamp et les avant-gardes européennes, le dadaïsme et le surréalisme en tête.²⁴ Suivant ensuite l'élan novateur du compositeur John Cage – pour qui tout « non son » pouvait être considéré comme de la musique –²⁵ et plus encore celui du peintre Jackson Pollock et ses techniques de *dripping*, d'*all over* et d'*action painting*, le nouvel art espéré par Kaprow dès les années 1950 investit les marges, les seuils de l'objet artistique. Il s'intéresse aux zones tachées par le geste de Pollock, mais sans que Pollock lui-même n'y accorde nécessairement de valeur : autour de la toile, à l'extérieur de l'œuvre, à même la réalité. Dans un style se rapprochant du manifeste, Allan Kaprow écrit en 1958 :

[N]ous devons nous préoccuper, et même être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit [...]. Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. [...] Non seulement ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme si c'était la première fois, le monde que nous avons ignoré, mais ils vont découvrir des *happenings* et des événements entièrement inconnus, trouvés dans des poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel,

²³ Jeff Kelley, « Introduction », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 19

²⁴ Cet appel à l'immédiateté et à un caractère viscéral de l'art, se retrouve dès 1938 dans *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud : « (...) faire une action relève d'un besoin particulier, à un moment donné, de réagir au moyen d'une forme d'expression artistique qui touche directement la vie. » Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 11. L'esthétique de la cruauté d'Artaud marquera toute une génération de metteurs en scène (Jerzy Grotowski et son théâtre énergétique ou Richard Schechner et ses rassemblements dionysiaques) et ensuite de performeurs, surtout ceux de la veine du *body art*.

²⁵ En 1952 au Black Mountain College, John Cage, accompagné entre autres de Merce Cunningham et Robert Rauschenberg, crée *Untitled Event* qui sera reconnu comme le premier *happening* de l'histoire des arts. « S'inspirant du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, John Cage souhaitait mettre en application cette idée d'un théâtre de « choses » simultanées laissant une large part non à l'improvisation mais à l'indéterminé. » Extrait de l'entrée sur John Cage, site du Centre Pompidou : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html>

vus dans des vitrines de magasins et dans les rues [...]. Une odeur de fraises écrasées, la lettre d'un ami, une affiche pour vendre une marque de lessive; trois petits coups sur la porte d'entrée, une griffure, un soupir, ou une voix lisant sans fin, une vision saccadée aveuglante, un chapeau melon – tout deviendra matière première à ce nouvel art concret.²⁶

Si cet appel s'avère programmatique pour le travail à venir de Kaprow lui-même qui s'inspirera de ses propres exemples pour créer près de deux cents *happenings*, on peut également y repérer plusieurs motifs de prédilection de Calle et de July : « les objets de notre vie quotidienne » rappellent les items vendus par les citoyens de Los Angeles dans *Il vous choisit*; les « spécificités de la vue » font écho à *Aveugles*; et les « événements entièrement inconnus, trouvés dans [...] des classeurs de police, des couloirs d'hôtel [ou dans] la lettre d'un ami » entrent directement en résonance avec de nombreux projets de Sophie Calle.²⁷

Les *happenings* élaborés par Kaprow tout au long de sa carrière obéissent à des règles de jeu très précises²⁸ visant à maintenir la ligne entre l'art et la vie quotidienne « aussi fluide et peut-être aussi indistincte que possible » : ils ont lieu dans des contextes non artistiques, des « environnements » de la vie courante; ils convoquent le hasard – et ses corollaires : le risque et la peur – comme principe structurant; ils sont fondés sur le caractère imprévu et non-reproductible de l'événement; et s'orientent

²⁶ Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 38-39

²⁷ Notamment *Suite vénitienne* (1980), *L'Hôtel* (1981), *La Filature* (1981), *Le Carnet d'Adresses* (1983) ou *Prenez soin de vous* (2007).

²⁸ « 1. La ligne entre happening et vie quotidienne serait gardée aussi fluide et peut-être aussi indistincte que possible. [...] 2. Les thèmes, les matériaux, les actions et les associations qu'ils évoquent doivent être pris dans n'importe quel contexte, excepté le contexte artistique, ses dérivés et son milieu. [...] 3. Le happening doit se disperser en différents endroits largement espacés, quelquefois en se déplaçant et en changeant. [...] 4. Le temps, lié étroitement aux choses et aux espaces, doit être variable et indépendant de la convention de continuité. [...] 5. La composition de tous les matériaux, actions, images, et le temps et l'espace que cela prend doivent être assumés de la manière la moins artistique possible et, en plus, du point de vue le plus pratique. [...] 6. Les happenings doivent être improvisés et joués par des non-professionnels, et une fois seulement. [...] 7. Il s'ensuit qu'il ne doit pas y avoir (et habituellement il ne peut pas y avoir) de public ou des publics pour regarder un happening. » Allan Kaprow, « Les happenings sont morts : longue vie aux happenings! », *L'art et la vie confondus*, op. cit., pp 91-93

vers la fonction communicative et participative de l'art en faisant appel à des participants plutôt qu'à des spectateurs.²⁹

Ces aspects du *happening* se retrouvent dans chacune des expériences initiées par Sophie Calle et Miranda July comme points de départ de leurs projets. Cependant, par le caractère intermédial et foncièrement autobiographique de leur travail, elles développent ces idées, les modernisent et se les réapproprient complètement.

1.3.1. Une posture expérimentale et pragmatique

La posture que Calle et July choisissent d'adopter s'apparente à celle de l'artiste expérimental mise de l'avant par Kaprow dans ses essais et sa pratique. Pour lui, expérimenter correspond à « [i]magine[r] quelque chose qui n'a jamais été réalisé auparavant, par une méthode jamais utilisée auparavant, dont le résultat serait imprévu ». ³⁰ Ancrée dans le pragmatisme américain, cette conception de l'artiste expérimental valorise le sens premier du vocable « expérience » tel que le retrace Céline Roux dans son essai *Danse(s) performative(s)* :

Le terme « expérience » – à l'origine l'*experientia* latine – dérive d'*experiri* qui signifie « faire l'essai de », un essai accompli volontairement dans une perspective exploratoire, ayant pour but un élargissement et un enrichissement de sa connaissance et de ses aptitudes. L'expérience est une épreuve qui dynamise la création. ³¹

²⁹ « En définissant l'expérience comme participation, Kaprow a poussé la philosophie de Dewey – et a prolongé ses propres mesures d'expérience significative – dans un contexte expérimental d'interaction sociale ou psychologique où les conséquences sont imprévisibles. En cela, les formes naturelles et sociales données de l'expérience procurent un cadre intellectuel, linguistique, matériel, temporel, habituel, performatif, éthique, moral et esthétique à l'intérieur duquel un sens peut être trouvé. » Jeff Kelley, « Introduction », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 21

³⁰ Allan Kaprow, « L'art expérimental », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 98

³¹ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 122

Kaprow présente les artistes de *happenings* comme des chercheurs et les *happenings* eux-mêmes comme des investigations aussi pertinentes que la recherche pure qui prend comme objets d'étude des éléments de la réalité. « C'est le style, non pas de l'artiste comme génie, mais de l'artiste comme expert. »³² Les artistes expérimentaux seraient donc des experts de la vie quotidienne par leur attention minutieuse, mais également par leurs expérimentations pratiques, ne se contentant pas « d'étiqueter la vie comme de l'"art" [mais étant] en continuité avec cette vie, l'infléchissant, l'explorant, la testant, et même la mettant à l'épreuve [...] ». ³³ En adoptant cette « approche faite d'enquêtes et de procédures des chercheurs, [...] l'artiste [...] peut commencer à réfléchir et à agir sur de vrais problèmes concernant la conscience, la communication et la culture, sans renoncer à être un membre de la profession artistique. »³⁴ Non seulement l'artiste expérimental se dégage des *a priori* de l'art, mais il agit de manière concrète dans sa société, investissant les lieux de vie de ses contemporains, se rendant même parfois chez eux, comme le fait Miranda July dans *Il vous choisit*. Ce changement d'attitude déplace la fonction de l'artiste dans le monde qui acquiert alors « un rôle plus qualitatif (offrir une façon de percevoir les choses) que quantitatif (produire des objets physiques ou des actions spécifiques). »³⁵

Lorsque Miranda July prend la décision d'aller à la rencontre des vendeurs du *PennySaver*, elle s'y engage comme s'il s'agissait d'un métier ou d'un service public : « J'allais me procurer un magnétophone de meilleure qualité et rouler partout dans Los Angeles, comme une assistante sociale inexpérimentée, n'aidant personne. »³⁶ La dérision de son regard sur elle-même n'enlève rien au déplacement de la posture : de l'artiste en vase clos devant sa page blanche à l'artiste expérimental qui part investiguer le réel avec une méthode inusitée, en quête d'un résultat imprévu. Il semble aller de soi que cette expérimentation authentique va de pair avec la sensation paradoxale d'une

³² Jeff Kelley, « Introduction », *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 26

³³ Allan Kaprow, « La véritable expérimentation », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 244

³⁴ Allan Kaprow, « La performance non théâtrale », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 212

³⁵ *Ibid.*, p. 213

³⁶ Miranda July, *Il vous choisit. Petites annonces pour vie meilleure*, Paris, Flammarion, 2013, p. 30

approximation : la position d'expert de la vie quotidienne en est une également – inévitablement – d'inexpérimenté.

1.3.2. Une investigation existentielle

En adoptant une posture expérimentale, l'artiste « brusque son savoir-faire ».³⁷ Il le fait notamment pour « accroître sa connaissance de soi et du monde afin de mieux les habiter par la suite. »³⁸ Cette notion de « connaissance de soi » s'avère de plus en plus importante pour Kaprow à partir des années 1980, au moment même où l'on discerne, dans le travail des artistes les plus novateurs de l'époque, une vision où « [l]a disparition [des] vastes idéologies [politiques, économiques, esthétiques], ainsi que la désaffection des grands systèmes de sens, a été compensée par l'émergence des individualismes qui affirment la différence des sujets ».³⁹ Un changement de paradigme semble s'opérer : moins intéressés par la poétique, les artistes élaborent une nouvelle poétique, s'immergent dans des manières innovantes de faire de l'art qui passent davantage par une discipline du soi que par le développement technique. Cependant, cette circonscription du soi par l'expérience humaine et artistique n'exclut pas nécessairement une ouverture à l'autre. Chez Sophie Calle et Miranda July, les modalités de l'individualisme contemporain constituent le questionnement de base de leurs enquêtes dans le réel, à tendance sociologique.⁴⁰ L'engagement artistique se

³⁷ Céline Roux, *op. cit.*, p. 122

³⁸ *Id.*

³⁹ « Au “il faut être absolument moderne” de l'avant-garde s'est substitué le mot d'ordre “il faut être absolument soi-même”. La performance devient le lieu privilégié de l'individualisation généralisée qui caractérise notre société. » Josette Féral, « Où en est la performance ? Post mortem pour un art bien vivant », *La recherche littéraire. Objets et méthodes* [édition revue, corrigée et augmentée], sous la dir. de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal / Saint-Denis, XYZ éditeur / Presses Universitaires de Vincennes, 1998, pp 353-354

⁴⁰ « [L'artiste] éclaire les frontières sur lesquelles se fondent les rapports individu/société. Alors que tout aujourd'hui tend à les effacer [...]. [...] Son espace artistique est conçu comme le lieu privilégié pour comprendre l'individualité contemporaine, à savoir moins les dilemmes qui l'accompagnent que la prise de conscience des dilemmes [...]. C'est donc le déplacement de l'expérience de la subjectivité qui est mis en scène. » Pascale Ancel, « Sophie Calle : héroïne contemporaine », *Vers une sociologie des œuvres, tome 1*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Paris / Montréal / Budapest / Torino, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2001, p. 226

manifeste alors de façon moins politique que sociale ou relationnelle.⁴¹ D'ailleurs, Kaprow définit la connaissance de soi comme « le passage du moi coupé du monde à un moi dénué d'ego ». ⁴² Les quatre œuvres du corpus nous semblent en résonance avec cet « entraînement pour essayer de sortir du moi coupé du monde » ⁴³ et avec le « processus d'inscription de l'individuel dans le collectif ». ⁴⁴

Kaprow met en relief cette idée-phare que « faire est savoir » ⁴⁵, que c'est par l'agir et le saut audacieux dans le réel que l'on accède à un élargissement de sa connaissance. Et ce savoir visé par les artistes expérimentaux est lié à l'existence même.

Ce que Kaprow espère connaître est le sens de la vie quotidienne. Pour connaître ce sens, il doit agir tous les jours. C'est à ce moment que le pragmatisme devient une pratique. Avoir confiance dans l'instrumentalité des idées, dans l'efficacité de l'action, dans la validité de l'expérience, dans la réalité des sens, dans la contingence des valeurs et dans la valeur de l'intuition n'est pas simplement que « matérialisme ». [...] [L]e pragmatisme américain peut aussi être une vérification méthodique de l'existence. ⁴⁶

C'est à cette vérification méthodique de l'existence que Calle se consacre en recensant les « dernières fois » de sa mère, en questionnant des inconnus sur leur « douleur exquise » ou en interrogeant des aveugles sur leur perception de la réalité; c'est à une vérification semblable que July s'emploie quand elle part à la rencontre d'humains qu'elle n'aurait probablement jamais rencontrés sans l'initiative de cette expérience incongrue.

⁴¹ Cette « esthétique relationnelle » sera d'ailleurs abordée au chapitre suivant.

⁴² Allan Kaprow, « La véritable expérimentation », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 256

⁴³ *Id.*

⁴⁴ Pascale Ancel, « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », *Vers une sociologie des œuvres*, tome 1, *op. cit.*, p. 221

⁴⁵ Jeff Kelley, « Introduction », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 27

⁴⁶ *Id.*

En précisant ce qui l'attire comme auteure et artiste, Miranda July rejoint l'idée, chère à Kaprow, d'expérimentations minimales, à la fois très concrètes et quasi-spirituelles, à entreprendre au cœur de la vie quotidienne :

Essayer de voir les choses invisibles mais proches m'a toujours attirée. J'ai le sentiment que c'est une véritable cause, quelque chose qui mérite notre combat, et pourtant si abstraite que le combat se doit d'être tout aussi subtil.⁴⁷

Les expériences de Calle et July se situent donc dans un entre-deux, entre la matière et l'idée, entre le sensoriel et le senti; l'art semblable à la vie « se jou[ant] quelque part entre l'attention que l'on accorde au processus physique et l'attention à l'interprétation. C'est de l'ordre de l'expérience, et pourtant c'est impalpable. »⁴⁸

1.3.3. La performance non théâtrale

Quand il commence à théoriser le *happening* à la fin des années 1950, Allan Kaprow cerne les bases de ce qui allait devenir l'art de la performance et que l'on associe depuis aux pratiques de Marina Abramovic et de son partenaire Ulay, de Chris Burden, de Vito Acconci, de Gina Pane, pour ne nommer qu'eux; pratiques qui se sont développées pendant les années 1970 et qui comptent parmi les plus connues aujourd'hui. Dans un essai de 1976 intitulé « La performance non théâtrale », Kaprow tente de résumer ce phénomène explosif, qui comprendra aussi bien des expériences physiques extrêmes – veine de l'art corporel, du *body art* – que des manifestations engagées politiquement ou des investigations technologiques et multimédia. Il y distingue deux types de performances réalisées par les artistes de l'époque :

⁴⁷ Miranda July, *Il vous choisit*, *ibid.*, p. 159

⁴⁸ Allan Kaprow, « Le sens de la vie », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 279

[...] une à prédominance théâtrale, et une non-théâtrale moins reconnue. Elles correspondent, d'une manière intéressante, aux deux sens que le mot *performance* possède en anglais : l'un se réfère au milieu artistique, par exemple le fait de jouer du violon; l'autre relève de la pratique d'un métier ou d'une fonction, comme le fait d'exécuter une tâche, un service ou un devoir – dans le sens d'une « machine très performante ».⁴⁹

En s'attardant sur la manière dont les artistes peuvent « performer » la vie quotidienne au cœur même de la vie quotidienne, Kaprow marche sur une ligne parallèle à celle du sociologue américain d'origine canadienne Erving Goffman, auteur des ouvrages *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) et *Frame analysis : An essay on the organization of experience* (1974).⁵⁰ Goffman y suggère que l'individu en société obéit à des schèmes représentationnels semblables à ceux du spectacle vivant. La performance, telle que définie par Goffman, amalgame les deux types relevés par Kaprow : les codes de la performance artistique se voient transposés sur la vie en société.

Selon Goffman, la performance engloberait toute activité ou situation dans laquelle une personne se trouve en représentation devant des récepteurs et détient une influence quelconque sur ce groupe. Un guide devant un ensemble de touristes, un prêtre officiant la messe pour une assemblée de chrétiens, un enseignant face à une classe seraient des exemples de situations de « performance » dans la vie sociale. Nous pourrions qualifier d'*autoreprésentationnelle* la posture de l'individu s'exposant au groupe puisqu'il n'est pas contraint à jouer un personnage, mais Goffman ajoute cette nuance : sans jouer de rôle, il en endosse un, d'ordre social. Il performe avec la *persona* – Goffman utilise le terme anglais *front* – du guide, du prêtre ou de l'enseignant. Bien qu'elle obéisse à des règles, à un cadre, à un protocole, cette performance se module selon les données du présent : la nature du groupe de personnes, l'environnement

⁴⁹ Allan Kaprow, « La performance non théâtrale », *L'art et la vie confondus, ibid.*, p. 208

⁵⁰ Publications en français : *La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 et 2*, Éditions de Minuit, 1973, traduit de l'anglais par Alain Accardo; et *Les Cadres de l'expérience*, Éditions de Minuit, 1991, traduit de l'anglais par Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph.

immédiat, le contexte socio-temporel, mais aussi la personnalité et les impulsions spontanées de l'actant lui-même.⁵¹

Mais alors que Goffman observe les performances de la vie quotidienne par la lentille de la métaphore théâtrale, insistant sur le fait que l'expérience humaine comporterait des cadres semblables à ceux de la représentation devant public⁵², Kaprow relève le caractère de performance de certaines situations, mais en se concentrant uniquement sur le deuxième sens du mot, celui se rapprochant de l'effectuation d'une tâche.

[I]l n'est pas difficile de voir des aspects de performances [sic] dans une conversation téléphonique, dans le fait de creuser une tranchée dans un désert, de distribuer des tracts religieux au coin d'une rue, de collecter et de mettre en ordre les statistiques de la population, et de traiter son corps en faisant se succéder des immersions dans de l'eau chaude et dans de l'eau froide.⁵³

Pour Kaprow, « [r]éaliser une performance, c'[est] accomplir quelque chose »⁵⁴, dans un état de présence accru que John Dewey évoquait déjà quand il développait sa thèse de l'expérience authentique. Et l'effectuation de cet acte se passe de public;

⁵¹ La pensée de Goffman a entraîné une conception élargie de la performance, phénomène qui engloberait tout « dispositif qui s'apparente au théâtre, celui du spectateur/scène/spectacle, vu comme processus. » Chantal Pontbriand, « "Jamais le regard ne réussit à se fixer..." sur la performance et sur Richard Foreman », *Fragments critiques (1978-1998)*, *op. cit.*, p. 54. L'idée d'un cadre théâtral transposable à d'autres catégories de la vie humaine rejoint la thèse du metteur en scène et professeur états-unien Richard Schechner à qui l'on associe les *Performance Theories*. Ce champ d'études et de pratiques s'appuie sur « la compétence modale qui permet de considérer comme performance tout objet, réalité, événement ou action. La notion de performance à la base des *Performance Theories* englobe à la fois les phénomènes de production et de réception et mobilise essentiellement un opérateur usuel en anthropologie : regarder autrement le faire. » André Helbo, « Polysémies de la performance », *Performance et savoirs*, sous la dir. d'André Helbo, Bruxelles, Groupe de Boeck, coll. « Culture & Communication », 2011, p. 8-9

⁵² Il est cependant tout à fait possible et pertinent de lire la démarche de Calle et du processus d'individualisation qu'elle implique à partir de la notion de *persona* et de la théorie de la division du sujet en convoquant Goffman, mais également Simmel, Mauss et Lévi-Strauss. C'est ce que propose Pascale Ancel dans « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », *Vers une sociologie des œuvres, tome 1*, *op. cit.*, pp 213-227

⁵³ Allan Kaprow, « La performance non théâtrale », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 209

⁵⁴ Allan Kaprow, « La véritable expérimentation », *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 243

Kaprow favorisant le flux d'une réciprocité entre participants plutôt qu'une représentation à sens unique entre un émetteur et des récepteurs.

1.3.4. La question du public

Si nous avons longuement insisté sur les idées d'Allan Kaprow, c'est qu'elles nous font remonter aux sources de la performance⁵⁵, avant que celle-ci ne soit récupérée en quelque sorte par une forme de spectacularisation. Aujourd'hui, bien que l'on conserve certains principes-phares des origines de la performance – jeux avec le hasard, spontanéité des actions, absence de personnage, présence du risque, durée indéterminée, caractère non-reproductible, etc. –, les artistes et programmeurs de performances reproduisent la plupart du temps le schème autoreprésentationnel soulevé par Goffman : un performeur agit devant des spectateurs qui, parfois, peuvent être directement interpellés ou invités à participer. Même si la représentation en tant que telle est mise en mal – les performeurs n'imitent pas une action qui s'inscrirait dans une fiction, mais se confrontent à l'action elle-même, donnée pour elle-même – la monstration de l'action demeure importante : les performeurs « montrent le faire » – *showing doing* – et parfois même ils « expliquent le monstration du faire » – *explaining showing doing*.⁵⁶

Alors qu'elle était marginale, radicale et anticonformiste au départ, la performance s'est vue gagner peu à peu les lieux institutionnels de l'art – musée,

⁵⁵ « [...] la performance s'est faite contre une certaine conception de l'art et de son rapport à la société : réfutation de la notion de représentation pour une présence « réelle » du « performeur » [...]; opposition à la valeur commercialisable de l'art [...]; primauté accordée au processus plutôt qu'au produit; inscription de l'art dans la vie et refus d'un clivage qui faisait de la pratique artistique une sphère autonome sans incidence sur le réel; refus, bien sûr, de toute catharsis, le spectateur n'ayant aucune empathie avec le spectacle qui lui est présenté. » Josette Féral, « Où en est la performance ? Post mortem pour un art bien vivant », *La recherche littéraire : objets et méthodes, op. cit.*, p. 351

⁵⁶ Richard Schechner, *Performance Studies ; An introduction*, Londres / New York, Routledge, 2002, p. 22

galerie, théâtre – au fil des trois dernières décennies.⁵⁷ Dans ce sens, quand Sophie Calle lit tous les journaux personnels de sa mère au Cloître des Célestins en 2011 pendant le Festival d'Avignon, on dit qu'elle réalise une performance. Quand Miranda July monte sur scène et s'adresse au public dans une forme à mi-chemin entre l'autoreprésentation, le *stand up* et le théâtre, on dit qu'elle réalise une performance.

Dans le cadre de notre étude, la mise à vue de la performance, son exécution en public, reste problématique. Les expériences qui ont lieu en amont des quatre œuvres du corpus se font sans qu'il n'y ait de public, ou alors l'artiste et les participants sont tour à tour spectateurs et performeurs, se rapprochant de la définition de la performance non théâtrale ou du *happening* de type *Activity* fournie par Allan Kaprow.⁵⁸ Quand Miranda July se rend chez un inconnu pour l'interviewer sur sa vie ou quand Sophie Calle voyage jusqu'en Alaska pour y ensevelir des souvenirs, ces actions se font loin des regards. C'est l'appareil photo qui supplée aux spectateurs, ce qui concorde avec la notion de « performance en différé » de Chantal Pontbriand, qu'elle oppose à « performance en direct ».⁵⁹

1.4. Mutations du performatif

Nous ne pouvons conclure ce chapitre portant sur une définition possible et plausible de ce que nous entendons par *expérience performative* sans effectuer un certain débroussaillage terminologique autour des concepts liés à la performativité. Ces concepts s'inscrivent dans une constellation d'idées, une collision de circonstances et

⁵⁷ Gérard Mayer parle de ce passage comme « d'une transgression de l'académisme à un académisme de la transgression ». Dossier pédagogique « Qu'est-ce que la performance ? », Centre Pompidou : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>

⁵⁸ « [Le *happening* de type *Activity*] est directement impliqué dans la vie de tous les jours, ignore les théâtres et le public, est actif plus que méditatif et proche en esprit des sports physiques, des cérémonies, des fêtes, de l'escalade en montagne, des jeux simulés de guerre et des manifestations politiques. Il participe aussi des rituels journaliers inconscients du supermarché, des trajets en métro aux heures de pointe et du brossage des dents tous les matins. Le *happening* de type *Activité* choisit et combine des situations où l'on peut participer plutôt que regarder, ou juste réfléchir. » Allan Kaprow, « Happenings identifiés comme tels », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 118

⁵⁹ Chantal Pontbriand, « Notions de performance », *Fragments critiques (1978-1998)*, *op. cit.*, p. 20

d'évolutions parallèles, et non pas dans une trajectoire historique linéaire. Bien qu'ils soient interreliés, « performatif », « performativité » et « performance » n'ont ni la même source, ni les mêmes usages contemporains selon le point de vue épistémologique à partir duquel ils sont observés. La performance d'un acteur ou d'un athlète, les *performing arts*, la performativité de l'identité telle que définie par Judith Butler⁶⁰, les *performance studies*, la courbe de performance d'une entreprise, les arts performatifs... : ce sont là quelques emplois des termes qui révèlent l'étendue des interprétations, voire des dérives possibles. Pourtant transfuge dans les deux langues, *performative* en anglais n'est pas la traduction littérale de performatif en français; ne veut pas nécessairement dire la même chose non plus au Québec et en France, ou aux États-Unis et en Angleterre. En français, le qualificatif performatif est passé dans l'usage courant comme un marqueur de l'influence de l'art de la performance sur les autres arts. Ainsi, on retrouve des expressions comme « arts performatifs », « théâtre performatif » ou « danse performative », utilisées pour signifier leur caractère hybride : leur genre premier étant « teinté » par la performance, donc par une approche marquée par l'engagement physique et un fort ancrage au réel.

Sans prétendre apporter un éclairage novateur sur la question, nous essayons simplement de ne pas réduire l'étendue de ses nombreuses nuances, nœuds, impasses, à quelques grandes lignes ou étiquettes, en indiquant quelques points de repère supplémentaires sur une vaste cartographie⁶¹, choisis spécifiquement pour les correspondances qu'ils présentent par rapport à nos objets d'étude.

⁶⁰ Dans son essai philosophique *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* paru en 1990, la philosophe américaine Judith Butler déconstruit la vision essentialiste de l'identité. Elle avance qu'il n'y a aucun fondement identitaire ou de genre derrière nos actes qui sont souvent sous l'emprise de normes violentes, mais que ce sont au contraire nos « performances » qui les constituent, d'où la possibilité de s'autodéterminer, en agissant selon des choix volontaires et quotidiens.

⁶¹ Nous empruntons ici l'image à Chantal Pontbriand qui l'emprunte elle-même à Deleuze pour qualifier l'histoire de la performance : « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Seuil, 1980, p. 20

En qualifiant de *performatives* les expériences de Sophie Calle et de Miranda July, nous inscrivons leurs démarches non seulement dans le courant de pensée de Dewey et de Kaprow, mais également dans celui, plus récent, de Sally Banes, Chantal Pontbriand et Céline Roux qui proposent, comme solution aux problèmes de définitions, d'envisager la performance comme une attitude plutôt qu'un genre ou une discipline distincte, un « mode spécifique pour penser et vivre l'art ». ⁶²

Penser le performatif comme une attitude permet de dégager une manière d'être qui passe par le faire, par l'exécution d'une action. Cette idée semble en lien direct avec l'un des premiers emplois du terme *performatif*, issu du champ de la linguistique. Lors d'une conférence en 1955, le linguiste américain John Langshaw Austin établit la définition des *énoncés performatifs* – aussi appelés *actes de langage*. Cette conférence a fait l'objet du livre *How to do things with words* ⁶³, ouvrage de référence internationalement reconnu dans les champs de la philosophie linguistique, mais récupéré dans de multiples domaines, allant de l'informatique à l'économie en passant par la sociologie et les arts vivants.

La théorie d'Austin permettait de distinguer certains énoncés d'une vision représentationnelle du langage. En affirmant : « Le ciel est bleu », l'émetteur constate une réalité et la traduit par le langage selon des critères de vraisemblance pouvant être vérifiés par autrui; l'énoncé constatif est vrai ou faux. Par contre, quand le maire dit : « Je vous déclare mari et femme. », il ne constate pas un fait réel, mais en produit un nouveau. Il agit. Et dans ce sens, les énoncés performatifs opèrent une transformation du réel. ⁶⁴ L'irruption d'un nouveau réel créé dans l'immédiat par le langage prime alors sur la *re-présentation* d'un réel perceptible par les sens et traduit par le langage.

⁶² Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 30

⁶³ Publié après sa mort en 1962 et traduit en français par Gilles Lanes, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

⁶⁴ Poussant sa réflexion plus loin, Austin a voulu revenir sur ces deux catégories, jugeant que constater est également une action. Représenter le monde par le langage détient donc une valeur transformationnelle,

C'est ce passage à l'acte et l'immédiateté de l'effet produit qui seront mis de l'avant plus tard et jusqu'à aujourd'hui par l'emploi – peut-être abusif – du terme *performatif* comme qualificatif autonome, déraciné de sa source en linguistique. Si nous voulions être absolument rigoureux dans l'interprétation du terme, nous ne pourrions l'appliquer qu'aux pratiques et projets qui utilisent « des mots pour faire des choses ». ⁶⁵

1.4.1. La piste de l'art action

Pour sortir de la confusion des termes et des définitions liées à la performativité, et pour prendre un pas de côté par rapport à la forme spectaculaire de plus en plus amalgamée à la performance – et associée à tort ou à raison à un caractère sensationnaliste, extrême, voire sportif –, plusieurs artistes contemporains choisissent de décrire leurs projets par l'expression *art action*. L'art action met l'accent sur le processus plutôt que sur le produit et le résultat. Souvent d'une grande simplicité, les actions deviennent œuvres; c'est « l'acte pour l'art ». ⁶⁶ Également appelées « manœuvres » ou « interventions », ces actions réactivent l'aspect participatif et aléatoire de la performance : s'infiltrant dans l'espace public ou se restreignant à des lieux privés, elles n'ont pas de durée précise, existent en dehors du regard d'un public et se développent dans l'instant même, se transforment au fur et à mesure qu'elles sont actualisées par l'artiste. Il s'agit alors de mettre en place une situation, de la laisser vivre et se développer. Sur la démarche de Sophie Calle, on a d'ailleurs écrit : « [l]e matériau de l'artiste n'est ni la photographie, ni le texte, mais la situation. » ⁶⁷

ce qui revenait à dire que tout énoncé est performatif. Quoi qu'il en soit, par le concept d'énoncés performatifs, Austin met en relief une réflexivité : « l'acte de parler coïncide avec l'acte d'agir ».

⁶⁵ Comme c'est le cas des œuvres de l'exposition *Du dire au faire* commissionnée par le MAC-Val-de-Marne en 2011.

⁶⁶ Titre d'un ouvrage sur l'histoire de l'art-action paru une première fois en 1988, puis réédité en 2004. « Épique, exaltée, provocante est l'histoire, ou plutôt "contre-histoire" de l'art-action, qui va des futurismes à l'art performance, et passe par Dada, le Bauhaus, les happenings, Fluxus ou l'art corporel. » Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art; suivi de Presque vingt ans après; et de Let's twist again; puis de quelques notules critiques*, Romainville, Al Dante, 2004, quatrième de couverture.

⁶⁷ Pascale Ancel, « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », *Vers une sociologie des œuvres, tome 1*, op. cit., p. 215

Les artistes d'art action – pensons aux Québécoises Sylvie Cotton ou Raphaëlle de Groot – empruntent souvent aux sciences humaines, principalement aux outils de la sociologie, de l'ethnographie ou de l'anthropologie. Enquêter, faire un sondage, interviewer, classer, archiver, se documenter; ces actions ont définitivement investi et transformé le champ de l'art contemporain. L'inventaire s'avoue parent de l'invention et la valeur esthétique inhérente à toute collection peut aussi être repérée à même la collecte scientifique de données. Il s'agit de créer des ensembles à partir de traits communs, de chercher à mettre en relief une certaine unité dans une réalité disparate. Ces nouvelles alliances entre l'art et les sciences humaines impliquent une circulation entre différents types de systèmes sémantiques : l'enquête ethnographique engage un processus d'induction et de déduction, de jeu avec les signes et de déchiffrement d'indices qui s'apparente au travail artistique dans une optique expérimentale.

Si nous développons l'hypothèse que les œuvres du corpus s'inscrivent dans les traces de Dewey, de Kaprow et des artistes de la performance non théâtrale et de l'art action, c'est dans cette idée que *le faire* est non seulement constitutif de la production d'une œuvre d'art mais qu'il peut en être la substance même.⁶⁸ L'agir devient la forme⁶⁹ : une forme qui serait valable esthétiquement, mais aussi existentiellement, pour tout processus d'individuation.

Les performeurs questionnent le réel pour capter les sensibilités de leur temps, loin de l'universalité recherchée dans la création du chef-d'œuvre. [...] La réalité est le champ d'expérimentation et d'intervention. [...] Le critère fondamental de l'esthétique, le critère actif du goût, est passé de la notion canonique du Beau à une notion plus réelle et plus pragmatique. Par cet investissement de la réalité, la

⁶⁸ « Le chef-d'œuvre laisse place à l'action [qui] comprend trois stades : l'intention, la réalisation et la réaction [...]. » Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, op. cit., p. 23

⁶⁹ « Que l'idée d'activité, mieux : d'activation, soit un paramètre essentiel à l'existence de l'œuvre d'art, sillonne des théories très différentes par ailleurs : les *arts de faire* de Michel de Certeau; *l'œuvre ouverte* d'Umberto Eco; l'idée d'*œuvre en acte* de Nelson Goodman; le concept d'*objectalité* de Michael Fried, et ce que Nicolas Bourriaud, plus récemment, a appelé "esthétique relationnelle". » Barbara Formis, « Les arts vivants sont morts, longue vie aux arts vivants! », *Performances contemporaines 2*, Art Press, numéro 18, août / septembre / octobre 2010, p. 44

pratique performative désire faire éprouver cette sensation gratifiante du vrai, même poussé à des limites extrêmes.⁷⁰

Dans ce sens, la performance cherche à « réveiller le désir d'une immersion dans la conscience du processus »⁷¹, à questionner le sens de nos actions et à accroître notre qualité de présence au monde.

