



Les personnages-spectateurs des Fantômes de Sophie Calle, ou la restauration de l'aura par l'intersubjectivité

Svitlana Kovalova

► To cite this version:

Svitlana Kovalova. Les personnages-spectateurs des Fantômes de Sophie Calle, ou la restauration de l'aura par l'intersubjectivité. "Passage(s) et Transgression(s)", Journée des doctorant.e.s 2018 de l'ED 31 "Pratiques et théories du sens", May 2018, Saint-Denis, France. halshs-03283798

HAL Id: halshs-03283798

<https://shs.hal.science/halshs-03283798>

Submitted on 12 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ
PARIS8
VINCENNES-SAINT-DENIS



Journée des doctorant.e.s 2018

ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS (ED 31)



MARDI 15 MAI 2018 DE 9H À 18H

COMITÉ D'ORGANISATION :

CÉDRIC BARBIER	PERRINE GUÉGUEN	NABIL MATI	VU HUNG NGUYEN	PASCALINE TISSOT
KÉVIN BIDEAUX	SVITLANA KOVALOVA	SOLÈNE MÉHAT	ALEJANDRA PEÑA MORALES	MARIE TRAMOUNTANIS
MARIE-DOMINIQUE GIL	TRISTAN LE BOZEC	MACARÉNA MIRANDA	ALISA RAKUL	

Passage(s) et transgression(s)

UNIVERSITÉ PARIS 8

Bâtiment B – Salle B 106

2, rue de la Liberté, 93 526 Saint-Denis Cedex

Métro ligne 13 – Saint-Denis Université

MERCI DE VOUS INSCRIRE
avant le 11 mai 2018 : rpdced31@univ-paris8.fr

Svitlana Kovalova

Les personnages-spectateurs des *Fantômes* de Sophie Calle, ou la restauration de l'aura par l'intersubjectivité

Résumé

Cet article interroge le rôle des personnages-spectateurs du livre de Sophie Calle *Fantômes* dans la création de l'espace-temps transgressif. Il serait intéressant d'aborder cette problématique en appliquant l'outil théorique hybride, paradoxal et contradictoire qu'est la restauration de l'aura par l'intersubjectivité. Nous nous proposons de tracer les passages clés de la transgression qui détruit les frontières entre le sacré et le profane, la présence et l'absence, la réception et la consommation. Comment regarder avec la vision des autres, en vue d'interprétations multiples, initiées par l'auteur et en s'appuyant sur un jugement esthétique, critique et naïf, tout en étant marqué par notre propre expérience spectatorielle ?

Abstract

This article investigates the role that the spectator-subjects of Sophie Calle's book play in the construction of a transgressive space-time. It would be interesting to address this topic by means of a hybrid, paradoxical and contradictory theoretical tool which is the restoration of the aura through intersubjectivity. We suggest to trace the key passages of the transgression that undermines the boundaries between the sacred and the secular, the presence and the absence, the reception and the consumption. How can we watch with someone else's eyes, aiming at multiple interpretations, starting from the author's point of view and relying on an aesthetic, critical and naïve, judgement, while being, ourselves, impregnated with our personal experience as spectators?

« Le tableau est froid, confidentiel, peu engageant. Trop intellectuel, trop étudié. C'est trop. C'est un texte universitaire. C'est sombre, géométrique. Des couleurs déprimantes. »

Du monologue d'un personnage-spectateur,
« *L'Énigme d'une journée*, 1914, De Chirico¹. »

Introduction. Inexactitudes de départ

Les travaux de Sophie Calle se situent au croisement de plusieurs passages entre différents champs hétérogènes : l'art et la littérature, la vie privée et la vie publique, la fiction et la réalité. Pour la critique et les chercheurs d'horizons différents, ils sont très souvent perçus comme inclassables. Par exemple, selon l'expression de Nathalie Heinich, Sophie Calle est une « artiste de la génération des transgressions de transgressions »², Anne Sauvageot nomme ses projets « l'art caméléon »³, Ania Wroblewski lui attribue le rôle de « l'artiste hors-la-loi »⁴ qui « est incarnation même de

¹. Calle, Sophie, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 37.

². Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 91.

³. Sauvageot, Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 13.