C'est donc pour leur ancrage dans le réel, à même une action inédite effectuée *pour de vrai* que nous qualifions de *performatives* les expériences de Sophie Calle et de Miranda July : « [...] l'art dans cette perspective ne se conçoit pas comme *objet*, mais plutôt comme *acte* doté d'intentions et d'effets. Produire un choc, ce serait donc inventer et non pas représenter, et inventer, traiter l'information comme acte, avec l'autoréflexivité et les implications qui s'y rattachent. »⁷² Ce qu'elles inventent, en amont de l'écriture, ce sont bien des actes dotés d'intentions et d'effets; des actes qui convoquent l'aléatoire – bien souvent de la rencontre – et qui les mobilisent entièrement comme individus encore plus que comme artistes, dans leur intégrité physique, intellectuelle, affective. Par ces actes, Sophie Calle et Miranda July créent un événement, fabriquent un fragment de réel dont leur écriture témoignera par la suite. Les expériences de Sophie Calle et Miranda July « offrent des modèles de conduite, paradigmatiques des questionnements existentiels, quand bien même ces modèles s'écartent radicalement de la *bonne conduite* ». ⁷³

Ces expériences performatives affirment surtout qu'on peut inventer sa vie et activer des processus de transformation du réel. Les quatre œuvres du corpus constituent à la fois les preuves, les archives et le résultat tangible de cette tentative de transformation du réel par l'art.

⁷⁰ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 24

⁷¹ Pontbriand, Chantal, « "Jamais le regard ne réussit à se fixer..." sur la performance et sur Richard Foreman », *Fragments critiques (1978-1998)*, *op. cit.*, p. 56

⁷² Chantal Pontbriand, « La question de la performance », *Fragments critiques (1978-1998)*, *ibid.*, p. 70-71

⁷³ *Id.*

CHAPITRE 2 - Mise en acte de l'expérience performative dans le réel

2.1. Typologie des actions

Chacune des expériences performatives qui se retrouve en amont des œuvres du corpus peut être découpée en unités d'actions. Nous avons repéré et décrit ces actions de la manière suivante :

Aveugles, de Sophie Calle

- Rencontrer des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Leur demander quelle est pour eux l'image de la beauté.
- Demander à des aveugles ce qu'ils perçoivent. Confronter leurs descriptions à des textes sur le monochrome.
- Rencontrer des aveugles qui ont subitement perdu la vue. Leur demander de décrire la dernière image qu'ils ont vue.

Douleur exquise, de Sophie Calle

- Assembler en un journal de bord les traces d'un périple en Asie qui s'est conclu par une rupture amoureuse.
- Raconter sa souffrance tous les jours pendant trois mois.
- Demander à des amis ou des interlocuteurs de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? »
- Se rendre sur les lieux de souffrance des gens qui ont témoigné de leur douleur et prendre en photo ces endroits. Ou prendre une photo qui en donne un écho.

Il vous choisit, de Miranda July

- Téléphoner aux vendeurs du *PennySaver* de Los Angeles et leur offrir 50\$ en échange d'une entrevue.
- Se rendre chez ceux qui ont accepté et les questionner sur leur vie, leurs craintes, leurs espoirs.
- Photographier les vendeurs, l'objet qu'ils vendent et leur environnement.
- Intégrer l'un des vendeurs à un film de fiction en cours de création et faire le tournage chez lui, en lui demandant d'improviser à partir d'un canevas.

Rachel, Monique, de Sophie Calle

- Prendre en photo des tombes lors d'un voyage en Amérique.
- Poser une caméra au pied du lit de sa mère agonisante pour saisir son dernier souffle.
- Recenser toutes les « dernières fois » de sa mère.
- Avant de fermer le cercueil, recouvrir la dépouille de plusieurs objets ayant une valeur symbolique.
- Lire les journaux intimes légués par sa mère en présence de spectateurs, dans le Cloître des Célestins à l'occasion du Festival de Théâtre d'Avignon.
- Enterrer les bijoux et le portrait de sa mère sur le rivage du glacier du Nord parce qu'elle avait toujours rêvé d'aller en Alaska.
- Acheter une girafe naturalisée et la baptiser du prénom de sa mère.

À travers ces actions, il est facile de dégager certains procédés et motifs poétiques qui se retrouvent également dans de nombreuses œuvres de performance :

- La dérivation physique dans l'espace géographique à partir d'un point précis, déterminé par l'artiste, vers une destination proposée par quelqu'un d'autre – les différents quartiers de Los Angeles dans *Il vous choisit*, les lieux associés à la beauté dans la première partie d'*Aveugles* ou ceux associés à la douleur dans *Douleur exquise*; l'Alaska dans *Rachel, Monique*;¹
- L'enquête et le recensement d'informations intimes ou de réponses à une question posée à des interlocuteurs connus ou inconnus – les trois parties d'*Aveugles*, la deuxième section de *Douleur exquise*, les sections d'entrevues d'*Il vous choisit*; les extraits de journaux intimes de *Rachel, Monique*;
- La variation de possibles sur un même thème choisi – la série des tombes et l'inventaire de toutes les dernières fois dans *Rachel, Monique*;
- Les jeux de traduction d'un mode d'expression à un autre, d'un langage vers un autre – l'ensemble du projet *Aveugles*;

¹ Sophie Calle se plaît d'ailleurs à rappeler que son nom peut être interprété comme « la sagesse de la rue », à cause de son origine grecque – « sophia » signifie « sagesse » – et espagnole – « calle » veut dire « rue ».

- La condensation du sens dans des objets et des lieux à valeur métonymique ou métaphorique – les papillotes, le corbeau ou le téléphone rouge dans *Douleur exquise*; le mot « souci » dans *Rachel, Monique*; les couleurs dans *Aveugles*;
- La ritualisation d'un moment par une série de gestes symboliques – enterrer ou baptiser dans *Rachel, Monique*.

Les actions initiées par Calle et July en amont de leur travail d'écriture sont non seulement dictées par des impératifs d'ordre existentiel et artistique, mais elles obéissent à des règles poétiques qui viennent canaliser l'énergie du faire : la dérivation, l'enquête et le recensement, la variation, la traduction, la condensation et la ritualisation sont des manières de travailler avec l'aléatoire de la vie, des rencontres et des destinations hasardeuses. En choisissant « les autres comme moteur de déplacement », les deux artistes « laisse[nt] leur énergie guider [leurs] pas. »² Pour nous, c'est cet alliage entre le hasard et des principes de création opérateurs de significations qui autorise à associer ces expériences à l'art action ou à l'art de la performance.

2.2. Intentions et méthode

2.2.1. Procédé de retournement chez Sophie Calle

Les expériences tentées en amont des ouvrages de Sophie Calle et de Miranda July résultent d'un principe actif, d'une vision du processus créateur qu'on pourrait qualifier de pragmatique, au sens où l'entendait Dewey : les actions de Calle et de July les inscrivent de manière directe dans le réel et visent à opérer un changement concret dans leur propre vie.

² Propos de Sophie Calle tirés de la conférence que l'artiste a donnée au Musée d'art contemporain de Montréal le 3 février 2015, à l'occasion de son exposition *Pour la dernière et pour la première fois*.

Sophie Calle exprime cette idée en termes de retournement : « J'utilise ce qui m'arrive. Je retourne les choses grâce à mon travail. »³ L'expérience performative lui permet de *refroidir* les événements de sa vie réelle, de prendre une distance avec eux et sans doute aussi un certain contrôle. Se concentrer sur le projet artistique l'éloigne de l'excès de sentimentalité, du *pathos*. Effrayée à l'idée de manquer le dernier souffle de sa mère, Sophie Calle installe une caméra vidéo au pied de son lit. Par le fait même, elle « déplace l'angoisse du réel vers une angoisse artistique ». ⁴ La question obsédante « combien de temps de vie reste-t-il à ma mère ? » migre vers celle-ci : « combien de minutes reste-t-il sur la cassette ? » De la même façon, elle avoue qu'elle n'aurait jamais eu « le courage de lire les journaux intimes de sa mère s'il n'y avait pas eu de rituel ». ⁵

La plupart des expériences performatives de Sophie Calle naissent en réaction au réel. Elles deviennent des manières de jouer avec les événements de la vie. La prémisse de son ambitieux projet *Prenez soin de vous* exprime bien cette idée : « J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre. »⁶ L'expérience performative qui répondra à cet état de fait sera effectivement une manière de se taire, de faire retentir son fracassant silence en choisissant de donner la parole à 107 femmes qui « parler[ont] à [sa] place ». ⁷ Il s'agit aussi, non seulement de reprendre contrôle sur des événements réels qui lui échappent, mais de moduler autrement la temporalité relative à ces événements. L'expérience performative de *Prenez soin de vous* devient pour Sophie Calle « [u]ne façon de prendre le temps de rompre. À [s]on rythme. »⁸

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.* À l'occasion du Festival d'Avignon 2012, dans le Cloître des Célestins, Sophie Calle présente une lecture-performance autour du projet *Rachel, Monique* qui consiste à lire en public, pendant toute la durée du festival, l'ensemble des journaux intimes légués par sa mère décédée.

⁶ L'ouvrage *Prenez soin de vous* n'étant pas paginé, nous omettons volontairement les références paginales. Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

L'expérience performative à la base de *Douleur exquise* procède également d'une intention de retournement et repose sur la transformation en œuvre d'art d'une de ces *choses vécues* pour de vrai – dans ce cas-ci, une rupture amoureuse advenant au terme d'un voyage en Asie qu'elle effectue à contrecœur et en solitaire –,⁹ par des moyens performatifs, photographiques et littéraires. L'auteure elle-même affirme clairement l'intention à la base de *Douleur exquise* : « [...] je souffrais et j'ai cherché comment souffrir moins. Mon motif était d'arrêter cette souffrance, et ma méthode passait par l'art. »¹⁰

Douleur exquise constitue une œuvre « révoltante »¹¹, « ne vis[ant] pas le bonheur mais bien davantage la purgation de la peine, le dépassement de l'épreuve. »¹² La force particulière qui émane de la démarche de Sophie Calle consiste en cette négativité du procédé : le manque – ou la douleur, la perte et l'absence – constitue le point de départ; par contre, le point d'arrivée n'est pas la retrouvaille – ou le bonheur, le gain et la présence –, mais plutôt le non-manque. Le plein ne remplace pas le vide, mais en creusant ce vide jusqu'au bout, Sophie Calle suggère qu'on atteint une sorte de non-vide, autrement dit la suppression du sentiment de vide. La tautologie fait partie des projets de Sophie Calle comme une sorte d'antidote, de cure vers la résilience ou de « défétichisation », comme le propose Chantal Tourigny Paris.¹³

⁹ Sophie Calle raconte avoir choisi l'endroit où elle avait le moins envie d'aller, sachant qu'un tel séjour à l'étranger mettrait en danger sa relation amoureuse. Elle choisit donc de s'y rendre le plus lentement possible et en maudissant ce voyage. Sans le savoir, elle allait inexorablement vers la douleur. Propos de Sophie Calle, conférence donnée au MAC, le 3 février 2015, *op. cit.*.

¹⁰ Sophie Calle citée par Fabian Sterch, « Sophie Calle : Je déteste les interviews! », *J'ai parlé avec...*, *op. cit.*, p. 98

¹¹ Stéphane Lépine, *Ne sois pas sage, ô ma douleur !*, *op. cit.*, p. 4

¹² Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, *op. cit.*, p. 233

¹³ Chantal Tourigny Paris, « La fragilité chez Sophie Calle : entre affect et collectivité », *esse arts + opinions*, numéro 65, hiver 2009, p. 32

Pour *Douleur exquise*, la méthode que Sophie Calle utilise à son retour de voyage et affiche d'emblée comme un mode d'emploi – et une grille de lecture – s'opère donc en deux étapes : le ressassement de sa propre douleur et le recensement de la douleur des autres.

Comme je vivais une rupture douloureuse, je me suis dit que j'allais épuiser cette douleur par le récit. Il fallait donc que j'en parle jusqu'à n'en plus pouvoir. Le divan. Parler, parler jusqu'à expulser. Comme les cures de désintoxication où l'on boit pour cesser de boire. Et puis, il fallait aussi relativiser cette douleur, demander aux autres quel était dans leur vie, le moment de l'apogée de la douleur, comparer ma douleur à celle des autres.¹⁴

En ressassant, elle épuise. En recensant, elle relativise.¹⁵ C'est dans cet alliage du pragmatique de la démarche et du cathartique de l'intention que *Douleur exquise* surgit dans toute sa polyvalence. Sophie Calle cherche à sublimer un état, le mythifier à un point tel que cette douleur se décolle de la réalité pour atteindre une valeur de fiction et se détache donc, dans le même mouvement, de sa propriétaire. Ce détachement semble intrinsèque à la démarche de création de Sophie Calle. Lorsqu'un journaliste lui demande : « Écrire les choses, c'est aussi pour conserver des traces... », suggérant le travail d'une archiviste du réel, Sophie Calle lui répond : « Surtout pour nous en débarrasser. »¹⁶ La création sauve les signes d'une vie vécue, mais ce faisant, en les encadrant de balises esthétiques, elle libère d'un poids, allège la détentrice de ces souvenirs ou de ces traces.¹⁷

¹⁴ Propos de Sophie Calle cités par Fabian Sterch, « Sophie Calle : Je déteste les interviews! », *J'ai parlé avec...*, op. cit., p. 98

¹⁵ Nous verrons au troisième chapitre que ces deux axes de l'expérience performative sont pris en charge par l'ingénieuse mise en page de *Douleur exquise* qui donne à voir la diminution quasi physique de cette douleur. Le procédé de retournement est non seulement expérimenté en amont de l'œuvre littéraire, mais il se retrouve transposé dans l'écriture elle-même, par des moyens graphiques et stylistiques.

¹⁶ Jean-Max Colard, « Femme d'actions », *Les Inrockuptibles*, numéro 164, 9 au 15 septembre 1998, p. 32

¹⁷ Ce type d'actions, de *rituels purgatoires* si l'on peut dire, est à mettre en lien avec les « actes de psychomagie » de l'artiste multiforme Alejandro Jodorowsky. Dans ses essais *Le théâtre de la guérison* et *La danse de la réalité*, il donne de nombreux exemples d'expériences qu'il a conçues « sur mesure » et prescrites aux personnes qui venaient le consulter lors de séances de tarot. La répercussion et l'efficacité

2.2.1.1. Des effets de fiction dans le réel

Sophie Calle résume son processus en ces termes : « Le code : créer une fiction, provoquer des situations arbitraires. »¹⁸ Dans le cadre de notre étude, nous privilégions l'expression *expérience performative* qui met en jeu de manière implicite les *situations arbitraires* mentionnées par Calle. Ces situations, tout à la fois vraies et inventées, témoignent, chez les deux auteures à l'étude, de la relation trouble, complexe et passionnante qu'elles entretiennent avec le réel, la fiction et l'ensemble de la zone grise qui les sépare. Pour Sophie Calle, il n'y a pas de mensonge dans son travail. Elle ne fait pas semblant, ne simule pas, ne feint pas être quelqu'un d'autre ou avoir agi de telle ou telle façon. Elle met en place des situations réelles qui échappent à toute fixité et grâce auxquelles elle échappe à toute identité figée; la *feinte* à l'origine du mot fiction étant ici entendue comme une esquive, une ruse, une stratégie, art que Sophie Calle maîtrise à merveille quand elle cherche à dynamiser le réel. Moins pour tromper que pour donner du jeu aux possibles.

[Sophie Calle] reprend à son compte l'agir, non pour le feindre, mais pour le réaliser afin de faire naître l'histoire. L'action au préalable à la fiction, nécessaire en soi, la génère. La fiction devient ainsi un pari pris sur le réel, une transfiguration du réel par l'agir.¹⁹

Pour Sophie Calle, il y a donc toujours de la fiction, même quand les prémisses d'une œuvre sont autobiographiques. Elle donne l'exemple de son film, *No Sex Last Night*, réalisé en 1992 avec son partenaire de l'époque, Greg Shephard, avec qui elle traverse l'Amérique. Le film, tourné au cours de leur périple, constituait le moyen trouvé par Calle pour retarder la rupture annoncée. Ce cadre de l'expérience performative – un film sur un couple qui fait un film – modifie inévitablement le cours

de ces actions sur les personnes elles-mêmes ont dépassé largement les attentes de l'auteur. Alejandro Jodorowsky, *Le théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2001.

¹⁸ Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle », *Sophie Calle. M'as-tu vue ?*, *op. cit.*, p. 22

¹⁹ *Id.*

naturel des choses. Ce filtre de l'expérience performative et des médiums sollicités – ici, la caméra vidéo – « fictionnalise » en quelque sorte la situation réelle. Une deuxième couche de fiction s'ajoute au moment du montage, selon le point de vue choisi.

[C]ela représente un an de ma vie avec un homme. Donc le nombre d'heures qu'on peut imaginer. On filme soixante heures, et c'est déjà une sélection. Et on aurait pu faire vingt films différents : un drôle, un triste... Rien qu'en piochant dans notre matériel. Donc forcément, c'est une fiction construite en sélectionnant une heure et demie de l'année d'une vie. La fiction d'un couple obsédé par les pannes de la voiture, les pannes sexuelles, l'absence d'argent, le manque d'amour. On a laissé le reste de côté. En même temps, tout est vrai. C'est donc une réalité et une fiction. [...] [L]e choix d'un moment, la mise en scène d'un souvenir, tourner une phrase, dans une interview, le mieux possible – cela devient de la fiction.²⁰

Ce n'est donc pas un hasard si l'œuvre de Sophie Calle naît « dans la mouvance du fictionnalisme »²¹ et qu'elle-même soit décrite comme une *artiste narrative*, puisque « ses narrations se confondent avec des fictions menées le plus souvent comme des enquêtes ».²² D'ailleurs, même lorsqu'elle s'attribue le rôle du sujet de l'enquête et demande à sa mère d'engager un détective pour la suivre dans Paris (*La filature*, 1981) elle a tôt fait de repérer l'homme et de guider ses pas vers des endroits « qui pourraient l'intéresser », notamment devant le tableau *L'homme au gant* de Titien pour lui faire vivre une expérience et « pour alimenter son récit ».²³

²⁰ Propos de Sophie Calle cités par Fabian Sterch, « Sophie Calle : Je déteste les interviews ! », *J'ai parlé avec...*, *op. cit.*, p. 103

²¹ Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle », *Sophie Calle. M'as-tu vue ?*, *op. cit.*, p. 19

²² Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004, p. 73

²³ Sophie Calle, conférence donnée au MAC, *op. cit.*

Ce qui intéresse Sophie Calle dans la vie réelle, ce sont les *effets de fiction*²⁴ qui surgissent dans son quotidien ou dans celui des autres. Elle repère ces *effets de fiction* à même le réel, effets organisés aléatoirement dans le chaos des événements incontrôlables de l'existence. S'il y a une illusion à l'œuvre, elle correspond au faire-semblant de la vie elle-même qui propose parfois des détours si surprenants et des coïncidences si incongrues et mystérieuses qu'elle s'apparente au genre romanesque. Sophie Calle, dans la filiation d'une Madame Bovary, traque allègrement ces accointances inusitées entre le romanesque et la réalité. C'est ce qui la pousse à se faire engager comme femme de chambre en 1981 pour son projet *L'Hôtel* dans lequel elle photographie et décrit les objets laissés par les occupants des chambres, ces artefacts quotidiens nourrissant sa propre machine fabulatrice.

C'est aussi de cet alliage sensible entre le poétique, l'inusité et l'authentique que témoignent ses *Histoires vraies*, collectionnées au fil du temps.²⁵ Bien qu'elles flirtent avec le romanesque, les histoires de Sophie Calle concordent avec le triple versant du vrai tel que défini par Philippe Lejeune et repris par Anne Sauvageot.

Vraies, ces histoires le sont en effet de par la volonté de Sophie Calle de sceller à leur propos un pacte de réalité, premier pan du vrai. Les photographies administrent la preuve de leur vécu, elles installent « l'avoir été là » de Barthes.²⁶

Ainsi, comme nous le verrons au troisième chapitre, la mise en récit des expériences performatives de Sophie Calle s'effectue de manière intermédiaire, faisant se croiser textes et photographies, afin de confirmer, de prouver la réalité dont ces expériences sont issues.

²⁴ Nous détournons ici volontairement le concept d'*effet-fiction* tel que défini et circonscrit par Mireille Calle-Gruber dans *L'effet-fiction. De l'illusion romanesque*. L'auteure détermine « le texte romanesque comme lieu de l'effet-fiction », un effet-fiction qui signale « un hiatus et [...] une recouverte – je sais que c'est faux, mais je ne m'y arrête [...] ». Elle oppose « Fictif (l'illusion qui se voit) VS Fiction (l'illusion qui s'escamote) » et propose de « considérer que l'écrit est stratégie, et [de] se donner la tâche d'articuler le leurre à sa confection ». *L'effet-fiction. De l'illusion romanesque*, Paris, A.-G. Nizet, 1989, p. 11-12

²⁵ Sophie Calle, *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2011 [première édition en 2002].

²⁶ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon, op. cit.*, p. 136-137

Vraies, ces histoires le sont aussi puisqu'elles s'emploient à respecter un pacte de vérité, deuxième pan du vrai. L'exactitude est en effet l'une des obsessions de Sophie Calle [...].²⁷

Cette vérité se trouve prise en charge par une écriture du constat qui retrace minutieusement, mais tout à la fois sobrement, sans *pathos*, les détails de chaque expérience performative.

Vraies, ces histoires le sont enfin parce qu'elles ne sauraient rompre avec le pacte d'authenticité qui les noue, troisième pan du vrai. Il ne suffit pas en effet pour qu'une histoire soit vraie de délivrer la preuve de son existence et de son exactitude, encore faut-il apporter le gage de la sincérité qu'engage son auteur à son propos.²⁸

Non seulement Sophie Calle se compromet elle-même en exposant les détails de ses histoires et de ses expériences, mais elle engage d'autres personnes qui pourraient aisément dénoncer une éventuelle supercherie ou trahison. Au fil des années, ce gage de sincérité qui marque la démarche de Sophie Calle s'est renforcé entre les lecteurs et l'artiste. Elle réussit à faire tenir son travail sur cette mince ligne de *fiction authentique*.

Si l'effet de fiction tarde à se révéler naturellement, *par hasard*, Sophie Calle sait mettre en œuvre les « situations arbitraires » qui le provoqueront, le piqueront au vif en lui injectant une dose d'incongruité, par exemple en invitant les gens à lui raconter des histoires à tour de rôle pour la tenir éveillée toute une nuit jusqu'au matin, dans une chambre aménagée au quatrième étage de la Tour Eiffel.²⁹ Ou en se rendant à Istanbul – la « cité des aveugles » selon un mythe fondateur – pour y interroger des gens qui ont subitement ou progressivement perdu la vue. Contrairement à une approche aristotélicienne, Sophie Calle – et il en est de même pour Miranda July – ne feint pas

²⁷ *Id.*

²⁸ *Id.*

²⁹ *Chambre avec vue*, Nuit blanche de la Ville de Paris, 5 et 6 octobre 2002.

l'action par une histoire fictive aux *effets de réel*; elle réalise l'action pour faire naître une histoire réelle aux *effets de fiction*.

Pour l'artiste Pierre Huyghe dont un certain champ de la pratique se concentre lui aussi sur des expériences performatives, il s'agit d'« extraire le potentiel narratif contenu dans [une] situation et de l'intensifier localement ». ³⁰ En même temps qu'elle « scénarise une situation, qu'elle la fictionnalise » ³¹, l'expérience performative qu'il met en place « produit une nouvelle réalité et augmente le réel d'une forme de surréalité. » ³²

Toute la démarche de Sophie Calle semble orientée vers cette intensification locale du réel et la mise en relief de cette nécessité de l'humain de se forger une histoire comme « mode de signification » ³³, la fiction s'inscrivant comme un complément nécessaire au réel et non pas en opposition. On a ainsi associé le travail de Sophie Calle au courant des *mythologies individuelles* dans sa façon d'utiliser des moyens performatifs, visuels et narratifs pour circonscrire des expériences humaines réelles, à la fois personnelles et communes. Pour les ritualiser en quelque sorte et *retourner* encore une fois la blessure narcissique :

De la même façon qu'un mythe raconte l'origine de l'homme, on retrouve souvent dans l'œuvre d'un artiste une référence aux scènes primitives qui l'ont blessé ou construit. [...] C'est dans le processus de création que s'élabore le glissement entre mythe collectif et mythe personnel. Inversement, la société se reconnaît dans les signes propres de l'artiste. Les symboles issus de son histoire personnelle sont élevés au rang d'archétypes. Le contenu de l'œuvre échappe ainsi au moi narcissique pour devenir universel. ³⁴

³⁰ Propos de Pierre Huyghe rapportés dans le catalogue de l'exposition qu'il a présentée au Centre Pompidou du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014. Pierre Huyghe et Emma Lavigne (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 124

³¹ *Id.*

³² *Id.*

³³ Expression de Roland Barthes pour définir le mythe, citée par Isabelle de Maison Rouge dans *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, op. cit., p. 19

³⁴ *Id.*

Rendre hommage à un mort, opérer la catharsis d'une douleur ou, avec *Aveugles*, confondre les perceptions et les limites du savoir comme dans l'allégorie de la caverne de Platon... les expériences performatives de Sophie Calle s'ancrent dans des rituels et actions archaïques qui rappellent les fondements de la culture occidentale, étroitement liés aux expériences humaines communes. Elle le dit elle-même, elle n'a pas l'impression de révéler quoi que ce soit sur elle. Elle « traite d'événements banals qui arrivent à tout le monde ».³⁵

Par les actions constitutives de l'expérience performative à la base de *Rachel, Monique* – enterrer les bijoux et une photo de Monique en Alaska, acheter une girafe naturalisée et la baptiser de son prénom – Sophie Calle enveloppe sa mère d'une mythologie et retourne la douleur en énergie créatrice. Par le fait même et dans un mouvement qui pourrait paraître paradoxal de prime abord, c'est en accentuant les traits singuliers de la situation qu'elle atteint une dimension collective : Sophie Calle transforme sa mère en archétype, comme en témoigne la série de photographies qui conclut l'ouvrage, une suite de très vieilles pierres tombales ayant pour seule indication la fonction filiale *Mother* et se terminant par une dernière portant l'indication *Daughter*. Avec *Rachel, Monique* – et d'ailleurs, le titre au complet comporte une multitude de prénoms et de noms, référant à l'identité diversifiée de la mère de Sophie Calle, mais pouvant également évoquer de nombreuses femmes, une pluralité de noms de mère –, le lecteur expérimente le deuil de la mère, de toute mère et donc de la sienne; de la même façon que le lecteur de *Douleur exquise* expérimente de page en page une douleur de plus en plus archétypale qui se déploie à partir de l'expérience individuelle de Sophie Calle. L'artiste est à la recherche de ce qui est matière à mythologie dans sa propre histoire personnelle, mais également dans les histoires des autres, celles de l'apogée de leur douleur, de leur vision de la beauté, de la dernière image qu'ils ont vue – faisant basculer le dévoilement autobiographique vers une réflexion sociologique beaucoup plus vaste.

³⁵ Sophie Calle, conférence au MAC, *op. cit.*

2.2.2. Procédé de détournement chez Miranda July

Pour sa part, l'expérience performative à la base d'*Il vous choisit* de Miranda July est née de manière fortuite, dans les marges d'un autre projet de création, le scénario en chantier du film *The Future*. July en raconte ainsi les prémises :

Cette histoire se déroule en 2009, juste après notre mariage. J'écrivais alors un scénario dans la petite maison. Je m'installais à la table de la cuisine, ou dans mon ancien lit avec ses draps de chez Emmaüs. Ou plutôt, comme le sait quiconque ayant essayé d'écrire quelque chose récemment, ce sont les endroits où j'avais l'intention de m'installer pour écrire, mais à la place, je regardais des trucs sur Internet. Cela pouvait en partie se justifier par le fait que l'un des personnages dans mon scénario essayait aussi de faire quelque chose, une danse, mais au lieu de danser elle allait regarder des danses sur YouTube. Donc, en un sens, cette procrastination était de la recherche.³⁶

Le réel et la fiction sont des vases communicants chez July, l'un justifie, compense ou résout l'autre. Dans *Il vous choisit*, la fiction s'imbrique au réel dès le point de départ : comme Sophie, la protagoniste de *The Future*, Miranda July tente de réaliser un projet artistique, mais qui se trouve contrecarré par la procrastination. Cette procrastination, bien que justifiée par la fiction qui la fait entrer dans la catégorie de la recherche, n'en demeure pas moins réelle. Elle est à mettre en lien avec les défis et embûches que John Dewey identifie quand il s'agit de vivre *une* expérience :

Nous nous attelons à la tâche puis l'abandonnons; nous commençons puis nous nous arrêtons, non pas parce que l'expérience est arrivée au terme visé lorsqu'elle avait été entreprise mais à cause d'interruptions diverses ou d'une léthargie intérieure.³⁷

³⁶ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 10

³⁷ John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 80

Avec les seuls outils de la fiction, July n'atteint pas l'expérience esthétique. Comme si la fiction en était venue à l'engourdir.³⁸ La perte de temps se traduit par des moyens virtuels – Internet –, mais également par des moyens concrets, matériels : July raconte attendre impatiemment le journal des petites annonces, le *PennySaver*, qui arrive dans sa boîte aux lettres tous les mardis pour le feuilleter pendant des heures et y découvrir les annonces comme autant de petites chroniques sociologiques. Le *PennySaver* servira de prétexte, d'élément déclencheur à l'expérience performative d'*Il vous choisit*.

Contrairement à Sophie Calle qui se sert de l'expérience performative pour « retourner » artistiquement des situations réelles et en faire ressortir les *effets de fiction*, July initie l'expérience performative pour se « détourner » d'un problème lié à la fiction et s'engager dans des actions réelles.

D'un côté il y avait le problème fictionnel [...], et de l'autre ce numéro de téléphone. Qu'en temps normal je n'aurais jamais appelé. Je n'avais certainement pas besoin d'un blouson en cuir. Mais ce jour-là précisément, je n'avais vraiment pas envie de me remettre à l'ordinateur. Je ne parle pas seulement du scénario, mais aussi d'Internet, de sa servitude. Alors j'ai décroché le téléphone. La règle implicite des petites annonces est qu'on n'appelle un numéro que pour parler de l'article à vendre. Mais l'autre règle, toujours, c'est que nous sommes dans un pays libre, et j'essayais de toutes mes forces d'éprouver ma liberté. Ce serait peut-être mon unique occasion de me sentir libre de toute la journée.³⁹

³⁸ July utilise d'ailleurs cette image proche de la léthargie intérieure dont parle Dewey : « Le plus drôle au sujet de ma procrastination était que j'avais presque terminé mon scénario. J'étais celle qui avait combattu des dragons, perdu des membres et rampé à travers des marais, et maintenant, enfin, le château était visible. J'apercevais de tout petits enfants agitant des drapeaux sur le balcon; je n'avais plus qu'à traverser un champ pour arriver à eux. Mais soudain j'avais très, très sommeil. Et les enfants n'en croyaient pas leurs yeux : je me pliais en deux et tombais à terre tête première, les yeux ouverts. Immobile, j'observais des fourmis entrer et sortir d'un trou et je savais que me relever serait mille fois plus dur que le dragon ou le marais, et donc je n'essayais même pas. Je cliquais juste sur une chose, puis sur une autre. » Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 11

³⁹ *Id.*

L'intention à la base de l'expérience d'*Il vous choisit* consiste donc à rompre avec le fictionnel et le virtuel, et à éprouver sa liberté – liberté d'action et d'interaction à même le réel. Ces motivations correspondent précisément aux principes de la performance dont les matériaux premiers sont une pleine présence physique et une dépense énergétique tangible canalisée afin de réagir spontanément, mais en toute conscience aux aléas du hasard.

Pour Miranda July, l'expérience performative lui permet également de problématiser le statut d'auteure de fiction. En échafaudant le projet d'aller rencontrer des vendeurs du *PennySaver*, Miranda July se remémore le réalisateur et scénariste Wayne Wang, qui l'avait payée jadis pour l'interviewer sur sa vie sexuelle, anecdote qu'elle a toujours trouvée sinistre, mais qu'elle envisage soudain avec davantage de compassion : « Il avait peut-être juste voulu parler à quelqu'un qui ne fût pas de son invention. Peut-être était-ce un problème inhérent à ce métier. »⁴⁰ C'est donc l'échec de la fiction et la solitude indissociable du métier d'auteur qui la poussent hors de l'écriture, dans une dérivation physique qui l'entraînera sur les traces des vendeurs du *PennySaver*. La stratégie passe, comme chez Calle avec *Douleur exquise*, par la négativité :

J'étais devenue myope et étroite d'esprit à force de rester à mon bureau. J'avais oublié l'audace, que tout simplement c'était une possibilité. Si je ne pouvais pas écrire les scènes, alors il fallait que j'aille à fond dans leur non-écriture.⁴¹

Mais la fiction se fraie tout de même un chemin dans l'expérience réelle puisque Miranda July propose de s'y employer « comme si c'était [s]on métier. »⁴² Dans ce jeu de rôle et du « comme si », July opère un mouvement paradoxal : elle s'enfonce dans le réel, mais sans se défaire de son réflexe d'auteure qui *fictionnalise* sa propre présence

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17

⁴¹ *Ibid.*, p. 30

⁴² *Id.*

au monde. L'autodérision avec laquelle elle décrit son rôle dans l'expérience qu'elle se propose de faire⁴³ agit comme un double paravent qui dissimule d'une part sa panique première – liée à son incapacité à terminer le scénario – et d'autre part la nécessité artistique, intuitive, la poussant à vouloir rencontrer des humains réels pour nourrir éventuellement son travail de création.

Contrairement aux prémisses de *Douleur exquise* ou de *Rachel, Monique* – ne plus souffrir, rendre hommage –, celle d'*Il vous choisit* s'avère floue de prime abord. July ne connaît pas l'objectif, ne devine pas la finalité du projet qu'elle entreprend : « Pourquoi [rouler à travers Los Angeles et rencontrer les vendeurs du *PennySaver*] ? Exactement. Voilà la question à laquelle mon nouveau métier allait répondre. »⁴⁴ La posture de non-savoir et d'abandon aux aléas du hasard correspondent non seulement à la définition d'une approche expérimentale, mais également aux enjeux mêmes de la performance où l'ouverture de sens et l'introduction d'éléments incontrôlables sont des conditions essentielles. Pourquoi entreprend-elle une action dans le réel ? C'est l'action dans le réel qui lui fournira la réponse, endossant ainsi une véritable attitude performative.

L'attitude performative tend à développer un mode de créativité qui n'est pas fondé sur une thématique qui serait le fil conducteur du projet, mais, au contraire, elle favorise la mise en place d'un concept initial qui fait jaillir une mixture d'envies, de sensations, d'idées et de formes liées à l'identité du concepteur et qui supposent un temps d'assimilation et de discernement.⁴⁵

D'ailleurs, le titre *Il vous choisit* – *It chooses you* dans sa version originale – fait référence à ce jeu avec l'aléatoire, avec la *destinée*, pourrions-nous dire. Le titre fait référence à une réplique de *The Future*, après que Sophie et Jason aient pris la décision

⁴³ Tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, July se perçoit « comme une assistante sociale inexpérimentée, n'aidant personne ». *Id.*

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 113

d'abandonner leur travail temporaire et insignifiant à leurs yeux et de réaliser concrètement quelque chose qui aurait une valeur, du sens. Sophie demande à Jason : « Sais-tu ce que tu vas faire ? » Et Jason répond : « Je vais laisser la chose me choisir. »⁴⁶ De la même façon que c'est l'objet à vendre qui orientera les déambulations de July à travers Los Angeles, en quête d'une issue à son problème de fiction. Le mot *it* de la version originale peut aussi référer à l'expérience performative elle-même. *Ça choisit*, c'est de l'ordre d'une intuition artistique et existentielle qu'il faut écouter et suivre. Le réel happe l'individu et le détourne de ses mécanismes, systèmes et fantasmes.

Quoi qu'il en soit, les deux auteures agissent *pour* retrouver une certaine prise sur le réel : pour se débarrasser d'une douleur, pour calmer une panique, pour solutionner une panne d'inspiration et conclure un projet de fiction, pour se transformer elles-mêmes en quelque sorte. La création se dote d'une valeur d'usage qui ne diminue en rien sa valeur esthétique, comme l'avancé déjà Dewey, mais qui les rapproche d'un certain pragmatisme, voire d'un travail social.

2.2.2.1. L'échec de la fiction

L'expérience performative que Miranda July met en acte à travers les différents quartiers de Los Angeles lui révèle sa propre lutte avec le réel; un réel qui la dépasse, la heurte, la bouscule depuis l'adolescence⁴⁷ et qu'elle cherche à dominer en le miniaturisant dans son esprit, par les moyens de la fiction.

⁴⁶ Nous traduisons. Au chapitre intitulé « Le Futur », Miranda July place ces répliques du film en exergue : « Jason : Je vais le laisser me choisir. Il faut juste que je sois aux aguets et que j'écoute. » *Il vous choisit*, *ibid.*, p. 201

⁴⁷ On pourrait voir dans cet exemple l'une des premières expériences performatives de Miranda July : à l'âge de 16 ans, elle débute une correspondance avec un détenu, Franko Jones. « Notre correspondance, qui a duré trois ans, me remuait et m'effrayait. C'était excitant. J'avais à établir les limites et à expliquer qui j'étais – en remarquant, pour la toute première fois, à quel point une vie pouvait être différente de la mienne. Mais nous avons des points en commun. On était seuls tous les deux. On rêvait éveillé et on sentait tous les deux que la vie réelle était en train d'advenir ailleurs. » Miranda July, « Lesson : In Mid-Air », *Akademie X; Lessons in Art + Life*, sous la dir. de Rebecca Morrill, New York / Londres, Phaidon, 2015, p. 160. Nous traduisons.

Au sujet de ses rencontres avec les vendeurs du *PennySaver*, elle avoue :

C'est le son du monde réel, gigantesque et impossible, qui remplace la version réduite de la réalité que je porte comme une bonnette, avec le ruban bien serré sous le menton. Ne pas remplacer chaque personne par ma version fictionnelle d'elle allait me demander une vigilance de chaque instant.⁴⁸

Miranda July se met au défi d'adopter un parti pris nouveau dans son parcours d'auteure, qui implique de ne pas perdre le sens de la réalité et de ne pas se laisser happer par sa tendance à *fictionnaliser*. Mais elle constate rapidement ce besoin de l'humain de mettre en récit sa vie, de tisser les éléments de son histoire, d'inventer un monde qui lui soit personnel⁴⁹; condition d'un sens à accoler à l'existence. Elle constatera que les gens se livrent à elle *comme si* elle était journaliste et que l'entrevue comptait vraiment. Comme quoi, la part de fiction de la situation ne diminue en rien le besoin réel de s'ouvrir à l'autre et de partager son histoire individuelle, de la faire entrer dans l'expérience commune.

[Primila] avait beau savoir que je n'étais pas journaliste ni quelqu'un d'important, elle a commencé à me parler d'elle à la manière de Michael, comme si cette interview comptait vraiment. Il m'est venu à l'esprit que, quelle que soit la personne, son histoire est importante à ses propres yeux, si bien que plus j'écoutais, plus elle voulait parler.⁵⁰

⁴⁸ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 26

⁴⁹ Elle est « intéressée par [...] le genre de personnes qui ont fabriqué leur propre monde, un monde qui tourne autour d'eux, comme font les écrivains. Ça me semble particulièrement précieux. » Propos de Miranda July tirés d'une entrevue avec Zach Ruskin, « The Rumpus Interview with Miranda July », blogue *The Rumpus*, 18 avril 2012. <http://therumpus.net/2012/04/the-rumpus-interview-with-miranda-july/> Consulté le 3 juin 2015. Nous traduisons.

⁵⁰ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 39

Après avoir suspendu l'écriture de son scénario pour se lancer dans son expérience performative auprès des vendeurs du *PennySaver*, Miranda July constate que les histoires réelles ont toujours davantage d'intérêt que les fictions :

Pam a ouvert un autre album, et tandis que nous regardions les photos des riches étrangers blancs sur un bateau, j'ai éprouvé la sensation désagréable d'être Pam, mais à l'envers. Elle avait inventé toutes sortes de bonheurs pour ces gens qui me paraissaient ennuyeux, alors que son histoire d'immigrée me semblait éminemment poignante et profonde. Et il était probable qu'aucune de nous deux n'avait tout à fait tort; c'est juste que, plus que tout, nous en avons ras le bol de nos propres problèmes.⁵¹

Non seulement les gens rencontrés par July ont besoin de narrer leur vie, mais ils ont besoin, comme July et comme Calle, d'inventer des histoires aux autres. Cette chaîne de fiction et d'invention les préserve de la lourdeur du réel.

Parallèlement à cette découverte, Miranda July constate aussi l'échec de la fiction au contact du réel.

Arrivée à la dernière page [de mon scénario], j'étais en panique. L'interruption n'avait pas eu l'effet escompté. Les vendeurs du *PennySaver* étaient si émouvants pour moi, si vivants et réalistes, que mon scénario – toute la fiction, y compris Paw Paw et la lune parlante – semblait maintenant parfaitement ennuyeux, en comparaison. Je n'avais aucune nouvelle idée quant à la manière d'aborder les scènes de Jason, et j'avais d'une certaine manière perdu les parties que je croyais avoir résolues.⁵²

Se réconcilier avec le réel par l'expérience performative conduit-il inévitablement à une perte de confiance en la fiction ? À une mise en doute, une suspicion, le sentiment d'une dérision ? Miranda July énonce ainsi son dilemme : soit « renoncer aux entretiens et terminer le scénario, [soit] continuer à rencontrer des inconnus, persuadée qu'ils finiraient par me conduire à la chose que j'avais besoin

⁵¹ *Ibid.*, p. 110

⁵² *Ibid.*, p. 141-142

d'apprendre afin de terminer le scénario. »⁵³ Au fil des derniers chapitres d'*Il vous choisit*, le lecteur assistera à une négociation, à la mise en place d'un compromis nécessaire pour l'auteure entre le réel et la fiction.

2.2.2.2. Mise en abyme de l'expérience performative

Si Sophie Calle traque chez elle-même et chez les autres les matériaux d'une mythologie à tisser, et donc d'une fiction, d'une narration potentielle, Miranda July pour sa part, dans un effet-miroir assez vertigineux, est à la recherche des expériences performatives que les autres – des gens ordinaires et non pas des artistes de performance – instaurent dans leur propre vie. Plutôt que de rechercher l'effet de fiction ou une forme d'illusion romanesque qui surgirait dans le réel, elle est sensible à l'*effet de performance* au cœur du quotidien des gens.

July relate de nombreux exemples de ces expériences menées par les personnes qu'elle rencontre : entreprendre une transformation en femme pour Michael – qui soulève la question de la performance de genre et de la manière dont le genre est une construction qui s'opère en actes, comme l'avance Judith Butler –; faire mouler le visage d'un mannequin de plastique à partir de la photo d'une actrice de *La Force du destin* pour Raymond; conserver des albums de photos de famille d'un couple de riches inconnus et leur inventer des histoires pour Pam; collectionner les Bisounours pour Matilda; collectionner des photos de bébé, de jeunes filles et de prisons pour Domingo qui vit ses fantasmes de vie de famille et de shérif professionnel par l'entremise d'images collées sur les murs; fabriquer des cartes d'amour à sa femme accompagnées de poésies salaces pour Joe.

⁵³ *Id.*

Mais l'exemple le plus probant demeure celui de Meg, une cliente du restaurant où travaille Pam. Alors qu'elle vient de franchir le cap des soixante-cinq ans, Meg entreprend de se photographier chaque jour. Au fil des ans, elle remplit trois pièces d'albums de photos. Au moment de sa mort, le gendre veut se débarrasser des albums et Pam les récupère. Miranda July relate cette expérience performative en ces termes :

À soixante-cinq ans, un âge tellement au-delà de la jeunesse qu'il n'en est presque plus féminin, une femme a décidé de se prendre en photo chaque jour. Cela a immédiatement été une de mes œuvres d'art favorite, d'autant plus significative qu'elle n'était pas Sophie Calle ou Tracey Emin. Elle savait que personne ne viendrait réclamer à cor et à cri trois salles remplies d'albums; leur valeur était entièrement définie par elle. Et si bien sûr je regrettais de ne pas avoir pu d'une manière ou d'une autre conserver ces albums, la performance devait s'achever avec son décès et la collection, finir à la benne à ordures. C'était l'inéluctabilité de la fin qui provoquait véritablement la réflexion.⁵⁴

L'expérience performative retrouve ici le chemin de l'expérience commune : que des gens ordinaires aient le besoin et l'impulsion d'initier une collection, d'archiver les traces de leur passage sur terre, d'entreprendre une action inusitée qui s'inscrit dans le temps et qui combine de manière étrange et poétique les données du présent – principes même de l'art de la performance. Dans *Il vous choisit*, Miranda July part à la recherche de ces performances ordinaires – de véritables *happenings* au sens où l'entendait Kaprow – qui transfigurent le quotidien, canalisent dans l'agir une urgence de vivre et une réflexion sur la finalité de la vie tout en cherchant à donner sens à l'existence.

Il vous choisit présente une double mise en abyme de l'expérience performative : celle que July entreprend auprès des vendeurs du *PennySaver* l'entraîne à repérer les *happenings* de gens réels, *happenings* qui alimenteront les expériences performatives des deux protagonistes du scénario : Jason et Sophie, à la veille d'adopter un chat et d'assumer les responsabilités qui viennent avec ce changement, sentent la nécessité de

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112-113

transformer leur vie et de concrétiser des projets. Cette urgence d'agir avant de mourir qui est sans doute le moteur de la plupart des expériences performatives relie ainsi tous les protagonistes d'*Il vous choisit* : les personnes réelles rencontrées, Miranda July elle-même qui vient de se marier et qui pense de plus en plus à la mort, et les personnages de son scénario.

Trois niveaux de réalité se relaient donc dans l'expérience performative de Miranda July : un versant documentaire et sociologique par sa rencontre avec des gens réels; un versant autobiographique par la quête artistique qu'elle mène; et un versant autofictionnel avec le couple de *The Future*.

Cette superposition du réel et de la fiction est mise en relief par ce moment-clé, chez Dina, la vendeuse du sèche-cheveux :

J'ai lu l'inscription sur le tee-shirt de Dina, à côté de l'image de Popeye : I yam what I yam, et moi aussi j'ai senti que j'étais ce que j'étais. J'étais auteur, et mes personnages, Sophie et Jason, étaient précisément ici avec moi. En fait ils étaient moi, l'un et l'autre. Était-il possible que Jason lise le *PennySaver* ? C'était une certitude, je le savais, car le film se déroulait à L.A. Or tout individu à L.A., réel ou fictionnel, reçoit le *PennySaver* par la poste. Il était tellement évident, présent depuis le début, le pont invisible – Jason ne vendait pas des arbres, il achetait des objets en passant par les petites annonces. Il rencontrait des inconnus, exactement comme je le faisais, et cela le transformait et le mettait au diapason de l'humanité.⁵⁵

Cette scène révèle parfaitement l'imbrication qui se tisse entre les différents niveaux de réalité. L'expérience performative menée par Miranda July va inspirer directement et concrètement la fiction.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 176

Cependant, Miranda July poussera plus loin la réflexion :

J'ai essayé d'imaginer qui interpréterait le rôle de Dina. Et de Ron... Et de... Domingo. Cette pensée était insultante. Non, clairement, il faudrait que ce soient ces gens eux-mêmes qui jouent leur propre rôle.⁵⁶

Si elle n'avait pas tenté une telle expérience dans le réel, jamais la cinéaste n'aurait imaginé travailler avec des non-acteurs, en les invitant à jouer leur propre rôle dans *The Future*. Bien que le premier essai de tournage avec Dina et sa fille s'avère peu concluant – dès que la caméra enregistre, elles perdent leur naturel –, la rencontre avec Joe permettra de concrétiser l'intuition de la cinéaste.

Je suis repartie après avoir enregistré plein de scènes qui avaient démarré comme des improvisations, mais qui constamment dérapaient vers la réalité, devenant de petits documentaires. Joe pouvait faire ce que je lui demandais, mais sa propre vie était si insistante et si bizarrement pertinente qu'elle dépassait toute fiction. Et j'ai laissé faire.⁵⁷

Joe sera finalement embauché par July pour interpréter son propre rôle dans deux scènes de *The Future*. Le dernier chapitre d'*Il vous choisit* retrace les journées de tournage et l'incertitude les entourant – Joe s'est fait diagnostiquer un cancer incurable juste avant de commencer le travail. Par cette finalité, l'expérience performative permet à Miranda July de se réconcilier d'une part avec le réel, d'autre part avec la fiction :

C'était presque douloureux de se rappeler que Joe et Carolyn faisaient partie du monde, entourés d'un nombre infini d'histoires simultanées. Je me suis dit que c'était une des raisons pour lesquelles les gens se mariaient, pour faire une fiction qui soit racontable. Il n'y avait pas que les films qui ne pouvaient pas contenir toute la palette des personnages – nous aussi. Il fallait démêler la vie, trier pour savoir où placer notre tendresse et notre attention; et c'était une bonne et douce chose. Mais

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 199

ensemble ou seuls, nous étions quand même encastrés dans un kaléidoscope impitoyablement varié et continu jusqu'à la toute fin.⁵⁸

La fonction de l'art et de la littérature apparaît ici comme cet acte qui vise à démêler la vie, à trier les histoires pour savoir où placer notre tendresse et notre attention.

2.3. Une interaction avec autrui

2.3.1. Entrer en contact *de biais*

Les expériences performatives que Sophie Calle et Miranda July mettent en œuvre dans le réel s'inscrivent dans le domaine esthétique parce qu'elles sont effectuées en état de conscience, dans une observation minutieuse des intentions et des effets produits. Elles prennent place dans la vie quotidienne des deux artistes.

Bien souvent, elles s'articulent autour d'objets, rejoignant par le fait même les rites anciens dans leur manière d'accorder une valeur symbolique et une importance aux choses de la vie courante. Les objets fétiches que photographie Sophie Calle lors de son périple en Asie (*Douleur exquise*) ou ceux qu'elle enterre en Alaska (*Rachel, Monique*) prédisent l'avenir ou contiennent les souvenirs du passé, endossant une fonction de reliques qui conservent et « exacerbe[nt] le sentiment de vie dans l'instant présent ». ⁵⁹ Comme dans les rituels animistes, les objets choisis et mis en exergue par les artistes recèlent plusieurs couches de sens sous la surface. Ils ont une valeur symbolique, voire métonymique puisqu'ils condensent un état, se font fétiches d'un souvenir, d'une personne.⁶⁰ Ils se détachent de la masse de choses fabriquées à la chaîne et qui n'ont de valeur que marchande.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 216

⁵⁹ John Dewey, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 34

⁶⁰ Comme nous le verrons au prochain chapitre, Sophie Calle travaille également la métonymie sur le plan de l'écriture. Les objets, comme les mots, sont choisis minutieusement pour le bagage symbolique et donc signifiant qu'ils comportent.

Dans le cas d'*Il vous choisit*, l'objet à vendre stimule la curiosité sociologique de Miranda July :

Chaque annonce était comme un très bref article de presse. Un flash d'information : quelqu'un à L.A. vend un blouson. Le blouson est en cuir. Il est aussi de grande taille et noir. La personne estime qu'il vaut dix dollars. Mais la personne n'est pas tout à fait sûre du prix, et accepte d'envisager d'autres prix plus bas. Je voulais en savoir davantage sur ce que pensait cette personne au blouson en cuir, comment elle venait à bout de sa journée, ses espoirs, ses craintes – mais aucune de ces informations ne figurait. En revanche on nous donnait le numéro de téléphone de la personne.⁶¹

July cherche à détourner la relation marchande et l'amener sur le terrain relationnel : « J'étudiais soigneusement chaque annonce – non pas en tant qu'acheteuse, mais en tant que citoyenne curieuse de Los Angeles. »⁶² L'intérêt sociologique et la curiosité ethnologique priment ici sur la relation d'affaire, voire même sur toute forme d'expérience artistique. Elle décrit ainsi le moment de bascule entre la relation ordinaire, standard avec un inconnu – une acheteuse potentielle qui prend rendez-vous avec un vendeur – et un autre type de relation à inventer : « je me demandais si (...) je pourrais vous interviewer sur votre vie et tout ce qui vous concerne. Vos espoirs, vos craintes... » Miranda July mesure et nomme ce « fossé » entre ces deux niveaux relationnels. Et elle avoue avec humour que ce fossé peut être comblé par de l'argent, ce qui l'amène à proposer 50\$ aux vendeurs s'ils acceptent de la rencontrer et de lui parler de leur vie.

Outre ce rapport monétaire, s'il y a commerce dans l'expérience performative d'*Il vous choisit*, il s'agit d'un *commerce de détails* infiniment intimes, faisant circuler les pièces à conviction d'une vie humaine quelconque. Cependant, ces objets domestiques – le sèche-cheveux de Dina, le blouson de Michael, les saris de Primila, etc. – ont d'abord une valeur d'usage et servent tout simplement à améliorer la vie quotidienne.

⁶¹ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 14

⁶² *Id.*

Ils sont constitutifs de l'existence ordinaire et n'appartiennent pas au monde de l'art. Ce sont des objets devenus inutiles ou encombrants pour la personne qui les vend, mais qui peuvent toujours servir à quelqu'un d'autre, constituant alors le maillon d'une chaîne de rencontre entre des personnes qui ne se seraient pas rencontrées autrement.

Cette importance accordée à l'objet permet de reconnaître trois fonctions de l'art que Sophie Calle et Miranda July semblent rechercher à travers les expériences performatives qu'elles pratiquent : intensifier des situations anodines, inventer des rituels signifiants et rompre momentanément avec une solitude existentielle. Le ton diffère chez l'une et chez l'autre – il y a davantage d'autodérision et d'ironie chez July –, mais toutes deux cherchent à créer du sens et du lien en s'attardant sur les infimes dénominateurs communs entre les humains. Paraphrasant Descartes, Sophie Calle affirme que « le quelconque est la chose du monde le mieux partagée, et que c'est là, la blessure. »⁶³

Les objets transitionnels chez Calle ou July n'endossent pas prioritairement, comme chez Tracey Amin ou Annette Messenger, une *expression de soi*, mais véhiculent plutôt une forme d'*expression commune*. L'expérience performative, parce qu'elle implique une action menée dans le réel et combine les éléments concrets du présent, met en relief la valeur sociologique de l'art qui s'ajoute et complète le pan autobiographique.

Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, [l'expérience authentique] signifie un commerce actif et alerte avec le monde. À son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements.⁶⁴

⁶³ Sophie Calle citée par Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », *Sophie Calle. M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Xavier Barral, 2003, p. 30

⁶⁴ John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 54

Bien que certaines œuvres de Sophie Calle mettent en scène des objets personnels, sortes d'artéfacts – les objets photographiés dans *Des histoires vraies*, ceux de la première partie de *Douleur exquise*, le mail de rupture de *Prenez soin de vous*⁶⁵ – la plupart se concentre sur des objets qui permettent d'accéder aux histoires d'autrui. C'est le cas de *L'hôtel*, du *Carnet d'adresse*, de *Fantômes* et de *Rachel, Monique*. Si ce n'est un objet, c'est un lieu – *Le Bronx*, *Les Anges*, *L'Érouv de Jérusalem* – ou une image – deuxième partie de *Douleur exquise*, *Aveugles* – qui servent de prétextes à la rencontre et au récit. Calle et July entrent en contact avec quelqu'un *par le biais* de quelque chose de concret à partir duquel dériver vers un questionnement plus existentiel. L'objet, le lieu, l'image servent de point d'ancrage à la démarche et deviennent les embrayeurs d'une rencontre improbable de prime abord et qui détient toujours un caractère inusité. Dès son projet *Les Dormeurs* en 1979, Sophie Calle a voulu pénétrer la vie des autres de côté, par des détails, des choses intimes comme leur comportement dans le sommeil, leurs rêves, leurs habitudes nocturnes, et non pas par les aspects convenus, en les questionnant sur leur métier ou leur statut familial.

Mais cette posture oblique est délicate et nécessite un cadre qui vient légitimer l'expérience performative. Dans le cas d'*Il vous choisit*, si l'objet à vendre est le prétexte à la rencontre, un dispositif – quoique minimaliste – balise l'expérience afin que July puisse mener à bien son projet et détourner ainsi la relation marchande vers une zone plus personnelle.

⁶⁵ D'ailleurs, dans le cas de *Prenez soin de vous*, Sophie Calle insiste sur la distanciation entre l'objet devenu « symbole » – ici le mail de rupture – et son destinataire. À la toute dernière page de l'ouvrage, suite aux remerciements, elle écrit en caractères minuscules : « Il s'agissait d'une lettre. Pas d'un homme... » On constate ici la valeur archétypale de l'objet. Le travail artistique que Calle opère à partir de l'objet retourne en effet la dimension personnelle et sentimentale de l'objet à une dimension beaucoup plus collective.

Je me suis rendue en voiture chez Michael avec une photographe, Brigitte [...]. Son matériel photographique légitimait cette sortie dans mon esprit; j'étais peut-être journaliste ou enquêtrice – comment savoir ? [Mon assistant] Alfred était là pour nous protéger contre le viol.⁶⁶

Parce qu'elle prend place dans le monde réel avec tout ce que cela comporte d'imprévu, et parce qu'elle entraîne l'artiste à rompre avec son champ premier de compétences – techniques, savoir-faire, maîtrise –, l'expérience performative implique une prise de risque qui touche à l'intégrité de l'individu : son identité professionnelle d'abord qui perd soudainement les contours d'une posture établie pour mieux s'étendre du côté de l'incertitude et du non-savoir; et son intégrité physique ensuite qui est mise en jeu du moment où la rencontre déborderait du côté de la violence ou du rapport de force. La dérision dont fait preuve July ne dissimule qu'à moitié une certaine appréhension qui vient inévitablement avec une authentique expérience d'altérité.

2.3.2. Mise en tension et degrés d'altérité

Bien qu'elles aient été conçues et instiguées par les artistes, les expériences performatives de Calle et July impliquent qu'elles s'abandonnent à un nouvel environnement : Istanbul pour *Aveugles*, l'Asie pour *Douleur exquise*, le Bronx pour le projet du même nom, Jérusalem pour *L'Érouv de Jérusalem* et les divers quartiers de Los Angeles pour *Il vous choisit*. Comme dans l'art de la performance, les artistes bousculent ici leurs habitudes et expérimentent les limites de ce qu'elles connaissent et trouvent confortable. De façon similaire, l'art de la performance pervertit les données du présent, les élargit, les tord, les déplace. Même l'expérience performative des *Dormeurs* de Sophie Calle vient brouiller les points de repère de l'artiste : bien que l'expérience prenne place dans sa chambre à coucher, le fait d'inviter des inconnus à se relayer dans son lit décale l'expérience ordinaire vers une interaction étonnante. Choisir

⁶⁶ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 17-18

d'entreprendre une expérience performative revient à mettre à l'épreuve les conditions d'adaptabilité de l'artiste-auteur. C'est admettre que « l'existence se déroule [non] seulement dans [un] environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. [...] La vie et le destin d'un être vivant sont liés à ses échanges avec son environnement, des échanges qui ne sont pas externes mais très intimes. »⁶⁷ Il s'agit d'une posture d'ouverture et d'humilité.

Le caractère inusité, voire étrange, de l'expérience performative repose également sur le type de personnes rencontrées. Comme dans l'art de la performance qui s'inscrit souvent dans des espaces publics ou dans des lieux qui n'ont rien à voir avec le milieu de l'art, il s'agit ici d'entrer en contact avec des gens de tous horizons et principalement des gens qui ne fréquentent pas l'art ou la littérature. Les critères de sélection reposent sur la nature même de l'expérience et sont plus ou moins spécifiques : des gens qui ont déjà souffert, des Stambouliotes nés aveugles ou qui ont perdu subitement la vue ou des vendeurs du *PennySaver* qui acceptent d'être interviewés sur leur vie pour 50\$. L'expression « des interlocuteurs de fortune » prisée par Sophie Calle semble représenter à merveille cette tentative de jouer avec le hasard pour entrer en contact avec quelqu'un. Miranda July admet pour sa part le caractère improbable de ses rencontres avec l'un ou l'autre des vendeurs du *PennySaver*. L'expérience performative permet de contourner une scission de classe, de milieu ou de culture.

[...] [A]u moment où j'ai regagné ma voiture j'ai su que je ne le reverrais jamais, jamais. Il m'a soudain paru évident que le monde entier, et particulièrement Los Angeles, était conçu pour me protéger de ces gens que j'étais en train de rencontrer. Aucune loi ne m'empêchait de les connaître, mais cela n'arriverait pas. L.A. n'est pas une ville où l'on circule à pied, ni en métro, donc si quelqu'un n'est pas dans ma maison ou dans ma voiture, nous ne serons jamais ensemble, même pas un moment.⁶⁸

⁶⁷ John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 45-46

⁶⁸ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 61

L'expérience performative d'*Il vous choisit* témoigne particulièrement d'un jeu avec l'aléatoire et d'une mise en tension de l'artiste en réponse à un moment de crise dans sa propre vie. Elle a l'intuition que l'équilibre qu'elle recherche – l'aboutissement du scénario du film *The Future* – ne passe que par une mise en tension avec son environnement. John Dewey explique ce mouvement d'alternance entre déséquilibre et ré-équilibre en ces termes :

Non seulement l'alternance régulière entre la perte de l'intégration avec l'environnement et l'union retrouvée persiste dans l'homme mais elle devient aussi un phénomène conscient [...]. Puisque l'artiste se soucie tout particulièrement de cette phase de l'expérience où l'union est atteinte, il ne cherche pas à éviter les moments de résistance et de tension. Il tend plutôt à les cultiver, non pour eux-mêmes mais pour leurs potentialités, apportant à la conscience vivante une expérience unifiée et totale.⁶⁹

Cette conscience de la tension inhérente à l'expérience est particulièrement probante quand Miranda July se rend chez Beverly, vendeuse de bébés léopards du Bengale.

Nous étions allés à l'endroit d'origine de toutes les créatures vivantes; c'était fétide, ça sentait mauvais et c'était d'une douceur écoeurante, plein de viande crue et de cornes incurvées, elle avait le visage ravagé, toutes ces créatures, à peine nées ou bibliques, se reproduisaient au sein d'une même espèce ou d'une espèce à l'autre. Et je ne le supportais pas. La plénitude de sa vie était menaçante pour moi – il n'y avait pas de place pour l'invention [...]. Elle voulait juste que je sois effectivement là et que je mange des fruits avec elle.⁷⁰

Pour Miranda July, la tension avec un nouvel environnement est palpable chez Beverly où le réel, trop dense, semble la heurter de plein fouet. On a affaire ici à une altérité radicale. La distance entre le monde de July – constitué d'invention, de fiction, d'art – et le monde de Beverly, concret et organique, semble infranchissable. Si

⁶⁹ John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 48

⁷⁰ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 102

« [l]’expérience est le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l’organisme et l’environnement »⁷¹, le passage chez Beverly n’opère pas une transformation de l’interaction en participation et en communication. Comme dans l’art de la performance, le résultat de l’expérience est inconnu, imprévisible et mène parfois à un échec, à un repli sur soi ou à une déroute encore plus grande.

Cette rencontre avec Beverly est déstabilisante à l’extrême, voire étouffante, pour Miranda July parce qu’elle ne laisse aucune place au « tour de passe-passe fictionnel qui fait qu[’elle se sent] utile, ou qui fait que tout simplement [elle] ressen[t] quelque chose ». ⁷² Cette rencontre ne peut correspondre à *une* expérience telle que décrite par John Dewey parce qu’elle coupe Miranda July de la phase de réception sensible. Ici, Miranda July agit – elle se rend chez Beverly, visite sa maison et son terrain, lui pose des questions –, mais n’éprouve rien.

L’expérience est limitée par tout ce qui entrave la perception des relations entre éprouver et agir. Elle peut être gênée par une hypertrophie de l’agir ou par une hypertrophie de la réceptivité, en d’autres termes, de la phase où l’on éprouve. Le déséquilibre, qu’il soit situé d’un côté ou de l’autre, brouille la perception des relations et conduit à une expérience incomplète et déformée, dont la signification est maigre ou erronée.⁷³

Au contraire, quand la rencontre débouche sur une expérience authentique, Sophie Calle et Miranda July se trouvent sur un point d’équilibre entre l’agir et l’éprouver. On peut supposer qu’une telle expérience authentique est atteinte quand l’artiste, au même titre que son interlocuteur, vit en alternance les fonctions d’émetteur et de récepteur. Cela n’implique pas nécessairement une réciprocité de parole dans la communication – Sophie Calle affirme aimer ces relations éphémères dans lesquelles elle a tout contrôle sans la crainte du sentiment. Cependant, l’interaction humaine, bien que provoquée par les artistes, sert une interdépendance dans la relation. Calle et

⁷¹ John Dewey, *L’art comme expérience*, op. cit., p. 60

⁷² Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 102

⁷³ John Dewey, *L’art comme expérience*, op. cit., p. 95

July laissent l'autre transformer l'expérience, ce qui leur demande une grande part d'abandon même si ce sont elles les initiatrices.⁷⁴

C'est tout particulièrement le cas du projet *Voir la mer* (2011) qui permet à Sophie Calle de voir et revoir la mer pour une première fois par le biais de personnes qui ne l'ont jamais vue et qui la découvrent ou du projet *Le Bronx* (1980) pour lequel elle se place pendant quelques jours sur un coin de rue et demande aux passants de la guider vers un lieu de leur quartier qu'ils n'oublieraient jamais, même s'ils en venaient à devoir quitter l'endroit. Bien qu'elle-même n'ait pas partagé son intimité avec les résidents du Bronx, l'expérience performative qu'elle initie va inévitablement avoir un impact sur eux, les rendant tour à tour émetteurs et récepteurs, dans la phase de l'agir et dans la phase de l'éprouver. Sophie Calle et Miranda July s'inscrivent dans un courant de pensée qui brouille les catégories entre action et réception, courant dont Jacques Rancière a exposé magnifiquement les jalons dans *Le spectateur émancipé*, affirmant que l'activité de réception n'était pas passive, bien au contraire, et que les deux phases se produisaient en concomitance.⁷⁵

Bien qu'elle vise à s'approcher de l'autre – et donc à récuser la distance radicale comme y invite Rancière – Miranda July ne prétend pas annihiler toute distance entre son interlocuteur et elle. Il ne s'agit pas d'un art d'infiltration. Au contraire, elle ne cesse de mesurer le fossé entre elle et l'autre.

⁷⁴ La porosité de cette relation éphémère se reflète ensuite dans la porosité des formes artistiques choisies pour en témoigner, mais se retrouve également dans la porosité de chacune des identités mise en récit.

⁷⁵ « Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre les territoires. » Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, p. 23-24

C'est précisément cette distance et donc ce mystère qui l'attire dans la rencontre avec des inconnus :

Vous avez d'un côté les gens que vous connaissez, qui sont problématiques. Toujours. Ils sont riches, mais ils sont aussi de vraies personnes vivant leur vie à vos côtés. Ensuite, vous avez les gens que vous créez – littéralement –, à qui il manque une dimension [...]. Donc les étrangers⁷⁶ existent dans un entre-deux, dans cet espace où, ne sachant pas tout, vous créez une fiction pour eux, même en passant, mais dans le temps réel de la rencontre. Ils sont là, avec leurs corps réels et leurs vêtements réels. C'est tout à fait séduisant. La personne la plus inspirante est la personne que je connais un peu, mais pas très bien. [...] Cela vous donne beaucoup d'espace et de liberté. C'est ce même équilibre entre savoir et ignorance que j'ai vécu avec les étrangers dans ce livre.⁷⁷

Cette rencontre avec l'autre peut susciter une résistance. Nous avons évoqué le cas de la visite chez Beverly, mais celle chez Ron – prisonnier en liberté conditionnelle – est encore plus déstabilisante pour Miranda July.

Je me débattais avec jusqu'où je voulais aller dans la compréhension d'une personne dont je ne pouvais pas dire s'il avait bon cœur ou non. La façade n'a pas disparu – je voulais être polie, peut-être même plus qu'à l'habitude. [...] Cependant, quand je réécoute cette interview, je suis un peu étonnée de constater à quel point ma recherche primait, à quel point j'essayais de trouver la bougie d'allumage de cette personne, alors que dans mon souvenir, mon principal désir était de sortir de là.⁷⁸

⁷⁶ Nous choisissons délibérément de traduire le terme *strangers* utilisé par July par *étrangers*. Bien que le nom commun *étrangers* réfère surtout à des personnes immigrantes et qu'il détient une certaine connotation négative, il nous semble approprié dans le cadre de la démarche de Miranda July qui cherche justement à connecter avec l'étrangeté de l'autre. Le terme *inconnus* n'évoque pas cette distance avec autant de force.

⁷⁷ Propos de Miranda July tirés d'une entrevue avec Zach Ruskin, « The Rumpus Interview with Miranda July », *op. cit.* Nous traduisons.

⁷⁸ *Id.* Nous traduisons.

Au sujet de Ron, July conclura : « En fait, je ne voulais pas le comprendre, mais je voulais qu'il se sente compris. »⁷⁹ Cette rencontre avec l'autre, chez l'autre, est une expérience des limites et *Il vous choisit* en dissèque les motifs et les modalités avec une honnêteté désarmante, qui peut même s'avérer dérangeante.⁸⁰ Cependant, mis à part les rencontres avec Ron et Beverly, les interactions d'*Il vous choisit* correspondent à de réelles expériences, dans la mesure où elles débouchent sur une participation et une communication. Les étrangers que rencontre Miranda July intensifient sa présence et canalisent son énergie :

Lorsque vous êtes physiquement en train d'interagir avec quelqu'un, cela vous oblige à être plus présent et probablement un peu plus mal à l'aise qu'à l'habitude. Vous devez tolérer le fait d'être à l'extérieur du confort de votre maison.⁸¹

Dans un rapport inversé, les expériences performatives que Miranda July repère chez les vendeurs du *PennySaver* l'enflamment et lui donnent courage.

Nous sommes sortis dans Hollywood Boulevard baigné de soleil, une rue où je passe en voiture chaque jour. Désormais, quand je passerai devant cet immeuble, je saurai toujours que Michael y était, vivant des allocations, appréciant la vie et ne désirant plus qu'une dernière chose : se transformer en femme. Sa motivation m'enflammait. Je me suis sentie légère et alerte. Les preuves de sa foi dans ce défi presque impossible étaient omniprésentes : le corsage rose, le maquillage dans toute la salle de bain, le porte-perruque fait maison aux allures de godemichet. Ce n'étaient pas des signaux de défaite. Ce n'était pas

⁷⁹ *Id.* Nous traduisons.

⁸⁰ La mise en récit de l'expérience performative soulève des questions éthiques : les vendeurs ont-ils été mis au courant de l'usage exact que Miranda July a fait de leurs propos et de leur image ? Ont-ils été recontactés pour approuver le manuscrit ? Ont-ils lu *Il vous choisit* ? Il semble plausible que certains aient pris connaissance de l'œuvre ; pour d'autres, cela paraît difficilement imaginable, voire même dangereux – Ron avoue certaines choses qui pourraient compromettre sa liberté conditionnelle – ou non souhaitable – le portrait que July dépeint de Beverly est si dénué de complaisance qu'il pourrait certainement la blesser. Dans toute expérience artistique basée sur la relation, la ligne est mince entre une intention véritablement altruiste et un objectif intéressé – et c'est peut-être toujours finalement un peu des deux.

⁸¹ Propos de Miranda July tirés d'une entrevue avec Zach Ruskin, « The Rumpus Interview with Miranda July », *op. cit.* Nous traduisons.

quelqu'un qui somnolait à la fin de son voyage; en fait, tout ce qu'il avait vécu le confortait dans sa certitude de ce qui comptait maintenant.⁸²

Le motif de son expérience performative auprès des vendeurs du *PennySaver* s'éclaircira au fil des rencontres jusqu'à une limpidité toute simple :

Tout ce que je veux vraiment savoir, en définitive, c'est comment font les autres pour vivre leur vie – où mettent-ils leur corps, d'une heure sur l'autre, et comment s'en tirent-ils à l'intérieur de ce corps.⁸³

2.3.3. Un espace intersubjectif

Pour sa part, Sophie Calle se projette dans l'autre – *Douleur exquise* ou *Aveugles* – ou au contraire demande à l'autre de prendre sa place – *Les Dormeurs* ou *Prenez soin de vous*, par exemple. Bien qu'elle use de la rencontre pour vivre ou expier des états par procuration – la procuration étant pour elle « une arme efficace contre le moindre risque de mélancolie »⁸⁴ –, il arrive, pour certains projets, qu'elle se place à son tour dans le rôle du procureur. Ou qu'on le lui attribue. C'est d'ailleurs ce que fait sa mère avant de mourir, par un geste délibéré, décrit dans le préambule de *Rachel, Monique* :

Quelques jours avant de perdre conscience, ma mère m'a demandé d'emporter chez moi le carton qui contenait ses albums de photos et ses journaux intimes. Seize carnets [entre 1981 et 2000]. Elle a choisi de ne pas les détruire. Ma mère n'était pas dupe de ce qui pourrait arriver si elle me les abandonnait. Sinon je ne me serais pas permis.⁸⁵

L'action de léguer, de son vivant, ses journaux intimes à sa fille, mais surtout à Sophie Calle l'artiste, semble s'inscrire en marge d'un testament, comme un souhait non formulé mais explicite : que la fille-artiste en question fasse quelque chose de ses écrits,

⁸² Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 29-30

⁸³ Miranda July, *ibid.*, p. 158

⁸⁴ Sophie Calle citée par Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », op. cit., p. 33

⁸⁵ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, op. cit.

de ses souvenirs, de sa vie. Sophie Calle devient une exécutrice testamentaire d'un type particulier, où sa créativité et sa personnalité sont sollicitées afin de prolonger l'existence de Monique dans une œuvre d'art.⁸⁶

Si le projet à la base de *Rachel, Monique* peut être perçu comme l'hommage d'une fille à sa mère, il s'agit en vérité d'une œuvre beaucoup plus complexe. *Rachel, Monique* marque l'apparition de la mère de Sophie Calle dans son travail et l'artiste répond à la volonté de sa mère de la même façon qu'elle obéit à des règles de jeu ou des contraintes dans la plupart de ses autres projets.

Sa vie n'apparaît pas dans mon travail. Ça l'agaçait. Quand j'ai posé ma caméra au pied du lit dans lequel elle agonisait, parce que je craignais qu'elle n'expire en mon absence, alors que je voulais être là, entendre son dernier mot, elle s'est exclamée : « Enfin. »⁸⁷

Rachel, Monique répond ainsi à une demande, à une contrainte suggérée par la mère à la fille qui lui permettra de se prolonger dans des actes. Le livre lui-même – et l'exposition d'abord – devient le produit d'une procuration : il accomplit l'œuvre que Monique n'a pas accompli de son vivant. Parmi les extraits des carnets de sa mère que Sophie Calle choisit de publier, plusieurs révèlent la souffrance de Monique de n'avoir pas publié le livre qu'elle se destinait à écrire : « [...] mon seul regret si je devais être malade, c'est de ne rien laisser derrière moi et de n'avoir accompli aucune œuvre! »⁸⁸; « N'avoir rien accompli et mourir en surmené. (Cioran). »⁸⁹

⁸⁶ « Le mort laisse derrière lui un héritage fait de mots, de traces diverses, d'objets, de messages, d'histoires, de souvenirs, d'images. [...] Le mort laisse des dettes, des parts d'inaccompli; il transmet aussi des devoirs au survivant. [...] Il ne laisse pas le vivant tranquille [...]. » Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre (dir.), *Le corps évanoui, les images subites*, Paris, Éditions Hazan, 1999, p. 17

⁸⁷ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, Paris, Xavier Barral, 2012. L'ouvrage *Rachel, Monique* n'étant pas paginé, nous omettons volontairement les références paginales.

⁸⁸ *Ibid.*, entrée du 21 novembre 1985.

⁸⁹ *Ibid.*, entrée du 1 janvier 1990.

Ou alors ce cri du cœur écrit entre le 8 et le 14 juillet 1992, et qu'on imagine donc réassemblé par Sophie Calle :

ÉCRIRE! Je crois bien que je mourrai avec ce projet. NON Accompli [...] Quoi qu'il en soit, c'est ainsi. [...] Je me demande encore ce que je fais bêtement de ma vie sans projets, sans projets, sans futur avant d'aller... à la tombe. Je continue à apprendre par cœur *Le Bateau ivre*, qui me prendra beaucoup de temps.⁹⁰

Filée par Sophie Calle, la volonté d'accomplissement de Monique s'expose avec insistance; les grandes aspirations sont réduites à des petites actions qu'on pourrait croire anodines, résignées : relire ou apprendre par cœur l'œuvre d'un autre – encore un effet de procuration. En laissant ses carnets et albums photos à sa fille, Monique ne cherche-t-elle pas, dans une tentative ultime, à s'assurer d'une postérité et, plus encore, à concrétiser, bien que par le biais de l'autre, une action significative à ses yeux ? C'est ce à quoi semble s'engager Sophie Calle, qu'on a souvent qualifié de *voleuse d'histoires*. Cette fois, et même si le tampon imprimé à la toute dernière page de *Rachel, Monique* joue sur l'ambiguïté relative à la véritable signataire du livre – « Ce livre a été volé à Monique Sindler. »⁹¹ – l'histoire lui a été confiée, avec un mandat implicite. La constitution du livre devient elle-même une expérience performative *réalisée* par Monique de manière posthume.

Toujours au sujet de *Rachel, Monique*, d'autres actions rituelles s'inscrivent dans ce procédé de procuration, comme celle de visiter l'Alaska. Sophie Calle choisit délibérément de confier au lecteur ce rêve de sa mère dès la reproduction des carnets dans la première partie du livre : « [...] Je m'allonge à la maison et mange une orange en regardant minutieusement l'Alaska, il faudra bien que j'y aille un jour. [...] »⁹²

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, entrée du 1 avril 1987.

Plus loin, Sophie Calle explique :

Ma mère avait toujours projeté d'aller un jour au pôle Nord. Elle est morte il y a deux ans sans accomplir ce rêve. Pour le garder intact peut-être. Invitée à naviguer dans l'Arctique, j'ai accepté pour elle. Pour l'emmener. Dans ma valise : son portrait, son collier Chanel et son diamant.⁹³

En acceptant *pour* Monique, Sophie Calle se substitue à elle, poursuivant ce jeu du double que l'artiste privilégie depuis le début de sa carrière – déjà dans les *Dormeurs*, elle demandait aux personnes de dormir dans son lit, de la remplacer dans ses draps, d'y tenir son rôle, en quelque sorte.⁹⁴

L'expérience est intersubjective dans la mesure où « [c]hacun teste mentalement des soi possibles »⁹⁵ par l'emploi de ce « je » mobile. Le concept d'intersubjectivité envisage aussi de concevoir que la subjectivité pure n'existe pas; qu'elle ne se définit qu'en réaction à la subjectivité d'un autre en présence, qu'elle est « plurielle, polyphonique [...] [et] » ne saurait exister d'une manière autonome, et en aucun cas fonder l'existence du sujet.⁹⁶ Le philosophe Félix Guattari définit la subjectivité « comme l'ensemble des rapports qui se créent entre l'individu et les vecteurs de subjectivation qu'il rencontre, individuels ou collectifs, humains ou inhumains. »⁹⁷

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Un autre exemple d'expérience performative se positionnant comme procédé de procuration s'inscrit dans une tradition chère à l'artiste, celle de s'entourer, dans son atelier de travail, d'animaux empaillés portant les noms des personnes aimées. Ainsi, on peut voir dans *Rachel, Monique*, une photo de Monique, enfant, caressant le visage d'une girafe en peluche, suivie d'un texte de Sophie Calle, gravé blanc sur blanc : « Quand ma mère est morte, j'ai acheté une girafe naturalisée. Je l'ai installée dans mon atelier et prénommée Monique. Elle me regarde de haut, avec ironie et tristesse. » *Ibid.*

⁹⁵ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon, op. cit.*, p. 185

⁹⁶ Félix Guattari cité par Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 95

⁹⁷ *Id.*

L'accès à une vérité sur soi mais qui serait en connexion avec l'expérience commune passerait ainsi par l'autre, à travers l'autre et donc par un processus d'empathie qui engage l'imagination.

Les sensations se doublent des représentations que construit l'imagination. [...] L'empathie dont [Sophie Calle] use repose sur une « simulation mentale de la subjectivité d'autrui ».⁹⁸

La notion d'empathie – à l'origine, l'*Einfühlung* allemand – repose sur la capacité de projection d'un sujet dans les objets qu'il perçoit. Par les rituels et protocoles qu'elles inventent et par les rencontres qu'elles provoquent, Sophie Calle et Miranda July, mettent à l'épreuve des potentialités d'être à vivre, à percevoir, à ressentir dans un élargissement de l'*ego*; un éclatement du soi vers l'expérience humaine commune, vers un « je » à prétention collective – un « nous ».

L'art de Sophie Calle et de Miranda July traque les « stratégies d'existence »⁹⁹ d'autrui, stratégies forcément subjectives, intimes, mais qui peuvent être partagées et servir à tout processus d'individuation. Ce « programme » est d'ailleurs évoqué par le sous-titre de l'ouvrage de July – *Petites annonces pour vie meilleure* – qui suggère qu'un *troc* de moyens pour mieux vivre s'opère à travers le projet.

2.3.4. Vers une esthétique relationnelle

Dans notre corpus, l'ensemble des expériences performatives qui impliquent une rencontre avec autrui correspond tout à fait à la définition de l'esthétique relationnelle telle que l'a théorisée Nicolas Bourriaud en 2001. Cette conception de l'artiste, davantage préoccupé de renouveler les possibles interactions dans la sphère sociale que de produire des objets artistiques propres à l'exposition et à la transaction financière,

⁹⁸ Anne Sauvageot, *op. cit.*, p. 41, avec citation du neurobiologiste Jean Decety.

⁹⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 192

tend à répondre en quelque sorte au constat critique que John Dewey énonçait en 1931 :

[L'artiste] est moins intégré qu'autrefois dans le flot normal des services sociaux. Il en résulte un « individualisme » esthétique particulier. Les artistes ont l'impression qu'il leur appartient d'aborder leur travail comme un moyen à part, isolé d'« expression de soi ».¹⁰⁰

Au contraire, dans le repérage que fait Bourriaud de ces « productions apparemment insaisissables, qu'elles soient processuelles ou comportementales »¹⁰¹, l'auteur constate que « la pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un riche terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements ».¹⁰² Il cherche à rassembler des œuvres qui « dessinent autant d'utopies de proximité. »¹⁰³

Bourriaud relève lui-même la parenté de la démarche de Sophie Calle avec cette esthétique relationnelle. Dans la phase de mise en forme artistique – que ce soit par l'exposition ou par le livre –, son travail consiste « à rendre compte de ses rencontres avec des inconnus [...]. [E]lle formalise a posteriori une expérience biographique qui l'amène à “collaborer” avec les gens qu'elle rencontre. »¹⁰⁴ Cherchant à se réconcilier avec le réel plutôt que d'œuvrer dans la pure fiction, Sophie Calle et Miranda July avec *Il vous choisit* circonscrivent des manières d'« apprendre à habiter le monde, au lieu de chercher à le construire ».¹⁰⁵

[C]es œuvres ne se donnent [pas] pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant.¹⁰⁶

¹⁰⁰ John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 39

¹⁰¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 7

¹⁰² *Ibid.*, p. 9

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 31

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13

¹⁰⁶ *Id.*

Les artistes qui travaillent dans le champ relationnel proposent : « a) des moments de socialité, b) des objets producteurs de socialité. »¹⁰⁷ C'est particulièrement le cas du projet *Learning to Love You More* de Miranda July et Harrel Fletcher; initiative qui a d'abord vu le jour sur Internet en tant que site interactif, mais qui, en raison de son succès¹⁰⁸ et de sa nature multidisciplinaire, s'est transformée en une série d'expositions photos et vidéos, en émissions de radio, et en livre. En filiation des expériences des années 1960 et 1970 – notamment en art conceptuel et sous la bannière du *happening*, et tout particulièrement les expériences du mouvement Fluxus dont les *instruction pieces* de Yoko Ono – *Learning to Love You More* offrait à tous – gens de tout âge, de tout milieu, de tout pays¹⁰⁹ – des contraintes de création à réaliser chez soi ou dans l'espace public. Les gens qui acceptaient de jouer le jeu obéissaient aux instructions minutieusement décrites et envoyaient ensuite une trace de leur accomplissement à la designer du site Internet, Yuri Ono, pour qu'elle les édite et les publie. Certaines de ces consignes impliquaient une investigation autobiographique – « conseille celui que tu étais dans le passé », « écris la conversation téléphonique de tes rêves », « prends en photo un habillement significatif pour toi » –, mais la plupart stimulait des interactions avec ses proches, ses voisins ou de parfaits inconnus – « photographie tes parents en train de s'embrasser », « tresse les cheveux de quelqu'un d'autre de manière inusitée », « demande à deux personnes qui ne se connaissent pas de se tenir la main et photographie-les », « organise un club de lecture avec tes voisins », etc.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 33

¹⁰⁸ De 2002 à la fermeture du site en 2009, près de 8000 personnes ont participé au projet. Le site Internet, désormais inactif, présente tout de même sous forme d'archive un grand échantillonnage des photographies, vidéos et textes reçus de partout à travers le monde.

<http://www.learningtoloveyoumore.com/>

¹⁰⁹ *Learning to Love You More* cherche à démocratiser l'art, d'une manière encore plus efficace que les happenings et les performances des années 60. Utilisant une plateforme à l'échelle internationale, la diffusion des contraintes est automatique et virale. July et Fletcher cherchent à déplacer l'art vers d'autres publics et d'autres espaces et, en parallèle, ils se servent d'un courant populaire – la vague du DIY, accessible à tous – qu'ils détournent pour l'amener sur le terrain de l'art contemporain et non de l'artisanat. Cf. Julia Brian-Wilson, « A Modest Collective : Many People Doing Simple Things Well », *Learning to Love You More*, Munich / Berlin / Londres / New York, Prestel Verlag, 2007, p. 144

L'expérience performative telle que nous l'avons définie dans le premier chapitre correspond à cet art de la contrainte : chacune des actions initiées par Calle et July pourrait être reformulée comme l'une des consignes de *Learning to Love You More*. Les deux artistes s'engagent à obéir aux propres règles qu'elles ont établies, de la même façon que les performeurs évoluent en accord avec un schéma préalable à partir duquel ils se permettent de dériver avec plus ou moins de latitude, mais également avec une autodiscipline et une réflexivité qui confèrent à l'action un cadre rigoureux. Art – et, éventuellement, littérature – de la contrainte, donc, qui n'aurait pas déplu à Georges Perec dont Sophie Calle s'inspire d'ailleurs ouvertement.

Le type de contraintes que l'on retrouve dans *Learning to Love You More* et dans la plupart des expériences performatives en amont des œuvres du corpus s'inscrit, on l'a vu, dans une dynamique interactive. Le *participant* accepte de donner sa réponse personnelle à la contrainte suggérée parce qu'elle touche à une zone sensible chez lui. Et l'artiste suggère la contrainte pour la même raison. Miranda July le soulève elle-même : « On demande aux gens la même chose qu'on se demande à soi-même. Les consignes proviennent de quelque chose d'irrésolu avec soi-même. »¹¹⁰ Le point de départ est un manque, un sentiment d'inachèvement ou une question insoluble : et c'est en se tournant vers d'autres que l'artiste cherche à combler la part manquante. Cette idée rejoint parfaitement le procédé de procuration cher à Sophie Calle et actif dans tout processus intersubjectif : la multitude de réponses s'accumule pour former un large spectre de projections du soi où la solitude existentielle s'amenuise au profit d'un « moi aussi » aux contours flous et extensibles. L'intérêt d'une seule réponse s'avère nettement moindre que la collection qui offre une déclinaison de possibles ouverte à l'infini. Pourrions-nous parler alors d'œuvres non seulement intersubjectives, mais également *multisubjectives*, parce qu'elles mettent en présence une pluralité d'unités subjectives dont le frottement stimule le dégagement de sens ? L'esthétique relationnelle s'inscrit dans cette pensée philosophique contemporaine d'une « unité

¹¹⁰ Nous traduisons. *Ibid.*, p. 146

[qui ne serait] rien d'autre que sa diversité », pour reprendre la belle formule de Jean-Luc Nancy.¹¹¹ De nombreux exemples de projets s'inscrivant dans une esthétique relationnelle se présentent sous la forme de collections : formes ouvertes et biographiques qui articulent et mettent en relation des artéfacts souvent banals, quotidiens, réels ou fantaisistes¹¹² et dont le caractère inachevé de l'ensemble détient une valeur à la fois éthique et esthétique.

Depuis quelques années, l'esthétique relationnelle fait l'objet de fréquentes critiques provenant du milieu de l'art. On reproche aux artistes qui proposent un processus participatif de créer des œuvres faibles tant sur un plan artistique que politique et de se leurrer quant à leurs intentions, « partant de l'hypothèse qu'un processus artistique participatif peut fomenter une société plus démocratique »¹¹³ par le simple fait d'entrer en contact avec des inconnus.

D'autres détracteurs d'une collaboration dialogique en art soutiennent qu'en essayant de recoller la sphère publique fragmentée, ces projets adoucissent les contradictions produites par le capitalisme et l'Internet plutôt que de les pointer. Ces critiques marquent les esprits, mais ils attribuent aux projets artistiques davantage de buts et d'objectifs politiques que les artistes en entretiennent eux-mêmes.¹¹⁴

¹¹¹ Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 173

¹¹² Miranda July est particulièrement habile dans cette investigation des *soi possibles* par l'intégration de la fiction dans le réel. *Learning to Love You More* est pour cela un bon exemple puisqu'il offre « un espace pour la fantaisie, les recommencements et les deuxièmes chances (consigne 52 : Écris la conversation téléphonique que tu aimerais avoir). » Julia Brian-Wilson, « A Modest Collective : Many People Doing Simple Things Well », *op. cit.*, p. 146. Nous traduisons.

¹¹³ *Ibid.*, p. 145. Nous traduisons.

¹¹⁴ *Id.*

Mais les œuvres du corpus ne prétendent aucunement transformer le corps politique et ne suggèrent même pas constituer de micro-communautés.¹¹⁵ Leur visée est artistique et littéraire, mais englobe le performatif et l'intersubjectif d'une action sociale¹¹⁶, « en créant et mettant en scène des dispositifs d'existence incluant méthodes de travail et modes d'être, en lieu et place [d']objets concrets [...]. La forme prime sur la chose, les flux sur les catégories : la production de gestes l'emporte sur celle des choses matérielles. »¹¹⁷

¹¹⁵ « [*Learning to Love You More*] ne cherche pas à enfermer ses participants dans une notion limitée ou monolithique de "communauté". Il ne prétend pas faire du recrutement pour un nouveau mouvement social et totalitaire. Il n'est pas présenté comme réponse unique au problème de l'isolement qu'entraîne Internet. [...] Ce qu'il demande est tout simplement ceci : mettez-vous au défi, réfléchissez en profondeur, prenez-vous au sérieux. » *Id.* Nous traduisons.

¹¹⁶ C'est d'ailleurs ce à quoi s'emploie Miranda July dès le début de sa carrière artistique. L'un de ses premiers projets consiste à créer des *Chainletter Tapes*, des compilations de films faits par des filles, une sorte de pré-youtube. Elle a ainsi réalisé une quinzaine de compilations, à la recherche d'une nouvelle solidarité. La plus diffusée et celle qui l'a fait connaître s'intitule *Joanie 4 Jackie*.

¹¹⁷ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, *op. cit.*, p. 107

CHAPITRE 3 - Mise en récit de l'expérience performative

3.1. Un déplacement hypertextuel

Contrairement aux artistes de performance pour qui « l'accomplissement et la manière de faire deviennent la finalité esthétique »¹, Sophie Calle et Miranda July déplacent les actions de leurs expériences performatives vers d'autres formes, dans une « transversalité artistique »² qui les mène jusqu'à la littérature. Si « [l']attitude performative permet de sortir du cadre de l'espace symbolique, autonome et privé, pour prendre part dans le contexte social »,³ si elle « expose – et non pas représente – une mise en situation de la réalité »⁴, de quelle façon cette attitude se transmue-t-elle dans l'écriture, dans sa stylistique et les choix esthétiques qu'elle implique ? En regard de quels critères les ouvrages du corpus peuvent-ils être considérés comme des œuvres littéraires et non pas comme des appendices des arts visuels, documents d'archives de performances, catalogues d'exposition ou livres d'artistes ? En quoi l'expérience de lecture proposée par des ouvrages qui portent l'empreinte d'une expérience performative diffère-t-elle de la réception produite par un texte de fiction, une autofiction ou une autobiographie ?

Les œuvres du corpus ne font pas qu'exposer les étapes de l'expérience performative qui a impulsé leur écriture par un paratexte en exergue de l'œuvre littéraire – préface, quatrième de couverture, pré-papier; elles présentent une *mise en récit* de cette expérience. Il nous semble pertinent d'entrevoir cette mise en récit comme la *transposition* d'un mode performatif à un mode littéraire, envisageant l'expérience performative comme l'*hypotexte* des œuvres du corpus, comme un texte premier⁵ transformé vers un autre mode, celui-ci littéraire et apparaissant comme

¹ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 23

² *Ibid.*, p. 100

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Ici, *texte* est entendu au sens large, dans une optique résolument intermédiaire, comme une « "production sémiotique", indépendamment des médias et des supports en cause (texte oral ou écrit, image, objet de design, concept de marketing, etc.). » Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.),

palimpseste.⁶ La *dérivation* – l'un des procédés qui caractérisaient les expériences performatives en amont des ouvrages du corpus –, se retrouve ainsi déplacée dans la poétique même des œuvres. Elle n'est plus d'ordre géographique – se laisser dériver au gré des rencontres et du hasard – ou processuel – laisser dériver une idée ou un concept sans lui donner d'orientation préalable –, mais elle est à présent d'ordre poétique et tend à définir « toutes les pratiques d'art au second degré ». ⁷ Cette opération hypertextuelle⁸ nous autorise non seulement à concevoir les œuvres du corpus comme faisant partie intégrante du champ de la littérature, mais invite aussi à décortiquer leur architecture narrative complexe, novatrice. Cette architecture se caractérise par une série d'hybridations : styles d'écriture, instances d'énonciation, médias convoqués; le tout tissant un réseau de relations sémantiques à la fois souple et maîtrisé.

En tant qu'hypertexte, chaque œuvre du corpus « est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement ». ⁹ Mais chaque œuvre se présente également sous la forme d'un bricolage intermédial; l'écriture hybride ajoute au jeu intertextuel un deuxième jeu de relations, celui-là entre différents *supports* ou médias.

Après l'intertextualité qui visait à sortir le texte de son autonomie supposée et lire en lui la mise en œuvre d'autres textes préexistants [...]; après l'interdiscursivité qui saisissait que l'unité est constituée des multiples discours que ramasse et traverse le texte; voici l'intermédialité qui étudie comment textes et discours ne sont pas seulement des ordres

Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des signes », 2009, p. 3

⁶ Nous nous référons aux termes définis par Gérard Genette dans *Palimpsestes, Figures III* et *Fiction et diction*.

⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes; La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 435

⁸ Nous nous référons à la tropologie de Gérard Genette : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation [...]. » *Ibid.*, p. 15. Si nous approfondissons l'analyse de la relation hypertextuelle qui lie les expériences performatives aux œuvres du corpus, nous pouvons l'associer à une *transmodélisation* en raison des transformations qui s'opèrent entre le mode performatif de l'expérience et le mode narratif de l'œuvre littéraire, dans les catégories du temps – inserts d'analepses et d'anachronies –, du mode – possibilités d'ellipses – et de la voix – changements de focalisation. *Ibid.*, p. 333

⁹ *Ibid.*, p. 453

du langage, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Autrement dit, ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence [...].¹⁰

La particularité de l'expérience de lecture – et le plaisir qui y est associé – vient de ce double-jeu et de la « porosité des cloisons entre les régimes »¹¹ poétique et ludique.

C'est également la facture intermédiaire des œuvres qui fait en sorte que l'essence même de l'expérience performative ne soit pas pervertie. Alors que l'expérience performative cherche à contrecarrer l'enjeu de représentation en se positionnant du côté de la *présentification* par la mise en place d'un événement éphémère, iconoclaste et non-reproductible, comment devient-il possible de raconter, et donc de *représenter* par le langage, sinon en créant une nouvelle *expérience*, quelque chose d'unique qui se joue dans le présent et la subjectivité de l'acte de lecture ?

L'intermédialité des œuvres s'inscrit donc comme extension du caractère interdisciplinaire de l'expérience performative et ouvre la voie à une participation dynamique du lecteur-spectateur, participation qui rejoue à l'intérieur du champ littéraire l'interaction relationnelle qui a eu lieu dans le réel. La présence du lecteur-spectateur n'est jamais niée : les livres sont organisés pour entrer en relation avec lui, pour stimuler les multiples possibilités de sa réception.

¹⁰ Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité, intermédialité*, op. cit., p. 1. « Dans l'intermédialité, au moins deux formes relevant de médias distincts sont rendues coprésentes; cette coprésence connaît divers degrés d'intensité et diverses natures, allant de la forte coprésence syncrétique (multimédia) à l'emprunt limité (un éclairage cinématographique implanté au théâtre), de la coprésence factuelle (un film projeté durant une pièce de théâtre) à la coprésence par transposition (le « montage » cinématographique d'un roman). » *Ibid.*, p. 2

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 452

Nous tenterons de dégager dans ce chapitre les modalités de construction narrative – et, de surcroît, de construction intermédiaire – qui réactivent des motifs, figures ou procédés de l’expérience performative et de l’art de la performance en général. Par souci de clarté, nous avons théorisé la mise en récit des expériences performatives par ces quatre aspects de l’écriture de Sophie Calle et de Miranda July : 1) l’exposition de faits réels par une écriture du constat et de l’archive; 2) l’articulation du poétique et la mise à vue des traces de littérarité; 3) la traduction de la nature intersubjective des expériences par un jeu de focalisation et de vocalisation; 4) et l’organisation intermédiaire des textes et des photos.

3.1.1. Exposition des faits, constat et archive

L’écriture du constat nous semble être la première strate à observer puisqu’elle remet en place, par une exposition des données factuelles, les balises de l’expérience performative; cadre qui trouve une extension dans la structure même des livres – la présentation visuelle, l’organisation des parties, la mise en page, etc.

Présenté sous forme de répertoire ou de collection – et donc faisant jouer des variations sur un même thème –, *Il vous choisit* est divisé en chapitres chapeautés par les données concrètes de chaque rencontre : nom du vendeur, objet à vendre, prix demandé, lieu de la rencontre dans Los Angeles. Par exemple :

Andrew
–
Têtards de grenouilles-taureaux
2 dollars 50 l’unité
–
Paramount¹²

¹² Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 63

Non seulement cet en-tête reprend le format d'une entrée de catalogue – comme le *PennySaver* – mais il met en relief, par l'importance accordée au prénom du vendeur et à son milieu de vie, l'aspect sociologique que July veut bien faire porter à son entreprise. Au fil des chapitres, se dessine un diaporama cosmopolite constitué de portraits divers. Mais dans cette façon de mettre en valeur des gens ordinaires, de les résumer d'une manière à la fois succincte et drôlement sérieuse, objective, voire scientifique, par le biais des choses tout aussi ordinaires qu'ils ont à vendre à prix modiques, l'auteure présente ses *personnages*. Ce procédé magnifie l'infime; ce qui résume l'entreprise générale d'*Il vous choisit*.

Les trois sections d'*Aveugles* commencent toutes par l'exposition de la contrainte que Sophie Calle s'est donnée à elle-même :

J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté. [...]

J'ai demandé à des aveugles ce qu'ils perçoivent et confronté leurs descriptions à des textes sur le monochrome de Borges, Klein, Malevitch, Manzoni, Rauschenberg, Reinhardt et Richter. [...]

Je suis allée à Istanbul. J'ai rencontré des aveugles qui avaient, pour la plupart, subitement perdu la vue. Je leur ai demandé de me décrire ce qu'ils avaient vu pour la dernière fois.¹³

Il en est de même pour *Douleur exquise*. Le contexte de réalisation et les contraintes de l'expérience performative qui l'ont impulsée se retrouvent sur la quatrième de couverture :

Je suis partie au Japon le 25 octobre 1984 sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable. De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par

¹³ Sophie Calle, *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 9, 59 et 77

conjugation, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : Quand avez-vous le plus souffert ? Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres.¹⁴

Rachel, Monique présente également les données concrètes des expériences performatives qui ont entouré le décès de la mère de l'auteure : « ma mère m'a demandé d'emporter chez moi le carton qui contenait ses albums de photos et ses journaux intimes » ; « [...] j'ai posé ma caméra au pied du lit dans lequel elle agonisait » ; « [j]'ai enterré les bijoux et le portrait de ma mère sur le rivage du glacier du Nord » ; « j'ai acheté une girafe naturalisée. Je l'ai installée dans mon atelier et prénommée Monique ».¹⁵

Au départ, cette mise à plat des faits entourant l'expérience performative découle d'un aspect fort pragmatique et détient une fonction mémorielle : par l'accumulation de traces – photographies, notes, enregistrements audio ou vidéo – les artistes se rappellent mieux des détails. Ainsi, elles *archivent* l'expérience performative. Sophie Calle relate ainsi la genèse de cette écriture du constat :

J'ai une mémoire défaillante. Donc cela a toujours été automatique pour moi de prendre des notes. À mes yeux, ce n'était ni de la littérature ni de la photographie. Plutôt un constat, des souvenirs, des traces.¹⁶

D'autre part, les données, traces et photos recueillies lors de l'expérience performative, recèlent *a posteriori* une valeur testimoniale. Elles se présentent comme les preuves qui confirment que les artistes ont agi *pour de vrai*, que ces rencontres, ces gestes et ces histoires s'inscrivent dans le réel. En exposant ce qui sert de *pièces à conviction*, les ouvrages de Sophie Calle et de Miranda July « témoignent d'une action

¹⁴ Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹⁵ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, *op. cit.*

¹⁶ Sophie Calle citée dans Fabian Sterch, « Sophie Calle : Je déteste les interviews ! », *J'ai parlé avec...*, *op. cit.*, p. 97

effectuée. [...] [L]’expérience est menée en vue du livre qui la restituera; elle fait déjà partie de l’œuvre. »¹⁷

Dès le début de sa pratique, Sophie Calle s’intéresse au style d’écriture du rapport d’enquête. Quand elle lit les notes prises par le détective privé ayant la mission de la suivre dans les rues de Paris – à sa demande –, elle aime le « contraste entre la vision clinique qu’il a de ses faits et gestes et la vision sentimentale qu’elle-même en a. »¹⁸ Encore une fois, elle est sensible au processus de *refroidissement* que lui permet le projet. De la même façon que la procuration représente pour elle un antidote à la mélancolie, le regard distancié – elle-même choisit le qualificatif *clinique* – que lui fait prendre l’expérience performative devient une forme de résistance à la sentimentalité, résistance qu’elle s’emploie également à traduire par son style d’écriture.

L’écriture du constat, volontairement *plate*¹⁹, repose sur un minutieux travail de description, d’accumulation de *marques* de réel et non pas d’effets. Elle s’écrit généralement au passé composé, tant chez Sophie Calle que chez Miranda July – bien que ce soit moins systématique chez July et que la traduction laisse place à des variantes. Cela leur permet de garder l’événement ou l’expérience décrite vivante, directe, encore accessible, malléable. Il est intéressant de les rapprocher en cela de la démarche d’Annie Ernaux, et tout particulièrement de ses *journaux extimes* dont *Journal du dehors*. Ernaux affirme employer le passé composé « par impossibilité

¹⁷ Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots ; un espace de brouillage et d’interférences », *Livres de photographies et de mots*, textes réunis et présentés par Danièle Méaux, série « Lire & Voir 1 », coll. « La Revue des lettres modernes », Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 12

¹⁸ Sophie Calle, conférence donnée au MAC en février 2015, *op. cit.*

¹⁹ Nous empruntons l’expression à Annie Ernaux même si l’usage qu’elle en fait ne coïncide pas tout à fait avec le type d’écriture de Calle et July. Bien qu’il y ait chez elles une « distance objectivante » et une certaine retenue dans les « affects exprimés », on ne sent pas que le choix d’une écriture plate participe d’une même nécessité. Chez Ernaux, l’écriture plate naît d’un tiraillement de classes sociales et correspond à un retranchement de toute « complicité avec le lecteur cultivé ». Mais la posture d’écriture de Calle et d’Ernaux – et plus encore de July et d’Ernaux – se ressemble dans la mesure où elle participe à une « exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l’intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction. » Annie Ernaux, *L’écriture comme un couteau; Entretien avec Frédéric-Yves Jeannot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 34 et 36

absolue de rendre compte des choses au passé simple » qu'elle sent comme « une mise à distance ». ²⁰ En revanche, le passé composé « fait sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent. C'est le temps de la proximité des choses, dans le temps et l'espace. Le temps du lien entre l'écriture et la vie. »²¹

Ce type d'écriture fait écho à la portion photographique des ouvrages qui atteste, elle aussi, et de manière encore plus radicale que le texte, la part de vérité de l'expérience performative tentée dans le réel.²²

La photographie radicalise la présence. Incapable même de la nier, elle devient la fatalité du référent. L'écrit est dénué de vitalité en comparaison du *ça a été* de Barthes : « pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un ». ²³

Les photographies d'*Il vous choisit* vont dans ce sens d'une sorte de *surexposition* du référent réel. Toutes sont prises pendant les rencontres entre Miranda July et les vendeurs du *PennySaver*, dans leur environnement. Certaines sont captées sur le vif, d'autres sont « mises en scène », par exemple le portrait d'un vendeur qui fait directement face à la caméra, ou la photographie de l'objet, de l'animal – le têtard dans la main d'Andrew – ou de la collection à vendre – les Bisounours de Matilda disposés pour entrer dans le cadre de la photo. La photographie supplée au regard de Miranda

²⁰ Annie Ernaux, *ibid.*, p. 117-118

²¹ *Id.*

²² Les images des œuvres du corpus s'inscrivent dans le courant des photographes du réel qui captent les situations du présent et en offrent un témoignage, comme le font Nan Goldin ou Larry Clark dont les photos, près du documentaire, sont en prise directe avec le réel. Leurs sujets, captés sur le vif, suggèrent une histoire ou plutôt une possibilité d'histoires. Mais ce qui distingue la photo d'un corps couché dans un lit prise par Goldin ou celle d'un sujet similaire prise par Sophie Calle dans le cadre de son projet *Les dormeurs*, c'est non seulement la plus grande maîtrise et la force de frappe de la photo de Goldin, mais également son autonomie esthétique par rapport à tout autre support. Chez Calle, la photo d'un dormeur prend son sens en fonction de l'ensemble : c'est la collection qui prime sur la pièce isolée. Plus encore, c'est le récit de l'expérience performative accompagnant les photos qui les éclaire d'une étrangeté pourtant bien enracinée dans le réel, d'une sorte d'intrigue qui pique la curiosité du lecteur.

²³ Roland Barthes cité par Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon, op. cit.*, p. 105. « J'appelle "référent photographique", non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a une double position conjointe : de réalité et de passé. » *Id.*

July, place le spectateur dans sa position de découverte, d'étonnement, de malaise aussi, parfois. Par exemple, dans le chapitre portant sur la rencontre avec Beverly, le lecteur peut lire : « [Beverly] prit un oisillon dans son nid et me le montra, paume ouverte. On aurait dit un embryon. »²⁴ Sur la page adjacente, le lecteur peut voir en gros plan l'oisillon en question au creux de la paume ouverte de Beverly.

Dans *Il vous choisit*, les photographies et le texte sont toujours dans un rapport de concordance pour attester la réalité de l'expérience performative et pour rendre le lecteur *témoin* de cette entreprise dans le réel. Le portrait de Dina, éclatant de rire, avec ses nombreux *piercings* et ses sourcils teints bourgogne, accompagne la description textuelle que July fait de la vendeuse, dans un rapport tautologique – la photographie montre ce que la description décrit; procédé intermédial qui revient presque systématiquement pour tous les vendeurs.

Comme si les photographies – par exemple celle du sèche-cheveux déposé sur un napperon en plastique avec des motifs de pommes – se substituant au regard de July, reproduisent le contexte de la rencontre et en distillent l'ambiance, mais cherchent également à faire éprouver le sens d'observation, d'analyse, voire de jugement critique du lecteur; comme si les photographies indiquaient au lecteur : « Voici le sèche-cheveux tel qu'il a été présenté à l'auteure. À vous de le jauger. »

Sophie Calle accentue cette radicalité en choisissant des photos parfois décrites comme « délibérément banale[s], ostensiblement inintéressante[s] ». ²⁵ Cette esthétique du non-esthétique – que privilégie également Miranda July et sa photographe Brigitte Sires –, axée sur la dénotation du « "réel concret" (menus gestes, attitudes transitoires,

²⁴ Miranda July, *Il vous choisit*, *op. cit.*, p. 94

²⁵ Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », *op. cit.*, p. 30

objets insignifiants, paroles redondantes) »²⁶ s'inscrit dans une volonté de rendre compte de la valeur authentique de ce qui est donné à voir et à lire.

[Sophie Calle opte] pour les instantanés sans apprêt dont la mission est bien moins d'émerveiller ou de surprendre par leur originalité que de confirmer de l'existant, aussi fugitif soit-il, d'attester de la réalité, aussi incongrue soit-elle, d'inscrire de la présence, aussi virtuelle soit-elle.²⁷

Par exemple, dans *Rachel, Monique*, l'authenticité des sources est confirmée par la photographie de la couverture du premier carnet intime de la mère de Sophie Calle. Suivent des photographies de certaines pages de ce carnet daté de 1981. Après le 18 avril 1981, il n'y a plus de photographies des journaux intimes. En revanche, on en retrouve des extraits en typographie informatique – datés de 1981 à 1996 – et, sur les pages adjacentes, des photographies tirées des albums de Monique. Ces photos d'elle à différents âges sont accompagnées d'une étiquette avec la calligraphie de Monique – la même donc que celle des carnets. Ce travail de mise en page qui joue habilement d'une coprésence de deux médias autorise à considérer *Rachel, Monique* comme une œuvre littéraire en soi, se distinguant de la performance originale – la lecture publique par Sophie Calle des journaux intimes de sa mère – et du catalogue d'exposition puisqu'il donne à voir, à lire, à sentir les matériaux de manière inédite. Deux trames se développent ainsi en parallèle dans la première partie de *Rachel, Monique* : la vie de Monique en images à partir de son enfance et sa vie en notes diaristiques de 1981 à 1996. Ainsi, les photos des carnets servent à installer la convention, à prouver que les extraits et les étiquettes ont bel et bien été écrits par la mère de Sophie Calle, qu'ils sont issus de ses archives réelles, archives qui « attestent [...] une présence qui refuse de passer et de s'effacer ». ²⁸

²⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, de Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 86

²⁷ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, op. cit., p. 104

²⁸ Véronique Mauron, Claire de Ribaupierre (dir.), *Le corps évanoui, les images subites*, op. cit., p. 28

L'archive a ceci d'étonnant qu'elle garde un contact physique avec le passé : l'encre et le papier traduisent une matérialité. L'archive poursuit une existence souterraine; [...] l'écriture manuscrite dit une présence, elle provoque un « effet de réel » au contraire de l'imprimé [...].²⁹

Même en ce qui concerne les photographies correspondant aux récits des interlocuteurs anonymes de la seconde partie de *Douleur exquise*, Sophie Calle affirme avoir fait tout un travail de documentaliste pour retrouver les lieux de douleur mentionnés, « tendant autant que possible vers le référentiel et recherchant, à parfois quarante ans de distance, des appartements, des bâtiments, des immeubles, suivant à l'occasion [...] des indications téléphoniques précises pour retrouver l'endroit exact, comme les boîtes aux lettres ou la porte de l'appartement à Lyon. »³⁰

L'écriture constative se développe chez Sophie Calle sous une forme qu'elle emprunte aux sciences humaines – les artistes de la performance s'en sont également emparé – : l'inventaire. Ainsi, dans *Rachel, Monique*, elle énumère l'ensemble des « dernières fois » de sa mère :

Le lendemain, « pour partir avec de beaux pieds » : dernière pédicurie. Elle a lu Ravel, de Jean Echenoz. Dernier livre. [...] Elle a organisé la cérémonie des obsèques : sa dernière fête. [...] Elle a écouté le Concerto pour clarinette en La majeur, K. 622 de Mozart. Pour la dernière fois. Son dernier souhait : partir avec, en musique. Dernière volonté : « Ne vous faites pas de souci. » Souci... son dernier mot. [...] Ses dernières larmes ont coulé. Le 15 mars 2006, à 15 heures, dernier sourire. Dernier souffle, quelque part entre 15 heures 02 et 15 heures 13. [...]³¹

²⁹ *Id.*

³⁰ Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *Métamorphoses du journal personnel : De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Au cœur du texte », 2006, p. 225-226

³¹ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, *op. cit.*

Ce faisant, elle place son écriture dans une réelle performativité, au sens où l'entendait Austin : en dressant la liste des dernières fois, elle archive concrètement une mémoire des gestes. La liste devient l'acte même de conservation, dans une concordance du dire et du faire.

Elle dresse également l'inventaire des objets qui ont été déposés sur le corps de sa mère avant de refermer le cercueil :

[...] Des poignées de bonbons acidulés parce qu'elle s'en empiffrait. [...] Le tome 1 d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, dans la Pléiade, parce qu'elle connaissait par cœur la première page et qu'elle la récitait dès qu'on la laissait faire. Une carte postale représentant Marilyn Monroe en compagnie d'Humphrey Bogart et de Lauren Bacall, parce que Marilyn était son idole. [...] La photographie d'un pin parasol parce qu'il fut planté à Courtonne-les-Deux-Églises le lendemain de son décès et qu'il porte son nom. Quelques fleurs – des soucis –, parce que c'est le dernier mot qu'elle a prononcé.³²

Pour Sophie Calle, les inventaires et les listes correspondent à une manière d'organiser les signes du réel dans un système sémantique cohérent qui permet de présenter rapidement, efficacement, un ensemble logique, quoique fait d'éléments disparates – ici, la personnalité de sa mère. À partir de cet ensemble, de cette collection, Sophie Calle tire des fils narratifs que le lecteur suit tout au long de l'ouvrage. Ce dernier peut ainsi tisser des liens entre les choses énumérées et des anecdotes issues des carnets intimes de Monique – elle y raconte par exemple qu'elle tente de relire l'ensemble d'*À la recherche du temps perdu* – créant par le fait même une familiarité, une réelle complicité entre le lecteur et le sujet du livre, comme s'il la connaissait.

Ce style d'écriture caractérisé par la variation sur un même thème trouve une équivalence dans la portion photographique des œuvres de Sophie Calle. Dans *Rachel, Monique*, la première photo de Monique la présente, le regard frondeur, assise sur une

³² *Id.*

Pierre tombale à l'inscription *Mother*. La dernière photo d'elle la montre couchée au soleil sur une tombe à l'inscription *Mother*. S'en suit une série de dix-neuf photos de tombes avec l'inscription *Mother*.³³ La vingtième est encore une photo de tombe, mais dont l'inscription est *Daughter*. La répétition participe à rendre la figure de Monique archétypale – elle incarne la Mère, toutes les mères dans toutes leurs facettes – et évoque le destin implacable de cette figure à la fois commune et unique; les photos martèlent l'inéluctabilité de la mort de la Mère, mais également, finalement, le destin de tout vivant, la tombe *Daughter* ouvrant une brèche sur l'avenir qui attend Sophie Calle – la Fille, toutes les filles.

3.1.2. Articulation du poétique et traces de littérarité

Il est évident que les ouvrages du corpus débordent amplement du champ de l'archive. Ils ne font pas qu'exposer les faits entourant l'expérience performative qui les a vus naître, ils la *racontent*. Par ailleurs, ils donnent aussi à découvrir une multitude d'histoires ou plutôt de bribes d'histoires, complexifiant et enrichissant l'expérience de lecture qu'ils proposent, déplaçant le mode du documentaire ou du reportage – qui s'accompagne d'un souci d'objectivité – vers une forme davantage lyrique, réflexive, subjective. Contrairement aux premiers travaux de Sophie Calle qui restaient surtout du côté de l'exposition et de la description – *La filature*, par exemple –, les œuvres choisies pour constituer le corpus se présentent dans une sorte de bidimensionnalité : en surface, elles mettent à plat des preuves, des documents qui convainquent le lecteur de la véracité des opérations et satisfont chez lui un intérêt sociologique – quelqu'un *a vraiment fait ça* dans la vie réelle –, mais ces preuves s'ouvrent en profondeur vers des récits et témoignages qui activent une part d'imaginaire, affective et sensible, qui n'aurait pas été éveillée par une enquête purement sociologique.

³³ Lors de la conférence qu'elle a donnée au MAC en février 2015, Sophie Calle raconte qu'elle a photographié des tombes au début de sa carrière, au cours d'un voyage aux États-Unis et au Mexique. On peut croire que ce sont ces photos qui sont exposées dans *Rachel, Monique* ou du moins que ce projet préalable l'a inspirée.

Bien que les ouvrages du corpus puissent tous être considérés comme des œuvres de non-fiction³⁴, nous sommes consciente que, mise à part leur source dans le réel, rien ne les différencie des récits de fiction : ni le traitement de la chronologie, ni la vitesse narrative – accélérations, ralentissements, ellipses, arrêts – ni le recours au récit itératif.³⁵ On pourrait croire que cet art de la composition qui les caractérise laisse filtrer une sorte de *fictionnalisation*; que les effets poétiques et syntaxiques évoquent le genre romanesque à différents degrés, selon la distance que s'autorisent les auteures par rapport aux textes premiers que sont les expériences performatives et les *histoires vraies* qu'elles y ont glanées. Mais si les ouvrages de Sophie Calle et de Miranda July s'apparentent à des « entrelacements inédits de récits factuels à tendance fictionnelle »³⁶, qui semblent *emprunter* ou *citer* le fonctionnement des récits de fiction, ils offrent surtout dans leur manière de transposer le dispositif performatif, des stratégies sémantiques qui révèlent les traces de littérarité, de fabrication littéraire; autre façon d'inscrire leur écriture – comme leurs expériences – dans le réel.

Pour appuyer cette hypothèse, nous faisons volontairement un détour du côté des arts vivants avec la notion de *cadrage* dont parle Josette Féral : dans la forme scénique, ce sont les signes de la théâtralité – signes de fabrication, de montage, de faux – qui signalent le réel à l'œuvre et donc la performativité.

³⁴ Gérard Genette inclut dans cette catégorie « des pratiques comme l'Histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la narration judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait l'« universel reportage » [...] » *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [première édition en 1991], p. 142

³⁵ *Ibid.*, p. 149. « [...] [I]l n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ». *Ibid.*, p. 166

³⁶ Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle », *op. cit.*, p. 21. Guy Scarpetta parle d'ailleurs de *Douleur exquise* en ces termes : « Le livre [...] mérite bien l'appellation d'Objet Artistique Non Identifié : car si un biographème, la rupture, est son moteur, la part de réécriture, de stylisation, d'esthétisation, la nature composite de ses matériaux interdisent de le considérer pleinement comme une autobiographie. Il n'est pas davantage possible, compte tenu de la part essentielle des éléments référentiels, de le lire comme une fiction. » Cité par Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *op. cit.*, p. 228

[...] malgré le surgissement du réel sur scène, celui-ci ne met pas en échec la théâtralité. En effet, le spectateur n'est jamais sorti du cadre scénique. Ce dernier le limite et l'encadre. C'est ce cadrage (*framing*) qui donne sens à l'événement, qui le rend même « regardable » comme œuvre d'art. La théâtralité [...] demeure comme cadrage indispensable. C'est elle qui rend visible ce qui est offert au regard. En l'absence de ce cadre, nous serions dans la performativité pure et donc absorbés par l'action comme dans le réel sans distance critique. Or l'œuvre d'art demande précisément cette distance qui lui est donnée par la théâtralité. Ce qui nous permet de dire qu'au théâtre, sur la scène – que celle-ci soit dans un lieu théâtral ou qu'elle investisse un lieu public – toute action performative fait appel à la théâtralité. C'est celle-ci qui lui donne sens et l'inscrit dans le symbolique. [...] Tout cadre artistique réinstitue cette théâtralité de l'action performative dans sa globalité. [...] C'est elle qui rend la performativité repérable en termes artistiques et esthétiques, autrement le spectateur serait dans l'événementiel pur.³⁷

Ainsi, ce sont les signes de littéralité et de narrativité dont se servent Calle et July pour *cadrer* l'expérience performative qui la signalent le mieux comme étant réelle. Les œuvres traduisent un besoin « d'organiser ce monde empirique désordonné; d'où [leur] caractère artificiel et fabriqué ».³⁸

Cette articulation du poétique concerne d'abord la part autobiographique des ouvrages, la quête existentielle que les auteures poursuivent à travers leur projet : le processus de création complexe et rempli de détours dans *Il vous choisit*, le compte à rebours vers la douleur dans la première partie de *Douleur exquise*, le rituel de deuil décliné en différentes actions symboliques dans *Rachel, Monique*. Elle concerne également les récits des *autres* – les témoignages d'*Aveugles*, d'*Il vous choisit* et de la deuxième partie de *Douleur exquise*, ainsi que la sélection des extraits de journaux intimes de la mère de Sophie Calle dans *Rachel, Monique* – et cherche à transposer l'étonnement de l'artiste face à leur histoire.

³⁷ Josette Féral, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc », *Performance et savoirs*, sous la dir. d'André Helbo, Bruxelles, Groupe de Boeck, coll. « Culture & Communication », 2011, p. 42

³⁸ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », *Filer (Sophie Calle)*, *Revue Intermédialités*, numéro 7 (printemps), 2006, p. 28

Les récits et témoignages des œuvres de Calle et July sont choisis et retravaillés pour leur valeur poétique³⁹, mais la poésie qu'ils recèlent en est une de *situation*⁴⁰ et, tout particulièrement, de situation ordinaire. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, les deux artistes traquent les *effets de fiction* – coïncidences, décalages, petits événements à teneur saugrenue ou symbolique – ou les *effets de performance*, qui surgissent à même le quotidien, ne font pas la une des journaux, et s'inscrivent plutôt dans ce que John Dewey nomme *l'expérience commune* ou ce que Georges Perec appelle *l'infra-ordinaire*.⁴¹ Calle et July deviennent artistes-sourcières à la recherche de perles à rescaper du courant gris des jours et répondent en quelque sorte, par leur travail d'écriture, aux questions lancées par Perec :

Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.⁴²

Si l'œuvre de Perec, en apparence éloignée du champ de notre étude, s'avère si pertinente à observer, c'est qu'elle offre un magnifique point de repère dans le champ des *écritures par contraintes*, des écritures prenant appui sur une expérience performative. Que ce soit dans *Espèces d'espaces* ou dans *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*, l'alliage sensible entre une écriture constative et l'articulation narrative

³⁹ En parlant de ces premiers projets dans lesquels elle prenait des gens en filature, Sophie Calle dit : « Pour moi, ces projets ne sont pas dans le registre de l'intrusion, mais plutôt de la poésie. Me coller aux autres devient le moteur pour arriver à un résultat qui serait de l'ordre de la poésie. » Conférence donnée au MAC en février 2015, *op. cit.*

⁴⁰ Nous empruntons cette belle formule à Virginia Woolf qui distingue poésie de langage et poésie de situation, cette « poésie que nous sentons quand Catherine, dans *Les hauts de Hurlevent*, tire les plumes de l'oreiller; quand Natacha, dans *Guerre et paix*, regarde les étoiles par la fenêtre ». Virginia Woolf citée par Yvon Rivard, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 194

⁴¹ « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ? » Georges Perec, « Approches de quoi ? », *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 1989, p. 10

⁴² *Id.*

d'éléments biographiques dégage une grande force poétique.⁴³ Par le caractère radical, voire absurde, des missions que l'auteur se donne dans le réel – décrire *tout* d'un lieu, par exemple – c'est à un entraînement patient du regard sur le monde que Perec convie le lecteur⁴⁴, patience récompensée par le surgissement d'une fulgurance de beauté, aussi minimaliste soit-elle – l'envolée de pigeons à la fin de *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*, par exemple; aussi bouleversante soit-elle – l'évocation des camps de concentration qu'ont connu les parents de Perec, au dernier chapitre d'*Espèces d'espaces*. Miranda July avoue avoir éprouvé cette sorte de révélation, cette nouvelle circulation entre l'extérieur et l'intérieur, rendue possible par le dépaysement découlant de l'expérience à la base d'*Il vous choisit* :

[...] [E]n marchant vers la maison de Dina, j'ai soudain pris conscience du plus imposant des trucs imposants, les montagnes Verdugo. [...] Je me suis demandé comment j'avais pu les louper toutes les fois où j'étais passée en voiture, et j'ai eu le sentiment de m'être améliorée – d'être une femme qui ne s'intéressait pas seulement à son propre paysage interne.⁴⁵

Dans le bruit et le chaos du réel, quelque chose de signifiant – une synchronicité des éléments, une concordance de couleurs, la grâce d'un mouvement, quelque chose qui avait toujours été là mais qu'on n'avait jamais vu – apparaît à l'auteur-observateur et fait naître une émotion esthétique subtile reliée au caractère éphémère de toute chose. C'est ce type de poésie que recherchent également Sophie Calle et Miranda July et qu'elles mettent en relief dans leurs livres ou leurs projets.

⁴³ L'infra-ordinaire constitue « le moyen de parvenir à une connaissance de soi, dans l'acceptation du réel. Une poétique de la trace, de l'inscription et de l'archive (...). L'infra-ordinaire est pour Perec un instrument de réconciliation avec son histoire personnelle pour peu que les lieux qu'il décide de décrire (...) soient marqués autobiographiquement. » Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec : "...une trace, une marque ou quelques signes"*, Paris, Librairie Nizet, 1998, p. 47-48

⁴⁴ « Sait-on voir ce qui est notable ? » Nous ne savons pas voir, dit Perec. Il faut déconditionner le regard et l'entraîner à la curiosité, au renouvellement. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [nouvelle édition], p. 70

⁴⁵ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 163

Dans la filiation d'un art de la performance, elles traquent cette poésie en se dotant de règles bien précises venant baliser l'expérience performative, cadre qui se prolonge dans l'écriture par des effets de style propres à chacune; les « modalités du récit garantissent ainsi la précipitation, au sens chimique mais aussi temporel, des faits en une histoire. »⁴⁶

3.1.2.1. Procédé de condensation chez Sophie Calle

Témoignant de cet infra-ordinaire, l'écriture se fait donc, chez Calle et July, accessible, avec une apparente simplicité qui dissimule pourtant un long travail de relecture et de réécriture.⁴⁷ Ce travail minutieux de saisissement du réel⁴⁸ se concentre, chez Calle, dans une écriture fragmentaire de plus en plus concise et efficace au fil des ouvrages. Elle cherche à transposer l'expérience performative avec un souci de « contraction stylistique »⁴⁹ : « [p]ar 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. »⁵⁰ Dans un intéressant renversement des fonctions entre textes et photographies, les fragments textuels de Sophie Calle endossent les propriétés de l'image, « implique[nt] ainsi une plasticité contrainte et par là même porteuse ».⁵¹ Ils dépeignent instantanément une situation,

⁴⁶ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », *op. cit.*, p. 33

⁴⁷ Sophie Calle peut relire ses textes « deux cents, trois cents fois, jusqu'à ce qu'[elle] trouve le mot juste. » Sophie Calle citée par Fabian Sterch dans « Sophie Calle : Je déteste les interviews! », *J'ai parlé avec...*, *op. cit.*, p. 99

⁴⁸ Cette tentative de *saisissement* – nous préférons ce terme à celui de description – trouve encore une fois un écho dans la démarche d'Annie Ernaux : « Je ne peux pas écrire sans “voir”, ni “entendre”, mais pour moi c'est “revoir” et “réentendre”. Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les “halluciner”, les rabâcher [...] et ensuite je tâche de “produire” – non de dire – la sensation dont la scène, le détail, la phrase sont porteurs pour moi [...]. Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation), il me faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue. Seulement après, trouver les mots. Cela veut dire que la sensation est critère d'écriture, critère de vérité. » Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 39-41

⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 272

⁵⁰ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », *op. cit.*, p. 33

⁵¹ Maïté Snauwaert ramène ce trait du fragment à la définition de l'anecdote : « La cristallisation de l'anecdote en histoire se produit, au plan poétique, par la dramatisation qu'en opèrent les modalités du

font image, notamment par une mise en relief des aspects matériels et objectifs plutôt qu'émotionnels. Par exemple, dans *Aveugles* :

Un camion, chargé de marbre, est arrivé à toute vitesse sur une route venant de la droite. Il a freiné. Il a commencé à déraper vers moi [...]. Je voyais cette masse blanche, tout ce marbre, qui allait m'écraser. Cinq éléments principaux dans cette dernière image : le camion blanc sur la droite, un autre camion devant moi, des barrières infranchissables à gauche, cinq ou six véhicules qui me suivent de près dans le rétroviseur, mes mains sur le volant. J'ai compris que je ne pourrais pas y échapper.⁵²

[...] Je suis sortie du cabinet médical, tout allait bien, j'ai marché en direction de l'autobus, et tout est devenu flou. La dernière chose que j'ai vue, c'est le bus comme un nuage rouge.⁵³

[...] J'étais en train de broder avec ma mère un tapis Sparte. Une commande. On en était à la moitié. Le fond du tapis était rouge et blanc, le motif composé de fleurs aux pétales jaunes et blancs. Et soudain, le brouillard. J'ai confondu les couleurs. Jaune et blanc se sont mélangés. Le soir même, j'étais aveugle. Ma mère a terminé seule le tapis.⁵⁴

Ces trois extraits frappent l'imaginaire du lecteur par la juxtaposition d'éléments concrets et non-émotifs, de laquelle surgit une violence, un choc. Sophie Calle réserve le même traitement aux récits de ses interlocuteurs de fortune dans la seconde section de *Douleur exquise*, récits réécrits par l'auteure avec un souci d'homogénéité, dans un cadre serré n'excédant pas deux tiers de page, ce qui « restreint les épanchements et canalise l'affectif. »⁵⁵ Chaque fragment se conclut de manière brutale, par le « resserrement dramatique et l'efficacité de la chute ».⁵⁶

récit, dont la simplicité est le résultat d'une condensation, garante d'une efficacité rythmique. » *Ibid.*, p. 25 et 28

⁵² Sophie Calle, *Aveugles*, *op. cit.*, p. 92

⁵³ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *op. cit.*, p. 224

Les objets et les couleurs priment sur les états, condensant l'affect dans la matière.⁵⁷ C'est par la concrétude des choses, la référentialité des lieux, voire la matérialité des corps – l'infra-ordinaire dont parle Perec – que Sophie Calle réussit à distiller un propos ouvert sur la condition humaine. Le fragment permet de saisir le vif d'un sujet, d'isoler un moment pour qu'il devienne métonymique d'un phénomène humain plus vaste. En donnant une forme concrète à un sentiment, un état, Sophie Calle le fétichise et le rend commun.

Au départ, ce style *callien*, conjuguant à la fois minutie du détail et concision, était circonstanciel d'une mise en forme d'abord pensée pour une exposition et non pas pour un livre. Sophie Calle le dit elle-même : « J'écris d'abord pour le mur. Et ça a forcément entraîné une économie parce que les textes seront lus rapidement, en passant. Le mur a amené un style d'écriture. »⁵⁸ Sophie Calle s'adresse donc d'abord à des personnes en déplacement et qui n'auront pas accès aux textes dans l'intimité de leur foyer, mais plutôt dans un espace public où elles côtoieront d'autres spectateurs. Cette « lecture à plusieurs », faisant écho à une écriture où Sophie Calle donne la parole à une pluralité, accentue l'intention de « mise en commun » d'une expérience intime et à la fois collective. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Sophie Calle n'a plus l'impression qu'elle révèle quoi que ce soit sur elle. Elle affirme « traiter d'événements banals qui arrivent à tout le monde ».⁵⁹

⁵⁷ Annie Ernaux parlerait ici en termes d'« arrêt sur image » et du « détail qui crispe le souvenir » et « qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche. Un objet – la serviette de table que ma mère tient dans sa main quand mon père meurt. Une phrase, “il a repris de la force”, dite par l'avorteuse en parlant du fœtus dans mon ventre. » Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 41

⁵⁸ Conférence de Sophie Calle, MAC, op. cit.

⁵⁹ *Id.* Cette idée nous semble parente du concept d'*auto-socio-biographie* tel qu'Annie Ernaux le définit pour parler de sa propre démarche d'écriture où il s'agit « moins de dire le “moi” ou de le “retrouver” que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur, etc. » Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 23

C'est par cette écriture concrète et fragmentaire qui « suspend son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle »⁶⁰, que Sophie Calle suggère les contours d'une communauté de personnes anonymes partageant les mêmes dénominateurs – la souffrance avec *Douleur exquise*, la mort de la Mère avec *Rachel, Monique* – et dans laquelle se reconnaît aussi le lecteur.⁶¹ Même avec *Aveugles*, le lecteur – pourtant voyant – peut se sentir absolument partie prenante de cette communauté. Alors que le premier projet présenté dans l'ouvrage porte le titre *Les Aveugles*, désignant une catégorie distincte de personnes vivant avec un handicap, c'est le titre *Aveugles* qui chapeaute l'ensemble de l'œuvre. En retranchant le déterminant, Sophie Calle sème l'ambiguïté chez le lecteur et fait basculer le nom commun vers l'adjectif qualificatif. Qui sont aveugles ? Même si je vois, suis-je aveugle de quelque chose ? Et, puisque je perçois le réel de manière si différente par rapport à mon voisin – qu'il soit aveugle ou non –, sommes-nous tous partiellement aveugles de la réalité de l'autre ?

Du style clinique de ses premiers projets dont les textes pouvaient ressembler à des rapports de police – *Les Dormeurs, La Filature* ou *Suite vénitienne* –, Sophie Calle a développé un style propre par lequel les fragments stimulent les affects et l'imaginaire du lecteur qui en vient à s'identifier à l'auteure et à ses interlocuteurs. Le fragment partage cet autre trait commun avec la photographie de révéler une sorte d'incomplétude, s'ouvrant à une pluralité d'interprétations et suggérant que :

[...] [L]'intégralité du sens ne saurait être immédiatement en nous et en ce que nous écrivons, mais qu'elle est encore à venir et que, questionnant le sens, nous ne le saisissons que comme devenir et avenir de question.⁶²

⁶⁰ Éric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, textes réunis et présentés par Ricard Ripoli, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 107

⁶¹ « Le temps de l'écriture fragmentaire est donc d'abord celui de la parole anonyme, de la rumeur et du bruissement, parole de tous, pour tous, uni dans ce que Blanchot nommera [...] "la communauté inavouable", autrement dit, la communauté de ceux qui n'ont rien à partager si ce n'est la proximité du prochain mourant. » Éric Hoppenot, *ibid.*, p. 108

⁶² Maurice Blanchot cité par Éric Hoppenot, *ibid.*, p. 107

Au fil des ouvrages de Sophie Calle, nous remarquons le passage d'une écriture exclusivement constative – axée sur les faits uniquement – à une écriture plus sensible, plus impressionniste et sensorielle. Par exemple, au cœur de l'énumération des « dernières fois » de *Rachel, Monique*, l'auteure insère deux éléments qui dérogent à la règle du constat et du passé composé: « [...] Les jours précédant sa mort, elle répétait sans cesse : "C'est bizarre. C'est bête." » et « Elle ne voulait pas mourir. Elle a remarqué que c'était la première fois de sa vie qu'elle n'était pas impatiente. » Non seulement Sophie Calle joue avec l'intrusion d'une « première fois » dans la litanie des dernières fois, mais elle crée, par le surgissement de traits lyriques à l'imparfait, un effet de contraste d'autant plus saisissant qu'ils apparaissent au cœur d'une écriture constative.

L'usage de la répétition participe également à créer des saillies lyriques, voire poétiques ou dramatiques, dans l'écriture constative. Elle se retrouve dans la facture graphique des œuvres – pensons à la récurrence des tampons qui scandent le rythme de la première partie de *Douleur exquise*, mettant en relief l'aspect inexorable et définitif de cette lente avancée vers la condamnation à la douleur⁶³ –, mais également au cœur des fragments eux-mêmes. Toujours dans *Douleur exquise*, on peut lire au Jour - 75 de la douleur :

Mon amour,
Shanghai. Dans la chambre 4215, il y a deux lits, deux fauteuils, deux tasses, deux tables, deux chaises. Tout est peint en rose. La fenêtre donne sur un mur.⁶⁴

⁶³ « Plus l'on se rapproche de la fin, plus ce surcodage du compte à rebours est oppressant : effet de suspens, mais aussi dévaluation exponentielle du sentiment, des préparatifs de la cérémonie des retrouvailles. Deux des exemples les plus flagrants sont des photos en gros plan de Sophie Calle, où le tampon vient frapper le milieu du visage, qui est face à l'appareil : geste d'une grande violence sémiotique, par lequel l'artiste va jusqu'à tirer un trait sur elle-même, et ne plus s'accorder le droit d'exister, dans cette frange temporelle précise, qu'en tant que future victime de l'abandon. » Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *op. cit.*, p. 216

⁶⁴ Sophie Calle, *Douleur exquise*, *op. cit.*, p. 48

La répétition du chiffre deux accentue le caractère ordonné et symétrique de la chambre d'hôtel, conçue pour les couples. Cette mise en relief du couplage des objets devient indicielle de la solitude de la narratrice : tout ce qui est double dans cette pièce la renvoie à l'absence de l'autre. La phrase « Tout est peint en rose » donne à imaginer que les objets cités le sont aussi, que l'ensemble de la pièce est rose, dans un symbolisme kitsch et emphatique de l'amour. Par l'exagération suggérée par le « tout », la phrase et celle qui suit créent un effet de contraste d'autant plus frappant. Dans la chambre, tout réfère au souvenir de l'autre, mais la fenêtre – comme un horizon d'avenir – donne sur un mur. Avec une concision exemplaire et un style direct et efficace, Sophie Calle condense l'anticipation du sentiment de douleur. La chute se prépare par l'effet de contraste entre les éléments décrits. C'est par la description brutale du concret des choses ramassées en un fragment bref comme l'apparition d'une image, d'un souvenir, que surgit la poésie.

3.1.2.2. Modulations de la procuration et de la métonymie

Cette condensation de l'affect prise en charge par une poétique du fragment renvoie au procédé de procuration que Sophie Calle affectionne particulièrement dans l'élaboration de ses expériences performatives. Elle favorise les figures de remplacement, les jeux de substitution. Ce procédé se répercute dans son écriture de multiples façons.

Tout d'abord, l'aspect physique de certains livres de Sophie Calle dénote une valeur de substitution : avec son petit format rectangulaire, sa tranche et ses lettres rouges brillantes et sa couverture grise sur laquelle est brodée la reproduction du téléphone rouge, *Douleur exquise* prend l'apparence d'un missel, un recueil de prières et de litanies visant à expier une peine. Avec sa couverture blanche brillante au titre brodé or, *Rachel, Monique* réfère également à un objet de culte, suggérant une préciosité, comme la chasuble portée par le prêtre pour célébrer les funérailles.

Le travail de Calle fait référence à une très ancienne tradition, qui veut que dans l'art religieux, tant en Orient qu'en Occident, on ait attribué à la broderie dès l'Antiquité un lien aux vertus salvatrices avec les différents dieux; cette conception peut être aujourd'hui discernée dans l'utilisation d'étoffes précieuses et de fils d'or pour la reliure de la Bible ou pour les robes de baptême. La broderie n'y est pas simplement décorative, elle est liée à des éléments essentiels de la vie, de la religion : foi, naissance, baptême, communion, mort.⁶⁵

L'aspect matériel du livre lui fait donc endosser une valeur symbolique autre, le fait se substituer à un objet connoté : c'est le livre *pour* l'objet. Il donne dès le premier regard des indices sur sa « fonction » dans le réel et introduit une notion de sacré dans l'acte littéraire. L'art et la littérature – comme la religion – servent ici un rituel et visent donc à produire un effet dans la vraie vie : c'est le livre *pour* l'intention, comme on a pu le constater précédemment au sujet de *Rachel, Monique*.

La mise en page chez Sophie Calle, toujours soignée et inventive, peut prendre en charge le procédé de procuration qui a été mis en place au cœur de l'expérience performative. C'est particulièrement le cas de la deuxième partie de *Douleur exquise* qui juxtapose le ressassement au recensement. Sur la page de gauche, Sophie Calle raconte sur tous les tons⁶⁶ l'épisode anecdotique où elle s'est fait laisser par celui qu'elle aimait. Le style de l'écriture se fait tour à tour minutieux à l'extrême, romantique, ironique, sarcastique. Sur la page de droite sont transcrits des récits de douleur collectés chez des amis et interlocuteurs de fortune.

La juxtaposition des deux textes sur une même pleine page donne à sentir l'effet de frottement que Calle cherche à produire par une comparaison de son vécu personnel avec celui des autres. Les récits de gauche – variations sur le même thème – diminuent non seulement d'intensité dramatique sur le plan du contenu et de la stylistique, mais,

⁶⁵ Stefanie Rentsch, « Piqûres de cœur. Broder et se raconter dans *Douleur exquise* de Sophie Calle », *De l'autoportrait à l'autobiographie*, op. cit., p. 240

⁶⁶ On peut ici parler d'*auto-transtylisation*, un autre type de relation hypertextuelle définie par Gérard Genette qui implique que l'auteur fasse lui-même la réécriture d'un texte préalable en en modifiant volontairement le style. *Palimpsestes*, op. cit., p. 261

d'un point de vue graphique, les textes deviennent plus courts, la teinte de la typographie s'atténue jusqu'à la transparence et « [l']apparition de l'imparfait manifeste l'exténuation de la douleur et de l'amour ». ⁶⁷ La répétition – ressasser son histoire – combinée à la procuration – se projeter dans les histoires des autres – mène à un amenuisement progressif et jusqu'à la disparition totale du sentiment de souffrance. Les mots pâlisent à mesure que la souffrance s'efface.

Déoulant de ces jeux de substitution, la métonymie, qui est prise en charge de manière plus frappante par l'utilisation de la photographie – par exemple, le téléphone rouge de *Douleur exquise* se substituant à l'annonce de la rupture ⁶⁸ – constitue une figure textuelle récurrente dans les plus récents ouvrages de Sophie Calle. La métonymie se caractérise par un lien de contigüité entre les éléments associés : c'est « l'effet pour la cause et réciproquement, le signe pour la chose, l'instrument pour l'action, le physique pour le moral, etc. » ⁶⁹ Une fois encore, l'usage de la métonymie s'inscrit chez Calle dans une optique d'efficacité poétique et de renversement des propriétés de l'image et du texte : « elle cherche [...] à ramener la réalité à un point, afin de devenir le signe de l'histoire – littéralement, son *cliché* ». ⁷⁰ Par exemple, dans *Rachel, Monique* :

[...] [C]e jeudi 2 octobre 2008, il faisait beau. Je suis descendue sur la grève. J'ai choisi une pierre et j'ai enseveli le portrait, le collier et la bague. Ainsi ma mère est arrivée dans le Grand Nord. ⁷¹

⁶⁷ Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *op. cit.*, p. 219

⁶⁸ À cause de la reproduction du téléphone rouge sur la couverture de *Douleur exquise* et de la répétition de sa photo à toutes les pages de gauche de la seconde section de l'œuvre, l'objet, indicial de la rupture, devient presque iconique tant il endosse une fonction symbolique forte, de l'ordre de l'emblème. « Une photographie unique comme un arrêt sur image, comme si la photographie nous enfermait dans l'instant de la "douleur exquise" parce que la souffrance, c'est du temps qui ne coule plus. » *Id.*

⁶⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 28

⁷⁰ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », *op. cit.*, p. 39

⁷¹ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, *op. cit.*

Au début de sa carrière, Sophie Calle ne s'autorisait pas l'utilisation de figures poétiques et se concentrait sur la description minutieuse à l'extrême des menus détails d'une situation réelle. Dans son article pour le catalogue de l'exposition *M'as-tu vue ?*, Yve-Alain Bois estime que « Calle est incapable de métonymie ». ⁷² Il compare le style de l'artiste à celui qu'emploie Roland Barthes dans un fragment de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé *La côtelette* et qui débute par cette phrase : « Voici ce que j'ai fait un jour de mon corps. » Barthes raconte avoir jeté un bout de côte qu'il gardait dans un tiroir, ayant choisi d'entrée de jeu de substituer le tout à la partie. Selon Bois, Calle aurait plutôt précisé tous les détails et sans aucun lyrisme. ⁷³

Non seulement Sophie Calle insuffle davantage de poésie dans sa prose au fil des ouvrages, mais, dans *Rachel, Monique*, elle ouvre un nouvel horizon temporel, par l'emploi du futur et du conditionnel. Après avoir décrit au passé composé l'enterrement des bijoux et du portrait de sa mère sous la neige d'un glacier en Alaska, elle formule des hypothèses quant aux suites de cette expérience performative :

Les changements climatiques l'amèneront-ils vers la mer, pour faire route au pôle ? Se retirera-t-elle dans la vallée, vers la calotte glaciaire ? Demeurera-t-elle sur ce rivage comme la trace de l'existence d'un glacier du Nord durant la période holocène ? Dans des milliers d'années peut-être, des glaciologues trouveront la bague et débattront sans fin de l'éclat de ce diamant dans la culture inuit. [...] ⁷⁴

Nous pensons que le sujet extrêmement personnel et le mystère même devant lequel nous place la mort d'un être cher inspirent à Calle ce changement de style dans l'écriture. En filigrane de ces questions sur le destin des objets de Monique, filtre cette interrogation à la fois intime et commune à tout vivant : qu'advient-il de sa mère morte ?

⁷² Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », *op. cit.*, p. 30

⁷³ *Id.*

⁷⁴ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, *op. cit.*

Sophie Calle se plaît également à jouer avec les épaisseurs sémiotiques sur le plan du vocabulaire. Amatrice des doubles sens, elle maîtrise magnifiquement cette figure, notamment dans la dédicace d'*Aveugles* : « À Bob Calle qui m'a fait voir »⁷⁵ Bob Calle est non seulement celui qui lui a littéralement donné la vue en tant que père biologique, mais il est aussi celui qui l'a fait voir le premier comme artiste, en présentant son travail à un ami galeriste. On ne peut passer sous silence un troisième sens possible, tiré de l'expression en argot français « va te faire voir » et qui semble vouloir référer à une double provocation : celle de la fille qui quitte son père pour aller voir le monde – ce que Sophie Calle a fait à la fin des années soixante-dix – et celle du père qui pousse sa fille à faire quelque chose de sa vie en lui mettant un premier appareil photo entre les mains. Ces éléments biographiques ne servent qu'à illustrer l'usage ludique et méthodique que l'auteure fait des mots.

Prendre les mots « au pied de la lettre », c'est également le pari que Calle tient avec son projet *Prenez soin de vous*. Ayant l'objectif de retourner, de *révulser* un état de souffrance et d'humiliation en acte créateur, elle choisit de s'attaquer aux mots eux-mêmes, en poussant à l'extrême la littéralité. Qu'est-ce qu'il y a derrière chaque mot d'un courriel de rupture se terminant froidement par « Prenez soin de vous. » ? Pour le savoir, elle convie 107 femmes dont la profession est d'interpréter, de traduire, de décoder, de renverser les mots, en quelque sorte par un processus de translation vers différentes langues – anglais, latin –, vers différentes formes de discours – analyse littéraire, bilan comptable, vocabulaire codé, scénario de film – ou vers différents médias – chant, performance, partition musicale, jeu d'échecs, tour de magie, etc. Ainsi, la correctrice parle du courriel de rupture comme d'un « texte court et répétitif ». L'avocate suggère que « la correspondance [...] reçu[e] permet, avec des chances raisonnables, de voir X. condamné pénalement tant pour escroquerie que pour tromperie sur les qualités substantielles de la marchandise ». La criminologue décrit l'auteur du courriel comme un « manipulateur, séducteur », à la « sexualité

⁷⁵ Sophie Calle, *Aveugles*, op. cit., p. 7

anxiolytique ». L'ado résume l'affaire par ces quatre mots : « Il se la pète! » Alors que l'assistante sociale pénitentiaire va dans un tout autre sens : « Croyez-moi, cette lettre est une formidable marque de confiance, de respect et d'amour. »⁷⁶ L'idée est de donner au *document* réel la plus large latitude qui soit, de le déployer dans ses multiples possibles par l'éventail des interprétations.

Le procédé de condensation chez Sophie Calle, soutenu par une poétique du fragment et de la métonymie, renvoie à des motifs propres à l'art de la performance. L'action du performeur catalyse une dose d'énergie vitale, réelle, physique – et donc littérale –, mais ce faisant, elle évoque, elle fait image et autorise les mouvements sémantiques et les interprétations diverses. La performance s'inscrit à la fois comme acte de rétention et de dilution des signes par son caractère ouvert.

Par exemple, dans la performance *Balkan Baroque* de Marina Abramovic (1997), le titre agit comme embrayeur de sens, s'ajoutant à l'énigme composée par l'action de la performeuse : au sommet d'un amoncellement de 1500 os de bœufs sanguinolents, Abramovic nettoie avec une brosse de métal, de l'eau et du savon, chacun des os jusqu'à ce qu'il n'y plus de sang ni de chair, maculant ainsi son corps et sa tunique blanche – la performance durait six heures par jour durant quatre jours consécutifs. Trois vidéos accompagnaient la performance, amalgamant des éléments de fiction et d'autres biographiques, mettant en relief des mythes et symboles propres à la culture des Balkans. Dans une sorte d'auto-purification, l'action en direct d'Abramovic exprimait de manière littérale l'expression « à l'os » et suggérait un nettoyage intégral, du beau comme du laid, du passé individuel et collectif. Beaucoup y ont vu une dénonciation des massacres qui avaient lieu en ex-Yougoslavie dans les années 1990. L'immédiateté de l'action, sa force de frappe sur le plan des sens et de l'imaginaire s'accordent à une condensation du sens dans l'image-choc; ce faisant, elle ouvre le sens vers des options d'interprétations multiples, vers des rapports métaphoriques ou métonymiques – les os

⁷⁶ Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, op. cit.

pour sa propre finalité de squelette, les os pour les victimes, les os pour une actualité sanglante.

Le concept à la base d'une action performative s'incarne dans une présence physique et dans une autoreprésentation du performeur. Nous voyons une extension directe de ces notions dans le travail de Sophie Calle, l'autoreprésentation étant décalée vers les éléments autobiographiques de ses œuvres et la synthèse thématique, à la fois concrète et ouverte, étant cristallisée par l'écriture fragmentaire et l'apport photographique qui l'accompagne.

3.1.2.3. Procédé de dilatation chez Miranda July

Comme Sophie Calle, Miranda July met en récit l'expérience performative que constitue *Il vous choisit*. Mais le style et les modalités narratives qu'elle utilise sont complètement différents. La narration se fait plus linéaire et touffue, voire carrément digressive. Elle ne prend pas la forme d'un mode d'emploi, n'a pas l'économie et la facture synthétique de celle de Calle. Miranda July raconte minutieusement les étapes de l'expérience performative qui s'ébauche et se joue dans le réel, en accordant une importance capitale à la réflexivité : l'écriture joue de détours, épouse les dédales de son double processus de création, à la fois celui du scénario de *The Future* et celui performatif et non fictionnel qui a mené à *Il vous choisit*. Elle nomme les écueils et ébauche avec autodérision les possibilités de finalité, dont l'échec fait inévitablement partie :

Il était possible que je n'achève jamais le scénario, et le monde ne s'en porterait pas plus mal. Le plus probable était que j'aie dans une de ces professions d'aide à la personne, que je devienne peut-être une bonne sœur laïque et mariée.⁷⁷

⁷⁷ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 163

July marque d'emblée cette expérience du sceau de la quête, de l'enquête dans le réel, singeant un certain effet de suspense⁷⁸ et utilisant le passé composé pour marquer chacune des actions-pivots de l'expérience performative : « Alors j'ai décroché le téléphone. »⁷⁹ Mais l'intrigue a la forme d'un serpent se mordant la queue, puisque les indices que July récolte doivent lui pointer la raison fondamentale de sa démarche incongrue :

Ce soir-là, j'ai écrit : (1) Chaque jour est un cadeau, et (2) Cherche l'arc-en-ciel. Cadeau. Arc-en-ciel. [...] J'ai rayé les indices un et deux. Ces messages étaient à l'évidence des leurres. Bien sûr, la vérité ne serait pas gentiment dissimulée dans une formule, car je n'étais ni Hansel ni Gretel. Mon enquête était ouverte, sauf que ce n'était pas pour de faux, ce n'était pas un conte de fées ni une fable.⁸⁰

Comme Sophie Calle dans la première partie de *Douleur exquise*, elle se présente comme une collectionneuse de signes qui la mèneraient à une réponse, à une sorte de destination finale. Elle avance à l'aveugle. Mais à la différence de ce qui se joue chez Calle, les indices sont nommés explicitement plutôt que suggérés par les photos. Miranda July fait sentir au lecteur le temps d'assimilation et de discernement que lui impose l'expérience performative. Elle déploie le récit dans sa chronologie. Elle en expose les jalons et en analyse les impressions, sensations, doutes et soubresauts, faisant d'*Il vous choisit* une œuvre définitivement hybride quant à son genre, à mi-chemin entre le journal intime – elle place d'emblée le projet comme une conséquence à la crise existentielle qui a suivi son mariage –, le journal de création, l'essai sur le processus créateur et le rapport d'enquête sociologique – avec la retranscription des segments d'entrevues qui ont eu lieu avec les vendeurs du *PennySaver*.

⁷⁸ Comme dans la première partie de *Douleur exquise*, le résultat de la quête est connu d'avance par le lecteur : Sophie Calle expose d'emblée l'annonce de la rupture qui conclura son périple et, si l'on connaît un tant soit peu le travail de Miranda July, on est conscient que le film *The Future* a véritablement vu le jour en 2011. Cette information est d'ailleurs fournie dans la brève biographie de July qui figure en quatrième de couverture. Le suspense créé vise alors à reproduire, mais en le grossissant par des effets narratifs, l'état intérieur réel qui habitait les auteures au moment de l'expérience : l'anticipation apeurée de la rupture chez Sophie Calle et la déroute paniquée face à la panne d'inspiration chez Miranda July.

⁷⁹ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 15

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44

Au départ, la rencontre avec ces vendeurs ne doit servir qu'à détourner Miranda July des problèmes que lui occasionne l'écriture du scénario de son deuxième film. Elle opte ainsi pour la stratégie du détour et de la mise à distance par une incursion active dans le réel, espérant que cela dynamise et nourrisse son processus de création. Mais celle qui avoue observer les autres depuis toujours sent que ces gens la happent et que leur réalité la taraude, même après en avoir terminé avec l'écriture et la réalisation du film. Elle constate qu'elle ne peut pas « capturer [ces inconnus] dans le filet de [s]es fictions »⁸¹, que ce soit sous la forme de nouvelles, de roman ou de scénario. Elle a besoin d'une forme différente, au plus près du réel, et choisit donc de faire de cette expérience performative une œuvre littéraire de non-fiction.

Contrairement à Sophie Calle, qui réécrit chacun des récits de la deuxième partie de *Douleur exquise* ou *d'Aveugles* avec un souci d'uniformité, privilégiant une homogénéité des discours et une unité de ton, et mettant l'accent sur l'expérience commune plutôt que sur les singularités, Miranda July cherche à préserver les différences, tics, aspects d'étrangeté de chacun, dépeignant ainsi avec *Il vous choisit* un paysage kaléidoscopique, bigarré et hétéroclite de la nature humaine. Pour rester au plus près de la singularité de la personne, elle opte pour la dilatation narrative et la surenchère des marques d'oralité – banalités, redites, contractions syntaxiques, allitérations du langage – sensées reproduire la conversation naturelle. Elle retranscrit les méandres et les dérives conversationnelles tels qu'ils ont été enregistrés lors des rencontres, mais à l'écrit, une artificialité demeure et Miranda July la préserve minutieusement – sensation redoublée par la traduction française. Comme les langages choisis sont des médiums de fixité – le texte écrit et la photographie –, cela provoque un grossissement du caractère re-composé de la rencontre, produisant un effet drôlatique, à la fois si superficiel qu'il en devient énigmatique. La rencontre avec Dina, vendeuse du sèche-cheveux Conair, fournit un bon exemple de la dilatation du discours et,

⁸¹ Propos de Miranda July tirés d'une entrevue avec Zach Ruskin, « The Rumpus Interview with Miranda July », *op. cit.*

paradoxalement, de sa fixité. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, l'objet sert de prétexte à la discussion :

Miranda : Donc ça marche ?

Dina : Oh, ça marche. Ça marche.

Miranda : Et vous aviez ce sèche-cheveux depuis longtemps ?

Dina : Oh, le sèche-cheveux, je l'ai depuis longtemps, longtemps. Depuis le collège ou le lycée au moins, donc ça fait des années. Mais il a des soucis.

Miranda : Vous l'avez ici ?

Dina : Ouais, je l'ai.

Miranda : Vous pourriez aller le chercher ?

Dina : Voulez que j'aille le chercher maintenant ? D'accord. Il est pas si mal, vu son âge.⁸²

De l'objet et de sa matérialité et fonctionnalité, Miranda July cherche à faire bifurquer la conversation vers des détails plus intimes. Le lecteur suit le dédale de ses tentatives :

Miranda : Ouais, en fait ce n'est pas un sèche-cheveux moderne.

Dina : Non non, mais quand même – il a une touche air froid, le bouton pour l'air froid.

Miranda : Donc vous l'avez eu au collège ou au lycée – est-ce que vous vous souvenez vraiment du jour où vous l'avez acheté?

Dina : Je me souviens de m'en être servi. Je pense que c'est ma mère qui l'avait acheté. Ouais, je me souviens de m'en être servie. On se mettait de la laque.

⁸² Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 164

Miranda : Vous avez des photos de cette époque ?

Dina : Non.

Je voulais voir comment elle était devenue la femme mystérieuse qu'elle était.⁸³

Le chapitre sur Dina se poursuit tout en aller-retour entre la concrétude des choses et l'attrance quasi-obsessive de July envers l'intimité d'autrui. Certains objets ne délivrent pas leur secret – le segment sur le canapé gonflable cinq-en-un ne fait que tourner en rond sur le plan du discours – d'autres s'avèrent embrayeurs de récits de vie : par exemple, l'album de photos de femmes noires découpées et collées par Dina quand elle était adolescente – « des sœurs factices » –, ce qui fera dire à July que « tous les gens qu[elle] rencontr[e] [o]nt une famille imaginaire en papier. »⁸⁴ Ou encore, à partir du *piercing* qu'elle a sur la langue, la conversation dévie vers l'effet vibratoire du bijou lors d'une fellation, puis vers l'ex-petit ami de Dina dont elle s'est fait tatouer le portrait :

Dina : [...] J'ai inscrit « RIP » en dessous – « Rest in Peace », qu'il repose en paix. [...] [E]nsuite quand je l'ai revu, je lui ai montré. Ça l'a surpris. J'ai dit : « Bon, au moins j'ai pas marqué "RIH" » – comme « Rest in Hell », qu'il repose en enfer, vous voyez ce que je veux dire ?

Miranda : Ah oui – c'est vrai. Vous avez dit : qu'il repose en paix.⁸⁵

En reproduisant le discours de ses interlocuteurs dans ses moindres détails et en reprenant elle-même leurs propres mots, l'auteure affiche la littéralité du langage, notamment par de nombreuses références au dire, au dit, à la parole.⁸⁶ July semble accueillir tout discours au premier degré, mais une ironie *en creux* se devine justement

⁸³ *Ibid.*, p. 167

⁸⁴ *Ibid.*, p. 168

⁸⁵ *Ibid.*, p. 173

⁸⁶ On peut penser aux « tropismes » de Nathalie Sarraute qui cherchait à faire sentir la couche souterraine de la conversation en mettant en lumière les silences, hésitations et failles du langage.

parce qu'elle souligne cette naïveté poussée à l'extrême, son effort d'empathie et la difficulté de communication qu'elle ressent face à un inconnu.

À la littéralité des discours s'adjoint leur hétérogénéité. Miranda July juxtapose sur le même niveau des *textes* complètement divers. Par exemple, elle retranscrit les paroles de la chanson de Miley Cyrus que chante Lenette, la fille de Dina, déroutant encore une fois le lecteur par ce qui semble être une digression. July *prend au sérieux* tous les discours, comme autant de signes à décoder pour elle-même, comme si le monde entier déployait une carte sémantique à son intention. C'est en prenant au pied de la lettre les paroles de la chanson – « Continue à bouger. Continue à grimper. Garde la foi, baby. Ce qui compte, ce qui compte, c'est l'ascension. Garde la foi. Garde ta foi. »⁸⁷ – que Miranda July vit une véritable épiphanie : « J'ai eu l'impression que Miley Cyrus s'adressait directement à moi par le truchement de Lenette, et elle était parfaitement claire – elle voulait que je garde la foi. » Elle a alors la certitude que son personnage dans *The Future* rencontre comme elle les vendeurs du *PennySaver*.

[Jason] se tiendrait dans une salle de séjour, exactement comme celle-ci, et écouterait quelqu'un comme Lenette en train de chanter. Nous ne pourrions sans doute pas obtenir les droits de la chanson de Miley Cyrus, mais qui sait ? Ce n'était pas le moment de voir petit.⁸⁸

Les personnages de Miranda July se superposent en elle, comme son monde fantasmatique côtoie le monde réel. De la même façon, les discours de la culture populaire – chansons, publicité, contes de fée, etc. – s'amalgament dans le même ensemble chaotique. La conception de l'art des vendeurs – au sujet de ses tatouages, Dina dit : « Le truc, c'est que j'aime la décoration. J'aime l'art. »⁸⁹ – n'est pas dénigré par rapport à une conception esthétique plus élitiste. Miranda July s'intéresse à toutes les formes d'expérience authentique, dans une optique de démocratisation et de

⁸⁷ Miley Cyrus citée par Miranda July, *Il vous choisit*, *op. cit.*, p. 174

⁸⁸ *Ibid.*, p. 176

⁸⁹ *Ibid.*, p. 172

circulation libre comme en témoigne son projet *Learning to Love You More* mentionné au deuxième chapitre. Elle met à plat par l'écriture les différents niveaux – de discours, de langages, de classes sociales – pour mieux les observer, consciente qu'elle est elle-même tissée de toutes ces textures. Les citations multiples créent l'effet d'une courtepoinTE intertextuelle bigarrée à l'humour singulier. Pour décrire l'impression que produit sur elle l'épiphanie causée par la chanson de Lenette, July emprunte l'image cinématographique suivante :

C'était comme la scène dans *Pollock* où Marcia Gay Harden regarde la première éclaboussure de peinture d'Ed Harris et lui dit sobrement : « Tu as brisé la glace, Pollock » [...]. Marcia Gay Harden n'était pas avec moi à mon retour en voiture de Sun Valley, alors j'ai dû me le dire, sobrement, à moi-même – Tu as brisé la glace, July – et ensuite j'ai dû paraître épuisée, inconsciente de la grandeur que je venais de découvrir, à la manière d'Ed Harris, et ensuite j'ai dû être la femme regardant le film inspiré de ma vie, une femme qui aurait pu naître aujourd'hui mais qui, dans trente-cinq ans, saurait que l'histoire avait prouvé l'infinie pertinence de Jason achetant via le *PennySaver*.⁹⁰

Le tissu sémantique du récit de Miranda July révèle tout à la surface : souvenirs d'enfance, séquences de films, fantasmes de l'imagination, projections dans le futur... L'auteure ne délaisse pas son regard de cinéaste; au contraire, elle semble déployer par l'écriture de multiples écrans de projection qui se superposent au cadre du réel.⁹¹

Cette littéralité des signes trouve un écho dans les photographies qui révèlent de manière franche et directe la personne et son environnement. Les innombrables éléments kitsch qui ornent les pages d'*Il vous choisit* – les bibelots chez Pam, le mur de photos et de cartes bricolées chez Joe, les souvenirs de graduation dans la chambre d'Andrew, etc. – ne répondent pas à un effet de mode contemporain qui suppose un

⁹⁰ *Ibid.*, p. 176

⁹¹ Nous pouvons d'ailleurs repérer dans l'extrait ci-dessus l'une des formes distinctes de l'intermédialité, soit celle de la « coprésence par transposition » : le cinéma est directement cité, mais également suggéré par les procédés littéraires, notamment la vitesse de superposition des images. Louis Hébert et Lucie Guillemette, *Intertextualité, interdiscursivité, intermédialité*, op. cit., p. 2

rapport ironique, donc de deuxième degré, à ces objets de consommation de qualité moindre, à l'allure rococo et à l'agencement baroque. Ils ne sont pas non plus tournés en dérision, ni même mis en relief pour suggérer une certaine précarité sociale de la personne. En fait, le kitsch est repéré par le lecteur, mais n'est certainement pas perçu comme tel par Michael, Raymond ou Dina.

Ces éléments de décoration, ces souvenirs, ces vêtements, font littéralement partie de l'univers de chaque vendeur et correspondent à l'esthétique même de Miranda July telle qu'on peut la découvrir dans ses films. Cet effet-miroir légitime sa posture qui demeure tout de même délicate : elle ne pose pas de regard surplombant sur ses interlocuteurs. D'ailleurs, on retrouve dans *The Future* de nombreuses séquences fixes, des gros-plans sur des objets kitschs à souhait – bibelots d'hippopotames, reproduction d'un dessin de M. C. Escher, coussins brodés ou vêtements rétro – reproduisant la posture d'observatrice de July lors de son expérience performative. Cette forme de kitsch est assumée littéralement dans *Il vous choisit*. Elle en définit l'esthétique. Miranda July et sa photographe Brigitte Sires l'exposent frontalement.

Afin de mettre en récit l'expérience performative qu'elle entreprend auprès des vendeurs du *PennySaver*, Miranda July choisit une posture d'honnêteté extrême qui la rapproche, même dans l'écriture, du travail du performeur. Elle s'efforce de décrire ce qu'elle voit et d'exposer ce qu'elle ressent en toute authenticité; c'est là où se trouve la nature même de son audace comme auteure et artiste, celle de traduire ses perceptions du monde sans censure, ce qui implique d'avouer une part de préjugés et même de jugements – le lecteur a ainsi accès au sous-texte de chacune des rencontres. Mais plutôt que de livrer son rapport au monde avec le sarcasme et le cynisme qui ont marqué la littérature post-moderniste des dernières années, elle le fait en exposant ses facettes les plus naïves, sentimentales et absurdement narcissiques. Il y a de l'auto-dérision chez July, de l'auto-critique et beaucoup d'humour, mais l'affirmation

première, voire primaire, de sa quête de rapports vrais et tendres avec autrui la place dans une posture de « candeur radicale » qui s'avère « post-ironique », pour reprendre les mots de William S. Messier.⁹² En tant que narratrice, Miranda July s'expose comme étant parfaitement consciente de sa sentimentalité et de son caractère fantasque, mais plutôt que de taire ces aspects d'elle-même, de les railler ou de les contrecarrer par des procédés de procuration comme le fait Sophie Calle, elle déploie ses pensées les plus fleur bleue, les analyse d'une manière surprenante et imagée, les combine avec une part d'étrange, de grotesque, voire de sordide que l'on retrouve dans ses films et dans son recueil de nouvelles *Un bref instant de romantisme*.⁹³ Il y a quelque chose de décalé et d'étrange dans *Il vous choisit*.⁹⁴ Et c'est l'authenticité de la marginalité – celle de l'auteure d'abord, mais également celle de toutes les personnes rencontrées – qui fait naître une réelle émotion – d'étonnement d'abord, de malaise et/ou d'empathie ensuite.⁹⁵

Ce jeu avec le premier degré et la surface des choses s'accorde avec une réflexion sur la quête de vérité en art. Suite à la révélation qu'elle a en entendant la chanson de Lenette – les vendeurs *réels* joueront dans *The Future* –, Miranda July organise une audition avec Dina.

Quelque chose d'inattendu s'est produit quand Dina a ouvert la porte, et ce n'a pas été l'inattendu merveilleux auquel je m'attendais. Elle a cessé d'utiliser ses contractions et expressions familières – est pas est

⁹² William S. Messier, « La candeur radicale de Miranda July », texte publié sur le blogue La COLA (Cellule d'observation de la littérature américaine), le 28 août 2013, après avoir été présenté dans le cadre de la table ronde étudiante de *Figura, Voix et formes du cool : réflexion sur la posture hipster*, le 21 février 2012, à la librairie Le Port de tête (Montréal). <https://colauqam.wordpress.com/2013/08/25/la-candeur-radical-de-miranda-july/> Consulté le 20 mai 2015.

⁹³ On peut penser à la scène de *The Future* où Sophie *entre* littéralement dans Shirty, son t-shirt fétiche jaune, pour créer une sorte de danse expressionniste à l'aveugle, après que le t-shirt en question ait *rampé* de l'appartement de Jason et Sophie à la maison de Marshall, l'amant de Sophie.

⁹⁴ Par exemple, le fait que Domingo colle sur les murs de sa chambre des photos de bébés, de jeunes filles et de voitures de shérif, ou que Ron, tout juste sorti de prison, porte un bracelet électronique à la cheville.

⁹⁵ Il n'est pas étonnant de découvrir, dans la liste des influences de Miranda July, la série de courts films de Jane Campion et Gerard Lee, intitulée *Passionless Moments* et qui se termine par cette citation : « Il y a un million de ces moments dans votre voisinage ; chacun a une présence fragile qui s'évanouit presque aussitôt qu'elle a pris forme. » *Passionless Moments*, Australian Film & Television School, Australie, 1983.

devenu n'est pas, ouais est devenu oui. Ses bras se sont mis à bouger comme ceux d'un conférencier de musée ou d'une hôtesse de l'air, elle esquissait de grands gestes raides comme ceci, comme cela. Tout ce qui était vivant avait mystérieusement disparu à la seconde où nous avons allumé la caméra.⁹⁶

Cependant, si *Il vous choisit* concède de prime abord l'échec de la fiction en regard du réel – le scénario semble dé-vitalisé contrairement aux récits réels des vendeurs du *PennySaver*; si le réel échoue ensuite à se reproduire lui-même, il finira par s'allier à la fiction par l'entremise de Joe, le vendeur de cinquante rectos de cartes de Noël pour un dollar. Suite à sa rencontre bouleversante avec lui⁹⁷, Miranda July essaiera de nouveau une audition :

Une chose inattendue s'est produite quand Joe a ouvert la porte, et ce n'était pas la chose inattendue à laquelle je savais désormais devoir m'attendre. Joe a improvisé. Il m'a dit de faire attention à la marche en entrant. Il n'en est pas venu immédiatement aux cartes – il m'a un peu fait visiter. Il m'a montré des choses qu'il avait voulu de toute façon me montrer. Il n'avait pas oublié que nous devions rejouer la scène de la fois précédente – c'est juste qu'il avait son propre timing.⁹⁸

Joe improvise à partir d'un canevas donné et, ce faisant, il réactive le principe même de l'art de la performance selon lequel il est impossible de reproduire une performance. Cette dernière se module selon les intuitions des actants en présence, stimulée par leur énergie propre, leurs impulsions, leur interaction réelle.

Le procédé de dilatation que Miranda July emploie dans la mise en récit de l'expérience performative d'*Il vous choisit* – et qui fait écho au procédé de dérivation qu'elle a employé dans la mise en acte de son expérience – se retrouve au cœur de nombreuses performances à tendance relationnelle, voire communautaire. À titre d'exemple, mentionnons le projet *Streamside Day* (2003) de Pierre Huyghe, une

⁹⁶ Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 179

⁹⁷ « [...] j'ai eu l'impression que je ne vivais pas ma vie assez pleinement – j'étais distraite par mille choses, ce qui n'aurait pas été le cas si j'avais vu le jour en 1929. » *Ibid.*, p. 197

⁹⁸ *Ibid.*, p. 198

« exposition qui réapparaît chaque année, le même jour » et qui « prend la forme d'une célébration à l'échelle d'un nouveau village, Streamside Knolls ». ⁹⁹

Le rituel se déploie tout au long de la journée et son processus s'autogénère. [...] Sa répétition saisonnière en fera peut-être une coutume. Cette situation inventée sera même et différente car ce qui sera célébré sera le présent. En intensifiant la présence de ce qui est donné dans la situation, incluant son coefficient de fiction, sa réalité augmente. ¹⁰⁰

Sur le plan de l'écriture, les traces de littéralité que Miranda July laisse apparaître – notamment l'hétérogénéité et l'artificialité du discours rapporté – constitue ce « coefficient de fiction » déjà présent dans l'expérience performative en tant que « situation inventée ». Le montage narratif qu'elle fait, l'organisation des signes du « rituel » participent également à cette « intensification de la présence » dont parle Pierre Huyghe. Par exemple, elle choisit sciemment de ne pas mentionner la mort de Caroline, survenue seulement quelques mois après celle de Joe, donc pendant l'écriture d'*Il vous choisit*. Elle décide « de ne pas conclure avec l'anéantissement total de ce couple en qui le lecteur s'était sans doute projeté » ¹⁰¹ pour conserver l'attention du lecteur sur Joe, le dernier vendeur que July a rencontré.

3.1.3. Focalisation et vocalisation

Parce que les expériences performatives à la base des œuvres littéraires du corpus s'inscrivent, pour la plupart, dans une esthétique relationnelle qui travaille le caractère intersubjectif de l'art, leur mise en récit pose inévitablement la question de l'instance narrative, de la *focalisation* – le point de vue narratif – et de la *vocalisation* – le partage des voix narratives qui s'expriment à travers le discours. Bien qu'elles font

⁹⁹ Pierre Huyghe, *Pierre Huyghe, op. cit.*, p. 116

¹⁰⁰ *Id.*

¹⁰¹ Propos de Miranda July tirés d'une entrevue avec Zach Ruskin, « The Rumpus Interview with Miranda July », *op. cit.* Nous traduisons.

toutes deux appel à des voix plurielles, Sophie Calle et Miranda July ne les convoquent pas de la même manière.

Chez Miranda July, le lecteur se trouve face à une *sur-présence* de l'auteure, à une subjectivité exacerbée par l'écrit et le visuel. Il ne perd jamais de vue que l'instance narrative demeure Miranda July, et que c'est elle qui rapporte littéralement les propos des autres. Les vendeurs deviennent – peut-être à leur insu – des personnages et July détient et conserve la double autorité du récit (auteure = narrateur). Nous pourrions dire que la focalisation est interne et fixe. Le point de vue narratif demeure toujours celui de July. En revanche, la vocalisation est multiple, puisqu'elle insère des extraits choisis d'entrevues avec les vendeurs; elle rapporte ainsi leurs discours en prenant soin d'attribuer les répliques comme dans un scénario – une autre forme de citation intermédiaire – affichant ainsi l'identité du locuteur et la manière dont elle tisse avec lui un échange. Le fait qu'elle s'adresse directement aux lecteurs va également dans ce sens. Elle cherche à susciter leur empathie, à les prendre à parti de sa quête artistique et existentielle : « Je vous raconte tout ça pour que vous puissiez comprendre pourquoi j'attendais le mardi avec impatience. »¹⁰²

Chez Sophie Calle, le discours des interlocuteurs de fortune de *Douleur exquise* ou d'*Aveugles*, quoique uniforme stylistiquement, s'affirme au « je » dans une autonomie par rapport à l'auteure. La focalisation est à la fois interne – quand Sophie Calle présente les faits entourant l'expérience performative ou quand elle relate son trajet vers la douleur – et multiple puisque le point de vue narratif varie à chaque fragment. Plusieurs discours se côtoient, se relaient dans un effet de *transvocalisation* qui permet une *transfocalisation*.¹⁰³ Focalisation et vocalisation vont souvent de pair, mais dans *Aveugles*, il est intéressant de remarquer une scission. La vocalisation revient presque exclusivement aux non-voyants alors que la focalisation – prise en charge par

¹⁰² Miranda July, *Il vous choisit*, op. cit., p. 14

¹⁰³ Gérard Genette définit la transvocalisation comme la « substitution d'une "première personne" à une autre ». *Palimpsestes*, op. cit., p. 336

l'image – appartient à l'auteure-photographe. On a affaire à une sorte d'autorité métadiégétique. Sophie Calle décrit les étapes des expériences performatives qui l'ont menée à collectionner les différents récits et ne se fait jamais oublier par le lecteur comme auteure et bricoleuse-monteuse de l'ouvrage en général, des photographies qu'il comporte et de la structure choisie pour présenter les fragments. Mais elle demeure discrète comme narratrice. Elle « prête » plutôt la parole à des narrateurs divers, jouant à se cacher derrière eux, à s'absenter de la diégèse le temps du fragment en question. Chacun des récits s'expose au « je »; un « je » errant à travers les histoires singulières, toujours différent mais indifférencié. Les fragments s'offrent comme de brefs monologues anonymes, laissant toute la place à une subjectivité flottante dont le lecteur peut s'emparer.

Ces nuances de focalisation et de vocalisation se prolongent dans le dialogue entre subjectivité et altérité. Alors que la subjectivité de Sophie Calle la narratrice occupait la majeure partie de *Douleur exquise* – toute la première section et la moitié de la seconde –, elle apparaît de façon diaphane, en transparence, dans l'ensemble d'*Aveugles*. La majeure partie est donnée aux aveugles anonymes. La subjectivité de l'artiste se fraie un chemin par l'image : les photographies *traduisant* l'image de beauté décrite par les aveugles sont prises ou choisies par Sophie Calle et témoignent donc de sa liberté d'interprétation. Le caractère arbitraire de l'image vient marquer le fait paradoxal qu'elle se retrouve seule en position de voyante à travers l'ouvrage, mais que la vérité lui échappe malgré tout. Elle se trouve donc à la fois en position d'autorité et d'altérité. Cette altérité est mise en relief par la toute dernière phrase d'un homme qui témoigne de ce qu'il a vu pour la dernière fois : « Il n'y a pas de dernière image – j'ai lentement perdu la vue –, mais une image qui reste, celle qui manque : trois enfants que je ne vois pas, assis côte à côte, face à moi, sur le divan du salon, là où vous êtes. »¹⁰⁴ Le « vous » réfère à Sophie Calle et la fait apparaître dans l'espace narratif. Encore une fois,

¹⁰⁴ Sophie Calle, *Aveugles*, *op. cit.*, p. 102

elle joue avec le procédé de procuration : la présence de Sophie Calle remplace celle des trois enfants, mais ce faisant, elle aggrave leur absence.

La photographie et le récit qu'elle instaure constituent des suppléments de la réalité. [...] Théorisant la logique du supplément, Jacques Derrida explique que le supplément « est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble de la présence* ». Il s'insinue, il s'ajoute pour remplacer, il intervient à la place de, il tient lieu de. La photographie joue véritablement le jeu du supplément, du *comme si* de la fiction.¹⁰⁵

Par ce dernier fragment d'*Aveugles*, Sophie Calle suggère l'échec du procédé de procuration et pointe la ligne mince où l'autre ne peut pas pallier le manque, l'absence, même si on prend la place de celui qui fait cruellement défaut.¹⁰⁶

Dans *Rachel, Monique*, l'instance narratrice est double. Sujet décédé, quoique ayant préalablement consenti à être sujet, la mère *est exposée* par ses propres images et *est exprimée* par ses propres mots. Le lecteur est face à un télescopage des instances narratives. Ou plutôt, Sophie Calle l'auteure « manipule » – comme un Dj faisant de l'échantillonnage – la voix de sa mère, la narratrice des matériaux textuels utilisés. *Rachel, Monique* présente ainsi un *personnage* dans une multiplicité de facettes – pas toutes flatteuses –, mais le pacte de confiance qu'elle a envers sa fille est annoncé par Sophie Calle dès le départ – sinon, elle « ne se serai[t] pas permis ». ¹⁰⁷

¹⁰⁵ Véronique Mauron, Claire de Ribaupierre, *Le corps évanoui, les images subites*, op. cit., p. 42-43

¹⁰⁶ Dans la partie *La dernière image* de l'exposition *Pour la dernière et pour la première fois* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal au printemps 2015, l'ordre des images différait par rapport à celui du livre, n'offrant donc pas cette fine conclusion au visiteur.

¹⁰⁷ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, op. cit.

Sophie Calle l’auteure choisit également d’apparaître comme *personnage* puisqu’elle sélectionne des extraits dans lesquels il est question d’elle :

Inutile d’investir dans la tendresse de mes enfants entre l’indifférence tranquille d’Antoine et l’arrogance égoïste de Sophie! Seule consolation. Elle est tellement morbide qu’elle viendrait me voir sous ma tombe plus souvent qu’à la rue Boulard.¹⁰⁸

Sophie Calle cherche à créer l’effet que le lecteur lit par-dessus son épaule les journaux intimes de sa mère, renouvelant ainsi le rapport intersubjectif. En regard de l’extrait ci-dessus, le lecteur ne peut cependant qu’admettre que Monique a raison puisqu’il est justement en train de lire un ouvrage – le seul – consacré à la mère de Sophie Calle, mais de manière posthume.

Plusieurs extraits traduisent également la perception de Monique sur la vie et le travail de Sophie Calle ou alors ils la laissent deviner, à bien des années d’écart :

[...] ce qui m’indigne chez Manceaux [on peut penser à Michèle Manceaux qui a publié *Pourquoi pas Venise* au Seuil en 1981] c’est son pragmatisme incroyable pour exploiter ses moments de douleur – Et toutes ces douleurs que j’ai accumulées si longtemps qu’en ai-je faites ?¹⁰⁹

Le lecteur qui connaît la démarche de Sophie Calle pense immédiatement à *Douleur exquise* et sent à la fois le jugement *anticipé* de la mère sur cette œuvre qui naîtra vingt ans plus tard, mais aussi, le sentiment d’envie qui *doit* – le lecteur le suppose – tarauder la mère, elle qui n’a pas su quoi faire de concret, d’artistique, avec ses propres douleurs.¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*, entrée du 28 décembre 1985.

¹⁰⁹ *Ibid.*, entrée du 9 avril 1981.

¹¹⁰ D’autres motifs du travail de Sophie Calle sont repérables dans *Rachel*, *Monique* et plus personnellement dans la personnalité même de sa mère : des superstitions – Monique s’est fait confirmer qu’elle était voyante (16 avril 1981) –, une certaine solitude, mais avec une ironie et une désinvolture qu’on ne retrouve pas de manière aussi franche chez la fille.

Il y a assurément un effet-miroir entre la mère et la fille, d'abord parce que Monique se présente elle aussi en tant que fille de sa mère et, qui plus est, en tant que fille face à la maladie et à la mort de sa mère, déliquescence que le lecteur suit sur trois jours :

Visite à ma mère, elle est bien fatiguée, et dans son lit cage, elle me fait de la peine. Elle rouspète quand même car les chocolats que je lui ai apportés sont ronds et ne sont pas plats. Mais douce malgré tout et résignée. Elle sait qu'elle n'en sortira pas. [...] ¹¹¹

Aujourd'hui ma mère est morte. ¹¹²

Visite à l'hôpital où ma mère repose sur son lit, sereine... at last. On a l'impression qu'elle pourrait se réveiller à chaque moment. Mon frère est très ému. Les mains de ma mère (plus belles et plus jeunes que les miennes) sont glacées. Son front aussi depuis hier est glacé maintenant. [...] ¹¹³

Ainsi, Sophie Calle choisit de conserver la voix de Monique racontant le décès de sa propre mère plutôt que la sienne, préférant encore une fois l'économie des affects et le procédé de procuration – les mots de sa mère *pour* les siens – plutôt que la surenchère sentimentale ou ce qui aurait pu créer un effet de redondance. Le lecteur sent que Sophie Calle parle à travers sa mère qui, elle-même, parle de sa mère.

Le point de vue de la fille n'est donc pas présent par la parole, mais par le montage. La fille répond aussi par les actes performatifs qu'elle a réalisés suite au décès de sa mère et qu'elle décrit. Cette narration double trouve un écho particulièrement évocateur avec cette photo de Monique accompagnée d'un *post-it* : « si je devais un jour disparaître, je te laisse « mon » ombre qui veillera sur toi. » Ainsi, Sophie Calle orchestre l'expression d'une ombre; ombre loquace, narcissique et ironique, comme l'annonce d'entrée de jeu le titre – *Ma mère aimait qu'on parle d'elle*.

¹¹¹ *Ibid.*, entrée du 26 décembre 1986.

¹¹² *Ibid.*, entrée du 27 décembre 1986.

¹¹³ *Ibid.*, entrée du 28 décembre 1986.

3.2. Le tissage intermédial

Tel que rapidement évoqué dans l'introduction de ce chapitre, la construction intermédiaire des œuvres de Sophie Calle et de Miranda July sert à préserver la nature performative des expériences qui leur ont donné naissance. Nous considérons qu'il est essentiel d'approfondir le fonctionnement, chez Calle et chez July, de cette relation entre deux ou plusieurs langages. En articulant habilement textes et images, les auteures mettent en jeu une « dialectique autour des notions de visible et de dicible »¹¹⁴ : « je vois ce que je ne dis pas et je dis ce que je ne vois pas ». ¹¹⁵ Différents rapports se tissent entre les médiums textuel et photographique : tension, compétition, opposition, illustration, etc.; « la représentation visuelle [...] constitue [...] un îlot irradiant d'effets sémantiques, qui modifient le fonctionnement du texte. »¹¹⁶ L'accent est mis sur ce que dit ou raconte la photo *par rapport* à ce que dit ou raconte le texte. La photographie donne à sentir « ce qui ne se retrouve pas dans les mots ». ¹¹⁷

Miranda July explique comment elle en est venue à cette écriture hybride, de photos et de mots; nécessité qui est apparue, pour elle, en même temps que son choix d'une forme non-fictionnelle :

Lorsque vous ne faites pas de la fiction, l'illustration qu'il est possible de faire dans votre travail d'auteur a une limite. [...] [L]es gens ne vont pas nécessairement dire quelque chose qui soit aussi révélateur qu'une image. Dans plusieurs cas, [l']environnement [des vendeurs] m'intéressait; ce qui était le plus signifiant pour moi était les choses que je remarquais dans leur maison. J'étais toujours en quête. Autant je les écoutais, autant je regardais autour à la recherche d'indices m'éclairant sur la raison pour laquelle j'étais là. ¹¹⁸

¹¹⁴ Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle », *op. cit.*, p. 21

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22

¹¹⁶ Danièle Méaux, *Livres de photographies et de mots*, *op. cit.*, p. 3

¹¹⁷ Propos de Miranda July tirés d'une entrevue avec Zach Ruskin, « The Rumpus Interview with Miranda July », *op. cit.* Nous traduisons.

¹¹⁸ *Id.* Le terme *illustration* est important et représente parfaitement le rapport tautologique que July installe entre textes et images et que nous avons relevé dans la section « Exposition des faits, constat et archive » de ce présent chapitre.

La photographie permet à Miranda July de donner à voir, mieux que le texte, les « strates de vie » qui s'accumulent dans l'environnement de chaque vendeur et « desquelles [elle] tir[e] [...] [s]es questions ». ¹¹⁹ Les portraits des vendeurs s'inscrivent dans cette optique. On est face à un *échantillonnage* humain brut, rugueux et aux aspérités multiples. La singularité l'emporte sur la beauté convenue et le réel l'emporte sur la fiction. Les corps, les visages, avec leurs traits particuliers, rides, « décorations » – dans le cas de Dina –, traces de métamorphose – dans le cas de Michael – s'apparentent dans *Il vous choisit* à des paysages multicouches que la photographe capte. L'appareil photo et l'enregistreuse autorisent July à se percevoir dans une posture d'« archéologue du présent », selon la belle expression de Paul Auster. L'auteure insère ces photographies dans son récit non seulement comme des illustrations, mais comme des invitations à observer l'autre attentivement, à remarquer ses différences et à étudier l'effet qu'il produit chez soi. La relation intermédiaire cherche ici à produire la sensation d'une première rencontre, en préservant l'altérité.

Pour Sophie Calle, l'interdépendance des deux médias apparaît dès 1979 dans son travail, avec son projet *Les dormeurs* :

[J]e me suis aperçue que mes textes ne se suffisaient pas à eux-mêmes, pas plus que mes photos puisque je n'étais pas photographe, je n'avais même pas intérêt d'ailleurs à le devenir. ¹²⁰

Ce type d'écriture détient des propriétés essayistiques : dans l'interstice qui relie tout en les éloignant la photographie et le texte, une pensée s'élabore sur un sujet précis; cette réflexion surgit dans l'expérience même de mise en relation entre textes et images. Elle demeure délibérément ouverte, évoquée plutôt qu'explicitée. La construction d'*Aveugles* demeure exemplaire à cet égard. D'entrée de jeu, le lecteur est

¹¹⁹ Miranda July, *Il vous choisit*, *op. cit.*, p. 169

¹²⁰ Sophie Calle citée par Fabian Sterch, « Sophie Calle : Je déteste les interviews! », *op. cit.*, p. 97

devant une œuvre à voir – par l’importance accordée aux couleurs¹²¹ et à la photographie – et à lire d’au moins deux façons : par la vue – avec les textes typographiés – et par le toucher – avec les textes en braille.

La première section, consacrée au projet *Les Aveugles* (1986), offre la séquence de pages suivante : la photo en gros plan et en noir et blanc d’un aveugle; le texte typographié de sa réponse à la question « quelle est pour vous l’image de la beauté ? »; la photo en couleurs prise – ou trouvée – par Sophie Calle de l’image décrite par l’aveugle en guise de réponse; le texte en braille, blanc sur blanc, de sa réponse. Les choix graphiques et la mise en page prennent ici une importance capitale. Le gros plan du visage de l’aveugle déstabilise au premier regard. L’image est imposante, troublante; le lecteur a l’impression de se faire dévisager par l’aveugle. À l’inverse, la typographie du texte est minuscule par rapport au portrait. Les mots sont centrés, perdus dans le blanc de la page, comme chuchotés par l’aveugle et entourés de silence; la typographie reproduit le ton de la confiance, suggérant même un troisième sens – l’ouïe – dans l’expérience de lecture. Cette réponse et les pages destinées aux photos prises par Sophie Calle sont imprimées sur du papier calque de plus étroite dimension, alors que le portrait de l’aveugle et sa réponse en braille sont imprimés sur du papier glacé de plus grande dimension. Comme si la fragilité et la transparence des pages centrales – qui correspondent au travail d’interprétation de l’artiste – suggéraient leur caractère plus arbitraire, plus *fictif*, alors que le domaine de l’aveugle fait figure d’autorité et endosse la part de réel.

¹²¹ La couverture d’*Aveugles* et les pages qui séparent les trois sections sont jaune vif, l’une des trois couleurs primaires dans le cercle chromatique, couleur de la lumière, de la clarté. Les autres pages liminaires sont grises et ce sont les variantes du gris qui seront traquées dans *La Couleur aveugle*, la deuxième section de l’ouvrage. Le gris n’est pas une couleur en soi, plutôt une valeur d’intensité lumineuse, une non-couleur en quelque sorte, qui peut référer à la dépression, à la tristesse, mais aussi à la sagesse (« matière grise ») et au doute (« zone grise »). Pour les hindouistes, le gris est une couleur sacrée, celle de l’encens qui s’élève vers le ciel et emporte les prières des humains. Bien que ces données ne soient pas fournies par Sophie Calle, il semble fort probable qu’elle soit tout à fait consciente de ces interprétations chromatiques possibles et qu’elle en joue volontairement, à un niveau souterrain, dans *Aveugles*.

La part essayistique de l'œuvre se joue dans l'interstice entre les langages, dans le questionnement que leur juxtaposition soulève. Face aux réponses des aveugles à la question : « quelle est l'image de la beauté ? », l'interprétation du réel se trouve remise en cause, ébranlée, face à ces trois manières de « lire » le monde – par une description en images, en mots et en braille –, et dont au moins une échappe à la plupart des lecteurs. Le lecteur qui ne lit pas le braille touche et se sent perdu. Ses sens lui donnent une information qu'ils ne décodent pas. Il a la sensation d'être analphabète, étranger, *aveugle* à ce langage. Il en vient à remettre en doute ses perceptions : est-ce qu'il y a vraiment concordance entre ce que je viens de lire et ce que je viens de voir en image ? Est-ce que les trois langages se superposent et s'équivalent ? Laquelle des trois interprétations est la plus vraie, la plus proche du réel ? Et d'ailleurs, qu'est-ce que la « beauté » ? Ce concept passe-t-il uniquement par le visuel ? Qu'est-ce que le mot lui-même évoque à un aveugle ? Qu'est-ce qu'une image quand on n'a jamais vu ? L'image en vient à être aussi abstraite que le mot ou le signe en braille. Cette indiscernabilité semble mise en relief par le choix du papier vélum qui sépare les trois sections du livre et agit comme un voile de lumière *qui cache et révèle* à la fois. Dans son plus récent livre, *Voir la mer*¹²², pour lequel elle a invité des Stambouliotes à voir la mer pour la première fois, Sophie Calle utilise également du papier vélum, cherchant à reproduire cette sensation d'un voile qui se lève, d'un horizon qui s'ouvre; le bruit de froissement provenant de la page de vélum qui se tourne rappelle aussi le son d'une vague. L'intermédialité ajoute un relief, un double fond à l'interprétation, une « épaisseur de signes » pour emprunter les mots de Roland Barthes.¹²³

[L]es photographies ne viennent pas seulement confirmer le texte, mais aussi révéler son incomplétude; l'inverse est également vrai. La combinaison des deux moyens d'expression diminue (plutôt qu'elle n'augmente) le sentiment d'une transparence de l'ensemble : la lecture passe par une série de ricochets entre les mots et les images, et c'est

¹²² Sophie Calle, *Voir la mer*, Arles, Actes Sud, 2013.

¹²³ Roland Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 258

seulement à travers cette épaisseur qu'atteindre le monde paraît possible [...] : le mécanisme de la référence gagne en complexité.¹²⁴

Par rapport à notre problématique de recherche, nous considérons que l'écriture intermédiaire réinjecte une dimension performative à l'expérience même de la lecture. Elle suscite chez le lecteur une participation ludique qui travaille autant son intelligence que ses sens, voire son inconscient.

[Ces livres sont] marqués par la volonté de mener une expérience, et ce dans les deux sens du terme : ils relèvent d'une expérimentation artistique (ils ne répètent jamais une forme déjà éprouvée, ils innovent) et constituent une expérience à vivre.¹²⁵

Cette expérience est entre autres caractérisée par le fait que « l'on n'a pas coutume d'observer [les mots et les photographies] à la même vitesse : cette "disrythmie", pourrait-on dire, déstabilise les mécanismes de la lecture habituelle. »¹²⁶ Le lecteur n'est plus seulement dans un rapport de lecture et donc d'interprétation, mais doit d'abord se prêter au jeu de la mise en relation, dans un renversement des propriétés du texte et de l'image : « En regardant l'image, je la textualise toujours de quelque façon, et en lisant le texte, je l'image. »¹²⁷ Cela implique une part de tâtonnement, de doute, d'indécidabilité, comme devant toute œuvre véritablement ouverte.

¹²⁴ Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots ; un espace de brouillage et d'interférences », *Livres de photographies et de mots, op. cit.*, p. 16

¹²⁵ Chloé Conant, « Les petits arrangements de la réalité et de la fiction », *Livres de photographies et de mots, ibid.*, p. 90

¹²⁶ « À la linéarité du verbe, la photographie oppose l'arrêt des choses. » Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots ; un espace de brouillage et d'interférences », *Livres de photographies et de mots, ibid.*, p. 8

¹²⁷ Jean-Luc Nancy cité par Jérôme Dupeyrat, « Coprésence et coproduction ; usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes "conceptuels" », *Livres de photographies et de mots, ibid.*, p. 163

L'espace du livre se trouve alors envisagé comme un espace de « jeu » [...] ou comme un laboratoire d'expériences plus ou moins inédites; les auteurs mobilisent des procédés diversifiés afin d'estomper les frontières convenues, de faire bouger les catégories établies.¹²⁸

Dans la première partie de *Rachel, Monique*, l'expérience de lecture est d'entrée de jeu modulée par les photographies des carnets intimes originaux. Le lecteur se retrouve à lire du texte manuscrit et photographié : cela appelle une lenteur dans la lecture, il faut déchiffrer l'écriture de Monique, relire, choisir de ne pas tout décoder de cette calligraphie expressive – ratures, mots écrits en vitesse, absence de ponctuation, etc. – qui laisse transparaître la nature spontanée, voire impulsive de l'auteure. Il y a donc le texte original imprimé tel quel dans l'ouvrage qui influe sur l'expérience de lecture, mais la composition et les effets de montage de Sophie Calle participent également à dynamiser la réception.

En date du 7 avril 1981, la page du carnet est repliée sur elle-même. Cette manipulation délibérée sur le document original crée une intrigue : qu'est-il écrit ? Pourquoi avoir voulu censurer cette page ? On est d'autant plus attirée par le texte dans lequel on peut deviner : « me faire mal », « je [...] plus quoi faire » « je vois qu'il y a un prix Feneon – s'il y avait un prix Fenéant [sic], il me serait attribué. »¹²⁹ Dans le bas de cette même page, une note de Sophie Calle précise : « Ma mère n'étant pas là pour décider de ce qui est publiable ou ne l'est pas, j'ai préféré masquer certains noms lorsque les jugements qui visaient ces personnes étaient de nature blessante ou lorsque leur identité n'apportait aucune information nécessaire. »¹³⁰

Dans *Rachel, Monique*, l'écriture intermédiaire se déploie à force de contrastes simples et limpides entre le texte et l'image. Accompagnant un texte où Monique affirme : « Aujourd'hui, mes rides sont impitoyables. J'accuse mon âge. [...] », une photo

¹²⁸ Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots ; un espace de brouillage et d'interférences », *Livres de photographies et de mots, ibid.*, p. 9

¹²⁹ Sophie Calle, *Rachel, Monique, op. cit.*

¹³⁰ *Ibid.*

d'elle, jeune et superbe, légendée de cette manière : « Cela devait se situer entre mes 15 à 18 ans. Des années lumière. »¹³¹ Une manipulation temporelle est ainsi possible par l'écriture intermédiaire, favorisant les ellipses, les juxtapositions d'époques qui s'ajoutent à la juxtaposition des voix narratives comme nous l'avons vu précédemment. Le temps d'une vie ne s'écrit plus seulement de manière linéaire, il s'ouvre et se pluralise en profondeur.

Puisque les extraits des journaux s'interrompent en 1996 et que le lecteur ignore, à ce point de sa lecture, l'année de décès de Monique, il se produit un effet de télescopage temporel. Le dernier extrait en date du 10 décembre 1996 – « Mon cher Journal (peut-être le dernier), au revoir. Je ne t'ai pas apporté grand-chose mais tu me l'as bien rendu... »¹³² – est suivi d'une photo de Monique vers 30 ans, riant dans les vagues, les bras ouverts. Sur la page de droite, on peut lire ce texte, gravé blanc sur blanc, de Sophie Calle : « Monique voulait voir la mer une dernière fois. Le mardi 31 janvier, nous sommes allées à Cabourg. Dernier voyage. »¹³³ Suivent deux photos pleines pages, une première de la plage nue de Cabourg; une seconde, de la même plage, mais avec des traces de pieds : une première paire avançant vers la mer, et une seconde, restant en retrait et immobile, que l'on devine être les pieds de Sophie Calle. Cette ellipse de dix ans – Monique est décédée en 2006 – accentue l'image poétique d'une avancée vers la mort.

À l'inverse, Sophie Calle crée un ralentissement temporel en exposant trois photographies de Monique, décédée, dans son lit d'hôpital, la première où elle est seule dans le cadre, la deuxième où l'on voit une main – celle de Calle – se tendre vers son visage et une troisième où la main est juste devant sa bouche comme une confirmation qu'elle ne respire plus. On imagine que les photos sont tirées de la vidéo que Sophie Calle a réalisée lors des derniers moments de sa mère, *Pas pu saisir la mort*, que l'artiste

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

a présentée à la Biennale de Venise en 2007. Comme elles sont imprimées sur des pages indépendantes et qu'il faut donc que le lecteur tourne les pages pour les découvrir une à une, cela découpe le mouvement en séquences, étire le geste et, par le fait même, ce moment de *in-between*.¹³⁴

L'écriture intermédiaire de Sophie Calle se révèle particulièrement ingénieuse, tragique, dans la première partie de *Douleur exquise* qui se présente comme une avancée à l'aveugle. Elle sert l'échafaudage d'une quête semblable à celle d'Œdipe vers la vérité. Alors qu'elle semble exposer dans le désordre aléatoire du cours naturel des événements les menus détails de son périple vers cette chambre d'hôtel de Shanghai où elle connaîtra la douleur, Sophie Calle agence les éléments pour mettre en relief une ironie tragique qui se joue dans la contradiction des signes : ils témoignent à la fois d'un espoir de bonheur – les photos des papillotes, de l'habit choisi pour les retrouvailles amoureuses, un autoportrait heureux à la veille du rendez-vous – et de sa crainte, son doute, son pressentiment de la finalité tragique – photos de corbeaux, inscription « jetée » sur une porte, couple de mariés en tout petit, mangé par le paysage. La majorité des photos présente les signes d'un mauvais augure, comme si Sophie Calle s'entêtait à nier les indices du *fatum*, exactement comme Œdipe. Elle avance dans un double mouvement : quête des signes de la vérité et négation des signes de la vérité. Comme nous l'avons vu précédemment, le point culminant de ce périple se trouve concentré dans un objet à valeur métonymique, dont la photo sera reproduite à chacune des pages de la deuxième partie : le téléphone rouge, sorte d'oracle des temps modernes, qui transmettra le message fatal et provoquera l'*anagnorisis* de la protagoniste, tel que décrit par Aristote dans *La Poétique* comme le moment de la reconnaissance.

¹³⁴ On peut rapprocher ce moment de ralenti, cet intervalle de ce que Jean-Pierre Richard nomme, à propos de Mallarmé, le fané, cette « vie continûment mourante ». Cité par Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *Le corps évanoui, les images subites*, op. cit., p. 21. « [La photographie] fige le mouvement, elle suspend l'instant, elle décompose le temps. » *Ibid.*, p. 37

Sophie Calle assemble les signes de cette « rupture annoncée » à l'aune de la connaissance puisque plusieurs années se sont écoulées entre l'événement et la mise en forme artistique.¹³⁵ La catharsis ayant eu lieu il y a longtemps, Sophie Calle se trouve donc dans une posture de distanciation; elle s'autorise toute liberté de composition. Elle réécrit son histoire et se sert donc de cette réécriture pour la mythifier, lui donner une valeur générale, humainement commune, et pour se venger du réel – et de celui qui l'a abandonnée.

Le lecteur peut avoir l'impression de repérer les « traces de colle » dans ce bricolage des signes, dans cette réinvention du réel : que fait le mot « jetée » en français sur une porte en plein cœur de l'Asie ? Quelle est la fonction exacte de cette photo de la clé de la chambre d'hôtel où Sophie Calle a trompé celui qui l'abandonnera, sinon se venger *a posteriori*, supposant que l'amant en question lira le livre ? Qui est cet homme retranché de la photo de la dernière entrée du journal avant les retrouvailles ? Ne serait-ce pas justement une photo du couple que Calle formait avec son amoureux, photo prise avant le départ et trafiquée pour semer le doute ?¹³⁶

Le destin semble trop présent pour que ce journal ne soit pas fabriqué de bric et de broc, pour qu'il ne s'agisse pas d'un faux-vrai journal. [...] Sophie Calle [a] tenu pendant son voyage de 1984 un « petit journal » mais [elle affirme] que « tout est réécrit, entièrement, 100% ». Dans quelle mesure peut-on parler d'un détournement de l'écriture

¹³⁵ Dans l'exposition *Douleur exquise*, cet effet est d'autant plus accentué par l'importance accordée au *Lieu de la douleur* : « Le cycle des souffrances de Sophie Calle suit le scénario banal que nous subissons lors de toute perte soudaine et violente : les ondes de choc partent de l'événement central pour se propager dans le temps, vers le passé comme vers le futur, redéfinissant tout sous forme d'un avant et d'un après et réécrivant le quotidien. » Shirley Ann Jordan citée par Stefanie Rentsch, « Piqures de cœur. Broder et se raconter dans *Douleur exquise* de Sophie Calle », *De l'autoportrait à l'autobiographie*, op. cit., p. 232

¹³⁶ Ces photographies « [...] sont utilisées comme témoins à charge. Elles amplifient la gravité de la trahison, comme celle qui montre Sophie, radiuse, la veille de son départ pour New Delhi. Sachant que l'amant ne sera pas au rendez-vous, pour le lecteur, cette joie devient déplacée, inutile, caduque. Du point de vue dramaturgique, la coïncidence est parfaite, orchestrée qu'elle est par la légende : mais en réalité, on ignore dans quelle circonstance a été prise la photo [...] » Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *Métamorphoses du journal personnel*, op. cit., p. 211

journalière ? [...] le lecteur a devant les yeux un texte qui met en place une stratégie de l'ambiguïté.¹³⁷

La construction de cette première partie de *Douleur exquise* ne trahit pas la part autobiographique de l'œuvre. La réécriture, l'interprétation, le montage, tout ce travail intermédial fait entrer de nouveaux critères de vérité dans la conception d'une écriture du réel. De façon similaire, les différentes interprétations – parfois contradictoires – que donnent les 107 professionnelles du courriel de rupture à la base du projet *Prenez soin de vous*, constituent les différentes facettes d'une vérité jamais univoque et accueillant toujours une part de plausible.

La multiplication des points de vue, le croisement et le heurt des subjectivités confrontent le lecteur à une polyphonie dont la modernité réside dans la mise en doute de la fixité des moyens de représentation aussi bien que dans la pluralité des interprétations.¹³⁸

C'est cette polysémie du réel que Sophie Calle cherche à valoriser à travers son œuvre, comme Miranda July tente elle-même de le faire en se contraignant à envisager différentes possibilités d'existence qui seraient concomitantes. Le paradoxe, l'invention et la contradiction n'appartiennent pas au mensonge et au factice; ils font partie intégrante d'une vérité à jamais évanescence et plurielle.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 212.

¹³⁸ Chloé Conant, « Les petits arrangements de la réalité et de la fiction », *Livres de photographies et de mots*, *op. cit.*, p. 86. « Les livres de photographies et de mots sont des fictions heuristiques : le réel est exploré, inventé de façon au moins double, dans une combinatoire à chaque fois renouvelée d'image et de texte, de vérité et de fiction, d'art et de vie. » *Ibid.*, p. 90

3.2.1. Exemple de motif : passage du temps et impermanence

Autant dans *Il vous choisit* que dans *Rachel, Monique, Douleur exquise* ou *Aveugles*, la préoccupation du temps qui passe sur les êtres, les objets et les relations, se distille à travers les photos, les questions posées aux interlocuteurs – qui concernent soit un souvenir, soit une projection dans l’avenir.

D’un point de vue pragmatique, l’expérience performative permet parfois d’acheter du temps dans une course contre la montre – dans *Il vous choisit*, le projet en parallèle du scénario vise à ce que Miranda July s’active de manière constructive plutôt que d’errer dans une procrastination; dans son projet *No sex last night*, Sophie Calle gagne du temps sur une rupture annoncée en proposant à son amoureux de traverser les États-Unis afin de réaliser un film sur leur périple –, parfois elle place le facteur temporel comme une mise à l’épreuve d’une relation – le voyage de trois mois dans *Douleur exquise* –, d’autres fois elle s’attarde sur des points extrêmement précis d’une temporalité – le moment de la mort dans *Rachel, Monique* ou la dernière fois où un individu a vu avant de devenir aveugle dans *Aveugles*.

Les *dernières fois* représentent un motif récurrent dans l’ensemble de l’œuvre de Sophie Calle. *Rachel, Monique* est un monument consacré aux gestes ultimes, un ouvrage sur le rapport personnel qu’on entretient avec sa propre finalité. Chez Monique, ce questionnement apparaît dès les premiers carnets. En regard du contexte d’écriture – sa mère est alors décédée et Sophie Calle choisit de lui dédier une exposition, puis un livre –, il devient cohérent qu’elle cherche à traquer le sentiment de sa mère devant le fait de vieillir et de mourir.

Je m'emmerde considérablement. Non je ne suis pas déprimée, ni amère, mais je m'ennuie lamentablement, sans but, sans projet, sans vision, « sens que je ne suis qu'une tombe en ruine, où gisent mes vertus et mes illusions ». ¹³⁹

Une photo d'elle enlaçant deux hommes est accompagnée de cette légende : « qui sont-ils ? » Plus loin, elle se demande « pourquoi [elle] agi[t] toujours comme si [elle] allai[t] mourir le lendemain! » ¹⁴⁰

Que dire de plus de cette vie monotone ni heureuse ni malheureuse ? Je suis encore obsédée par la tristesse d'avoir perdu mon frère. En allant vers la tombe, un jour, avec les trois noms inscrits, j'ai eu la subite impression qu'il en manquait un... le mien! [...] ¹⁴¹

Je voudrais déjà voir Noël terminé.
Peut-être voudrais-je voir ma vie terminée! [...] ¹⁴²

Aujourd'hui, ma plus vieille amie Françoise Mesuré est morte. Je suis un véritable cimetière. [...] ¹⁴³

Y sont exposés tous les deuils qui constituent une vie. L'accumulation des réflexions sur la mort crée un effet de précipitation, d'avancée certaine et définitive vers la mort; créant par le fait même une sorte d'intrigue, un effet de suspense, pourtant vain parce que le dénouement inexorable est annoncé dès le départ.

Bien que cela apparaisse avec davantage d'évidence dans *Rachel, Monique*, les quatre œuvres du corpus sont des œuvres de deuil. Sophie Calle aborde frontalement la mort d'un amour dans *Douleur exquise* ou la mort d'une faculté sensorielle dans *Aveugles*.

¹³⁹ Sophie Calle, *Rachel, Monique*, *op. cit.*, entrée du 1 avril 1991.

¹⁴⁰ *Ibid.*, entrée du 29 octobre 1993.

¹⁴¹ *Ibid.*, entrée du 23 septembre 1995.

¹⁴² *Ibid.*, entrée du 11 décembre 1995.

¹⁴³ *Ibid.*, entrée du 28 juin 1996.

Pour Freud, « [l]a mélancolie serait le sentiment d'une perte inconsciente alors que le deuil serait celui d'une perte consciente. »¹⁴⁴ C'est précisément à ce passage de la mélancolie au deuil conscient que Sophie Calle aspire par sa démarche artistique et littéraire. On peut même reconnaître dans la première partie de *Douleur exquise*, une « intention endeuillée qui précède et anticipe la perte de l'objet ». ¹⁴⁵

« Perdre, rassembler, conserver, ensevelir, édifier et survivre constituent les étapes d'un parcours de deuil »¹⁴⁶, écrivent Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre dans l'ouvrage *Le corps évanoui, les images subites*. Par leur forme intermédiaire, les ouvrages du corpus s'attardent sur l'étape de rassemblement qui comporte inévitablement une part de ré-invention. Nous les envisageons tous les quatre comme des *tombeaux contemporains*, puisqu'ils « invitent à toujours reconstruire le souvenir, à l'incarner dans les images, les textes, les récits. »¹⁴⁷ Les photographies deviennent en ce sens des reliques puisqu'elles demandent au lecteur-spectateur d'« exerce[r] une activité imaginative [...] de redonner vie à ce reste. »¹⁴⁸

En ce sens, la photographie, tout en radicalisant une présence, sert habilement un propos sur le caractère éphémère de toute chose.

[...] [T]oujours la photographie conserve les traces de ce qui va disparaître. Elle exhibe une réalité affaiblie, une forme défunte. Tout en affirmant l'existence d'un référent, elle en oblitère l'existence, elle éternise une présence perdue, l'embaumant comme une relique.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Véronique Mauron, Claire de Ribaupierre, *Le corps évanoui, les images subites, op. cit.*, p. 18

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18-19. « [...] le sentiment mélancolique surviendrait lorsque le passé serait encore partiellement présent mais que l'on saurait sa disparition, sa perte, définitive. Chacun effectuerait une sorte de remémoration anticipée, comme si la mémoire était projective, comme si elle se souvenait d'un objet perdu alors que celui-ci serait encore partiellement visible et présent. » *Id.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 31

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 36. « L'image photographique constitue un vestige qu'il faut inventer. Tout en disant la disparition, elle engendre, de la part du spectateur, une activité fantasmatique créatrice, une *fiction*. Le regard invente sur les traces, il projette sur les figures. » *Id.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

Sophie Calle et Miranda July sont parfaitement conscientes de cette nature paradoxale de la photographie. Sophie Calle en joue particulièrement quand elle photographie les vestiges d'une ancienne présence. Pour son projet *L'hôtel* (1981), elle photographie et décrit les traces laissées par le passage des gens dans leur chambre : lits défaits, papiers abandonnés, déchets... Pour *Fantômes* (1989), elle photographie dans des musées des murs vides où étaient exposés des tableaux qui ont été volés et elle demande aux employés du musée de décrire les toiles disparues.

Ennemi, allié, source de nostalgie, moteur à l'action, le temps obsède Sophie Calle et Miranda July qui travaillent à le mettre en scène dans leurs œuvres. Ainsi, pour l'exposition de la deuxième partie de *Douleur exquise*, Sophie Calle fait broder à la main son histoire et celles de ses interlocuteurs sur de grands panneaux de tissu.¹⁵⁰ La broderie traduit le temps passé entre l'événement initial et son traitement, et donne à sentir la durée de la purge. Les mots brodés deviennent métonymiques des larmes versées, du temps écoulé, de la douleur lentement épuisée.

La mort apparaît en filigrane d'*Il vous choisit*; celle d'une certaine jeunesse – Miranda July mentionne à plusieurs reprises que son mariage et l'emménagement avec son mari annoncent une nouvelle étape de vie qui la déroute –; la mort de Joe, à la fin du livre, qui vient bouleverser le couple qu'il formait avec Caroline et qui renvoie July au destin de son propre couple. Au cœur d'un réseau touffu de discours digressifs, la question centrale d'*Il vous choisit* pourrait se résumer en ces termes : « à la fin d'une vie, qu'est-ce qui aura réellement compté ? » La rencontre avec Joe, sa vision de la vie et de la mort¹⁵¹, son amour envers sa femme Caroline se traduisant notamment par un

¹⁵⁰ Dans son texte « Piqûres de cœur. Broder et se raconter dans *Douleur exquise* de Sophie Calle », Stefanie Rentsch étudie « le rôle important des matières textiles dans l'œuvre de Sophie Calle », en associant le textile aux motifs récurrents dans sa démarche : le costume, le drap de lit, les broderies religieuses. *De l'autoportrait à l'autobiographie*, op. cit., p. 240

¹⁵¹ Au sujet de sa première rencontre avec Joe, Miranda July écrit : « [...] la mort avait été omniprésente durant notre visite. De vraies morts : les tombes de tous ces chats et chiens, les veuves pour qui il faisait les courses, et sa propre mort, à laquelle il avait fait référence plus d'une fois – mais de manière factuelle, comme si c'était une date butoir avant laquelle il essayait d'accomplir le plus de choses possibles. J'avais

lot considérable de cartes de vœux coquines, concluront le parcours de July cherchant à répondre, finalement, à cette question.

J'ai pensé à soixante-deux années de gentilles cartes cochonnes et quelque chose s'est débobiné dans ma poitrine. Peut-être avais-je mal calculé ce qui restait de ma vie. Ce n'était peut-être pas des brouilles. Ou, en fait, tout n'était que brouilles, du début à la fin – de très nombreux petits moments, toutes les vacances, toutes les Saint-Valentin, toutes les années insupportablement répétitives et cependant toujours nouvelles, d'une certaine manière. On ne pouvait jamais rien acheter avec ça, on ne pouvait jamais monnayer cela pour s'acheter quelque chose d'une valeur supérieure ou plus complète. C'était juste toutes ces journées, tenues ensemble uniquement par la mémoire fragile d'une seule personne – ou, avec de la chance, de deux personnes. Et c'est pour cela, en raison de cette absence de sens ou de valeur, que c'était remarquable. Comme la plus radicale et complexe des œuvres d'art, le genre d'art que j'avais toujours essayé de faire. Cela osait ne pas avoir de sens et par conséquent exigeait tout de vous.¹⁵²

le sentiment que pendant quatre-vingt-un ans il avait avancé dans cette liste de choses à faire, et qu'il était toujours en retard, ce qui conférait à chaque chose une urgence et une clarté, même maintenant, particulièrement maintenant. » *Il vous choisit, op. cit.*, p. 197

¹⁵² *Ibid.*, p. 199

CONCLUSION - Le réel comme destination

Selon les critères de John Dewey, chacun des quatre ouvrages du corpus peut être considéré comme la preuve tangible qu'une expérience a réellement été vécue et qu'elle s'est avérée concluante.

[N]ous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. [...] Il peut s'agir d'un travail quelconque que l'on termine de façon satisfaisante; d'un problème que l'on résout; d'un jeu que l'on poursuit jusqu'au bout; d'une situation quelle qu'elle soit [...] qui est conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation. Une telle expérience forme un tout; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'*une* expérience.¹

Processus artistique tout autant qu'existential, l'expérience performative se fonde sur des actes dans le réel qui impliquent directement l'artiste dans un contact inusité avec le monde. Cette interaction dynamique entre l'individu et son environnement combine les notions d'aléatoire, de présence et d'intersubjectivité qui sont également les principes de base de l'art de la performance tels que théorisés entre autres par Allan Kaprow.

Décalées vers le champ de la littérature, ces expériences performatives entraînent une écriture autre, multiple dans ses médiums et procédés, référentielle et autoréférentielle. Ce type d'écriture exige de la part des auteures une innovation formelle et une structure à inventer pour rendre compte de l'extrême créativité qui a donné l'impulsion à l'expérience dans le réel.

¹ John Dewey, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 80-81

L'amalgame de l'écriture et des arts plastiques constitue depuis longtemps une caractéristique importante de la démarche de nombreuses artistes visuelles. Pensons à Annette Messager, Louise Bourgeois ou Tracey Amin, pour ne nommer qu'elles. Depuis quelques décennies, cette écriture intermédiaire se combine à un troisième *médium* : la relation. On retrouve ce triptyque chez des artistes en art action ou en performance, notamment les Québécoises Sylvie Cotton, Raphaëlle de Groot, Martine Viale ou Sylvie Tourangeau. Exemple d'une esthétique dite relationnelle, la plupart des actions tentées par ces artistes, de même que par Miranda July et Sophie Calle, les font aller à la rencontre d'inconnus et s'inscrivent dans un processus où leur subjectivité et celle de leurs interlocuteurs entrent en dialogue et sont à même de construire l'œuvre.

La relation qu'elles tissent par l'expérience performative se retisse par l'écriture² qui en conserve le souvenir et la réinvente tout à la fois. L'écriture et la relation se produisent donc dans un même geste qui réactive les figures mythiques de fileuses, les Pénélope, Arachnée et Philomène³ pour qui le geste de tisser, de broder, sert à la fois à archiver une mémoire, à réactiver un souvenir et à produire une parole à soi. Archiver, raconter, inventer. Si les récits de Sophie Calle et Miranda July s'écrivent au passé composé, il s'agit toujours d'un passé *composite*, re-fabriqué par découpage, tri, montage, ré-assemblage. C'est ce que l'intermédialité des œuvres met également de l'avant : « montrer, au travers des aspérités de la relation photo-texte, que la représentation du réel est par nature nourrie d'imaginaire et de fantasmes ».⁴

² « *Textum* signifiant originellement « textile tissé », le tissage pour l'acte langagier est en Occident une métaphore très ancienne. Depuis l'Antiquité romaine, la fabrication des textiles est intimement et symboliquement liée à la composition d'un texte. » Stefanie Rentsch, « Piqûres de cœur. Broder et se raconter dans *Douleur exquise* de Sophie Calle », *De l'autoportrait à l'autobiographie*, op. cit., p. 240

³ « 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 une diversité et malgré leur éloignement. » Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », *Filer (Sophie Calle)*, op. cit., p. 43

⁴ Véronique Montémont, « Comment mentir en disant deux fois la vérité ; photographie et autobiographie », *Livres de photographies et de mots*, op. cit., p. 42

Ces artistes et auteures s'inscrivent en continuité avec un passé archaïque, une mythologie, mais qu'elles réinventent à leur façon, par la subversion, le ludisme, la physicalité du geste même ou la transformation de l'espace public. Comme si les « arts du faire », pour emprunter l'expression à Michel de Certeau⁵, que sont le tissage, la broderie, le tricot, quand ils sont mis au service d'une écriture, traduisent non plus uniquement la quête d'exprimer le soi, mais de retisser le lien social, déplaçant par le fait même l'objet à filer, de la matière à la relation et ce, même avec un sujet décédé, comme c'est le cas dans *Rachel, Monique*.⁶

C'est par l'assemblage formel des textes et des photographies, par la mise en présence de fragments, de témoignages, que Sophie Calle et Miranda July tendent à « recoudre patiemment le tissu relationnel. »⁷ L'écriture rassemble les traces, mais recompose, conjuguant mémoire et imaginaire. Ce faisant, ces auteures déplacent l'artisanat vers l'œuvre d'art et l'œuvre d'art vers l'action et la relation. Elles s'intéressent autant à la poïétique – du grec *poiein*, créer, inventer, générer – qu'à la poétique, mettant à l'avant-plan de leur travail le processus d'individuation plutôt que la production d'objets finis.

Chacun des ouvrages du corpus peut être lu comme une sorte d'« autobiographie de tout le monde, qui utilise la banalité d'une situation pour en faire le paradigme de phénomène[s] profondément humain[s] ». ⁸ Des quatre œuvres à l'étude ressort à la fois un effet d'intimité et de choralité tant le « "je" autobiographique

⁵ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, tome 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

⁶ « L'absence et la disparition n'impliquent pas que la relation soit entièrement coupée, interrompue, terminée. La communication existe, se recrée; neuve, inattendue, elle bouleverse le rapport d'«interlocution». » Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *Le corps évanoui, les images subites*, op. cit., p. 17

⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 37

⁸ Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *Métamorphoses du journal personnel*, op. cit., p. 229

et les choses qui sont racontées » endossent une « valeur collective », pour reprendre l'expression d'Annie Ernaux.⁹

La valeur collective du « je » [...] c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie, c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer.¹⁰

Miranda July et Sophie Calle parviennent à traduire par leur écriture intermédiaire la singularité et la collectivité qui étaient déjà entrelacées dans les expériences performatives. Par le fait même, elles réinventent de deux manières le pacte autobiographique, l'étendant d'une part à du réel inédit et non plus uniquement du réel vécu au passé et restitué par l'écriture; l'élargissant d'autre part du côté du collectif, d'une multitude. L'attitude performative qui teinte jusqu'à l'écriture même de ces œuvres « remet en cause les notions de création, d'auteur et de signature. »¹¹

En recueillant et prenant en charge une parole dispersée et anonyme, qui n'aurait bénéficié, peut-être, ni de reconnaissance ni de légitimité, et en lui prêtant une mise en œuvre pour se faire entendre, Sophie Calle [et Miranda July] ne se [font-elles] pas écrivaine[s] publique[s] dans une nouvelle acception ?¹²

Les deux auteures prennent le pouls du présent, du réel, de leurs contemporains. Et parce qu'elles traquent des états d'être qui touchent à l'expérience commune dont parle John Dewey – les différentes manifestations de la douleur; les deuils de toutes sortes qui jalonnent une vie humaine; le sentiment de solitude qui persiste et s'aigüise à l'ère de la virtualité; la perception de la beauté et ses différentes formes d'interprétation; ou les manières de faire sens, de transformer le quotidien en

⁹ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 73

¹⁰ *Id.*

¹¹ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, op. cit., p. 113

¹² Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *Métamorphoses du journal personnel*, op. cit., p. 222

une aventure signifiante, unique, dense –, leurs œuvres deviennent des témoignages d'états que le lecteur reconnaît et embrasse lui aussi.

L'expérience de lecture qui lui est proposée est elle-même performative. Par leur caractère intermédial et leur structure complexe, parfois fragmentaire, toujours hybride, les œuvres du corpus dégagent une *force agissante*¹³, invitent le lecteur à devenir actif, à la fois dans une identification empathique et dans un jeu d'assemblage et de dépliage des sens possibles, lui révélant « la vie comme une somme de signes épars à agencer sans cesse ».¹⁴

La reconnaissance par le lecteur des éléments véridiques – reconnaissance accentuée par les photographies qui deviennent les preuves du réel passage à l'acte – peut servir de déclencheur, non seulement dans le jeu de la lecture, mais dans la vie elle-même : ces auteures ont agi de manière concrète et inédite dans le réel; les interlocuteurs qu'elles rencontrent partagent une part d'intimité et bien souvent leur propre manière, tout aussi concrète et inédite, de s'engager dans le réel. Miranda July et Sophie Calle « précipite[nt leurs expériences performatives] vers un devenir-œuvre qui historicise la vie en un vivre signifiant. »¹⁵ Quelles sont les résistances qui empêchent d'en faire autant ? De se dégoûter d'une paresse, d'un confort, d'une passivité pour enfin prendre à bras le corps le temps qu'il nous reste et le vivre véritablement ?

¹³ Nous nous référons à cet égard à la belle formule d'André Breton, reprise par Annie Ernaux pour définir une écriture agissante : « [C]e qui compte, dans les livres, c'est ce qu'ils font advenir en soi et hors de soi. » *L'écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 66

¹⁴ Maïté Snauwaert, « À l'image de l'histoire : formalisation, cristallisation, circulation », *Filer (Sophie Calle)*, *op. cit.*, p. 39

¹⁵ Les livres et ce qu'ils donnent à voir, à comprendre « deviennent des réalités à part entière, des formes du vivre et non pas nécessairement du vécu ». *Ibid.*, p. 17 et 47

Ce désengourdissement du corps, cette résilience face au réel et cette urgence de faire constituent littéralement les raisons de créer que Miranda July identifie et cherche à éveiller à travers ses œuvres :

Voici mon conseil [...] : ta vie actuelle est aussi réelle qu'elle ne le sera jamais. Elle ne sera pas plus réelle dans le futur [...]. En fait, ce qui te retient – ces embarrassants, ennuyeux et stupides obstacles – constituent le cœur de ce que c'est que d'être humain. Ils sont l'unique raison de faire et d'avoir besoin de l'art. Donc tu peux avancer et commencer de n'importe quelle façon, tout de suite.¹⁶

Parce qu'ils rendent hommage à une expérience éphémère, à un événement – ou un souvenir, une rencontre, une vie humaine – périssable, voué à disparaître s'il n'est pas célébré, les quatre ouvrages réactivent les principes mêmes de l'art de la performance qui cherche aussi à réconcilier l'humain avec le réel. L'inventivité est l'un des possibles, des plausibles de ce réel. Miranda July et Sophie Calle nous invitent à tenter, à notre tour, de performer notre vie en actes.

¹⁶ Miranda July, « Lesson : In Mid-Air », *Akademie X; Lessons in Art + Life*, op. cit., p. 165. Nous traduisons.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

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

————, *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 2011.

————, *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle.*, Paris, Xavier Barral, 2012.

JULY, Miranda, *Il vous choisit. Petites annonces pour vie meilleure*, Paris, Flammarion, 2013.

Corpus secondaire

CALLE, Sophie, *Suite vénitienne*, accompagné d'un texte de Jean Baudrillard intitulé *Please Follow Me*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

————, *L'hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1987.

————, *L'Absence*, coffret regroupant *Disparitions, Fantômes et Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 2000.

————, *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2001.

————, *Doubles jeux*, coffret regroupant les livres I à VII : *L'hôtel, Les panoplies, Gotham Handbook* (en collaboration avec Paul Auster), *Le carnet d'adresses, De l'obéissance, Le rituel d'anniversaire et À suivre....* Arles, Actes Sud, 2002.

————, *L'érouv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 2002.

————; Balducci, Fabio, *En finir*, Arles, Actes Sud, 2005.

————, *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007.

————, *Où et quand ?*, coffret regroupant *Où et quand ? Lourdes, Où et quand ? Berck et Où et quand ? Nulle part*, Arles, Actes Sud, 2009.

————, *Des histoires vraies* (réédition complétée), Arles, Actes Sud, 2011 (première édition en 2002).

JULY, Miranda, *Toi, moi et tous les autres*, Montréal, Alliance Atlantis Vivafilm, 2005.

————; Fletcher, Harrell, *Learning to Love You More*, Munich / Berlin / Londres / New York, Prestel Verlag, 2007.

————, *Un bref instant de romantisme*, Paris, Flammarion, 2008.

————, *The Future* [film], Toronto, Mongrel Media, 2011.

Sur le travail de Sophie Calle

ANCEL, Pascale, « Sophie Calle : une héroïne contemporaine », *Vers une sociologie des œuvres, tome 1*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, Paris / Montréal / Budapest / Torino, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2001.

CAMART, Cécile. « Sophie Calle, alias Sophie Calle; le « je » d'un Narcisse éclaté », *Fictions d'artistes; autobiographies, récits, supercherries*, Paris : Art Press, Hors Série, avril 2002, pp 30-35.

COLARD, Jean-Max, « Rupture, mode d'emploi; Entretien avec Sophie Calle. » *Les Inrockuptibles*, numéro 643, du 25 au 31 mars 2008, pp 28-33.

————, « Femme d'actions », *Les Inrockuptibles*, numéro 164, du 9 au 15 septembre 1998, pp 30-35.

GERVAIS, Bertrand; SNAUWAERT, Maïté (dir.), *Filer (Sophie Calle)*, Revue Intermédialités, numéro 7 (printemps), 2006.

LEGENDRE, Claire, « Histoire de l'œil », *Spirale*, numéro 241, été 2012, pp 77-78.

LÉPINE, Stéphane, *Ne sois pas sage, ô ma douleur!*, Cahier d'accompagnement du spectacle *Douleur exquise*, d'après un texte de Sophie Calle, adaptation et mise en scène de Brigitte Haentjens, production de Sibyllines et du Théâtre de Quat'sous, 2009.

MACEL, Christine (dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Xavier Barral, 2003. Contient notamment :

- BOIS, Yve-Alain, « La Tigresse de papier », pp 29-40.
- MACEL, Christine, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished.* », pp 17-28.
- ROLIN, Olivier, « Betteraves, luzerne, etc. », pp 137-139.

MAISON ROUGE, Isabelle (De), *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004.

RENTSCH, Stefanie, « Piqûres de cœur. Broder et se raconter dans *Douleur exquise* de Sophie Calle », *De l'autoportrait à l'autobiographie*, textes réunis et présentés par Jan Baetens et Alexander Streitberger, série « lire & voir 2 », coll. « La Revue des lettres modernes », Caen, Lettres modernes Minard, 2011.

ROBIN, Régine, « Être sans trace : Sophie Calle », *Le Golem de l'écriture; De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1997, pp 207-219.

SAUVAGEOT, Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

STECH, Fabian, « Sophie Calle : Je déteste les interviews! », *J'ai parlé avec...*, Dijon, Les presses du réel, 2007, pp 91-103.

TOURIGNY PARIS, Chantal, « La fragilité chez Sophie Calle : entre affect et collectivité », *esse arts + opinions*, numéro 65, hiver 2009, pp 30-34.

VIOLLET, Catherine; LEMONNIER-DELPY, Marie-Françoise (dir.), *Métamorphoses du journal personnel : De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Au cœur du texte », 2006. Contient notamment :

- MONTÉMONT, Véronique; SIMONET-TENANT, Françoise, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », pp 207-229.

Sur le travail de Miranda July

BRYAN-WILSON, Julia, « A Modest Collective : Many People Doing Simple Things Well », *Learning to Love You More*, Munich / Berlin / Londres / New York, Prestel Verlag, 2007, pp 144-146.

JULY, Miranda, « Lesson : In Mid-Air », *Akademie X; Lessons in Art + Life*, sous la dir. de Rebecca Morrill, New York / Londres, Phaidon, 2015, pp 156-165.

———, « Miranda July interviews James Franco », *The San Francisco Panorama Book Review*, San Francisco, McSweeney, numéro 33, 2009, p. 87.

RUSKIN, Zach, « The Rumpus Interview with Miranda July », blogue *The Rumpus*, 18 avril 2012. <http://therumpus.net/2012/04/the-rumpus-interview-with-miranda-july/> Consulté le 3 juin 2015.

SCHORLG, Annie, « A Labor of Love : Art Production and Social Practice in *Learning To Love You More* founded by Harrell Fletcher and Miranda July », thèse de l'Université de Cincinnati, 2009. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. Consulté le 2 juin 2015.

MESSIER, William S., « La candeur radicale de Miranda July », texte publié sur le blogue La COLA (Cellule d'observation de la littérature américaine), le 28 août 2013, après avoir été présenté dans le cadre de la table ronde étudiante de Figura, *Voix et formes du cool : réflexion sur la posture hipster*, le 21 février 2012, à la librairie Le Port de tête. <https://colauqam.wordpress.com/2013/08/25/la-candeur-radicale-de-miranda-july/> Consulté le 20 mai 2015.

Sur l'autobiographie et l'autofiction

CAMART, Cécile, « Histoires de filles; autoportraits et mythologies aux miroirs », *Fictions d'artistes; autobiographies, récits, supercheries*, Paris, Art Press, Hors Série, avril 2002, pp 36-41.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1980.

JOURDE, Pierre, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

———, *Signes de vie – Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

POIVERT, Michel, « Fiction et photographie; brève histoire d'un contrat », *Fictions d'artistes; autobiographies, récits, supercheries*, Paris, Art Press, Hors Série, avril 2002, pp 15-20.

Sur la poétique littéraire

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

———; BERSANI, Leo; HAMON, Philippe; RIFFATERRE, Michael et Ian WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

CALLE-GRUBER, Mireille, *L'effet-fiction. De l'illusion romanesque*, Paris, A.-G. Nizet, 1989.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

———; TODOROV, Tzvetan, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

———, *Palimpsestes; La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

———, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. Points, 2004 (première édition en 1991).

RIPOLI, Ricard (textes réunis et présentés par), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

Sur la littérature intermédiaire

HÉBERT, Louis; GUILLEMETTE, Lucie (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédiarité*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des signes », 2009.

MAURON, Véronique; RIBAUPIERRE, Claire de (dir.), *Le corps évanoui, les images subites*, Paris, Éditions Hazan, 1999.

MÉAUX, Danièle (textes réunis et présentés par), *Livres de photographies et de mots*, série « Lire & Voir 1 », collection « La Revue des lettres modernes », Caen, Lettres modernes Minard, 2009.

Sur la sociologie et la sociologie des arts

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, tome 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.

———, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991.

NANCY, Jean-Luc, *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.

O'DONNELL, Darren, *Social acupuncture : a guide to suicide, performance and utopia*, Toronto, Coach House Books, 2006.

VATTIMO, Gianni, *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. «Éclats», 1990.

Sur l'expérience artistique

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981 (réédition en 2002).

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.

JIMENEZ, Marc (dir.), *Le risque en art*, Paris, Klincksieck, coll. « Université des arts », 2000.

NANCY, Jean-Luc, *Les muses*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

———, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

Sur l'art de la performance et la notion de performatif

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964 (réédition en 1985).

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lanes, Paris, Seuil, 1970.

BRIGNONE, Patricia (dir.), *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, MAC / VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

CHATEAU, Dominique, « La performance contre l'œuvre », in *L'art et l'hybride*, sous la dir. de Doumet, Christian, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadres », 2001, pp 9-23.

DURING, Élie; JEANPIERRE, Laurent; KIHM, Christophe et Dork ZABUNYAN, *In actu, De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

FÉRAL, Josette, « Où en est la performance ? Post mortem pour un art bien vivant », *La recherche littéraire. Objets et méthodes* [édition revue, corrigée et augmentée], sous la dir. de Duchet, Claude; Vachon, Stéphane, Montréal, XYZ éditeur; Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, pp 349-363.

GOLDBERG, Roselee, *La Performance, du Futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

HELBO, André (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, Groupe de Boeck, coll. « Culture & Communication », 2011. Contient notamment :

- BOUKO, Catherine, « Sémiologie et performance : la pensée iconique », pp 137-144.
- DE MARINIS, Marco, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre Nouvelle Théâtrologie et *Performance Studies* », , pp 53-64.
- DE TORO, Fernando, « Performance : quelle performance ? », pp 65-102.
- FÉRAL, Josette, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc », pp 37-52.
- HELBO, André, « Polysémies de la performance », pp 7-12.
- SCHECHNER, Richard, « L'avant-garde, la niche-garde et la *Performance Theory* », pp 15-36.

KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

KIHM, Christophe (dir.), Dossier « Performances contemporaines 2 », *Art Press*, numéro 18, août / septembre / octobre 2010. Contient notamment :

- FORMIS, Barbara, « Les arts vivants sont morts, longue vie aux arts vivants! », pp 41-51.
- KIHM, Christophe, « Une pragmatique de la performance », pp 10-19
- ZERBIB, David, « La performance est-elle performative ? », pp 20-29

LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, Romainville, Al Dante, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LEPECKI, André (dir.), *Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.

MARTEL, Richard, *Art-Action*, Dijon-Quetigny, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2005.

———, *L'art dans l'action / L'action dans l'art : textes 2002-2012*, Québec, Inter Éditeur, 2012.

PONTBRIAND, Chantal, *Fragments critiques (1978-1998)*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998.

ROUX, Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2007.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies; An introduction*, Londres / New York, Routledge, 2002.

Sur des démarches parentes de celles de Sophie Calle et de Miranda July

CAMPION, Jane; LEE, Gerard, *Passionless Moments* [film], Australian Film & Television School, Australie, 1983.

COTTON, Sylvie, *Désirer résider; pratique en résidence 1997-2011*, Alma, Centre Sagamie, 2011.

————; DE BLOIS, Nathalie, *Moi aussi*, Montréal, Les petits carnets, 2013.

ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.

————, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2009 [nouvelle édition].

————, *L'écriture comme un couteau; Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.

HUYGHE, Pierre; LAVIGNE, Emma (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

JODOROWSKY, Alejandro, *Le théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2001.

MRÉJEN, Valérie; LÉBOVICI, Elisabeth (dir.), *Valérie Mréjen : pointligneplan*, Paris, Leo Scheer, 2005.

PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 1989.

————, *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, C. Bourgeois, 1995 [nouvelle édition].

————, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [nouvelle édition].