⁴. Wroblewski, Ania, *La vie des autres. Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, collection « Espace littéraire », mars 2016, livre électronique, non paginé.

l'émancipation et de l'autonomie créatrice »⁵. Elle explique que « chaque nouvelle interprétation, chaque réaction, chaque analyse et chaque condamnation publique que Calle provoque enrichissent ses œuvres, les rendent plus complexes, plus conformes à l'esprit du temps »⁶.

Les travaux de Sophie Calle peuvent être vus et lus sous différents angles, mais, à chaque fois, ils échappent aux définitions préexistantes. Ces travaux ne sont ni romans-photos, ni art féministe, ni autobiographies, ni projets sociaux. Accusée de révéler des faits de la vie privée des autres et d'être impudique, elle essaie ensuite d'instaurer des distances à partir d'inexactitudes. Il s'agit notamment des appels de participation, des prophéties et de la délégation du regard qui permettent d'opérer des déplacements réguliers du discours critique vers le sujet lui-même et vers les acteurs prenant part au travail de l'artiste. Cependant, dans tous ses projets, Sophie Calle est toujours présente en tant que personne réelle (biographique) en train d'esthétiser sa vie et son rôle médiatique.

Les Fantômes : appel à personnages

Les *Fantômes* de Sophie Calle font partie des projets qui commencent par une mise en doute du rôle de l'auteur : son omniprésence dans l'œuvre et son geste de « réification »⁷ par rapport à la réalité. Elle crée des situations dont le point de départ est un contact avec des personnes inconnues qui deviennent ensuite participants, collaborateurs et, enfin, personnages de ses œuvres. « J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles... »⁸, « j'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et d'autres permanents du musée... »⁹, « j'ai photographié cette absence et interrogé les passants... »¹⁰, « j'ai proposé à Maud Kristen, voyante... »¹¹ – chaque phrase signale le début d'un dialogue mais aussi l'imprévisibilité de son déroulement et de son résultat, présentés ensuite sous forme d'un livre ou d'une exposition.

Paru en 2013, le livre *Fantômes*, réunit quelques projets réalisés par Sophie Calle pendant plusieurs années : *Last Seen* (1991), *Disparitions (Tableaux volés)* (2000), *Les tableaux dérobés* (1994-2013), *Que voyez-vous ?* (2013). Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'un recueil composé en fonction de thèmes, mais plutôt de projets en évolution, de retours et de reconceptualisation. Dans l'entretien avec Marie Desplechin, Sophie Calle décrit ce procédé de la manière suivante : « Je reviens sur mes traces, mais c'est parce que la situation a évolué. Je relis les choses, je les présente différemment »¹².

La situation de départ pour ces projets est la même : il s'agit d'une série d'incidents qui ont eu lieu dans un espace de musée – la disparition d'une œuvre d'art (à cause de vols, vandalisme, restauration, prêt, etc.) et, ensuite, la décision ou l'obligation de l'institution muséale de garder sa place – le cadre vide – jusqu'à son retour éventuel, ou pour lui rendre hommage en raison de sa destruction.

Autrement dit, il s'agit d'une matérialisation de l'absence, de la création d'un « trou sémantique » dans l'exposition, lequel provoque une rupture visuelle dans la continuité de la scénographie et crée une expérience d'attente déçue pour les visiteurs. Sophie Calle intervient dans cette situation à partir du réel pour créer un projet artistique, en demandant « aux conservateurs, aux gardiens et [à] d'autres permanents du musée, ainsi qu'aux visiteurs de lui dire ce qu'ils voyaient à l'intérieur de ces cadres »¹³, de décrire ou/et de dessiner les tableaux manquants.

Dans son article « Une exposition d'avant-garde », en analysant un fait divers de ce type, Gérard Genette évoque l'impact d'un vol de tableaux – *Les Joueurs de cartes* et quelques autres toiles de Paul Cézanne – sur les fréquentations de l'exposition¹⁴. Selon les entretiens réalisés par les

⁵. *Idem*.

⁶. *Idem*.

⁷. Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 2013, p. 190.

⁸. Calle, Sophie, *Aveugles*, Actes Sud, 2011, non paginé.

⁹. Calle, Sophie, *Fantômes*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰. Calle, Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 11.

¹¹. Calle, Sophie, *Où et quand ?* Arles, Actes Sud, 2009, non paginé.

¹². Entretien entre Sophie Calle et Marie Desplechin, in Calle, Sophie, *Ainsi de suite*, Paris, Xavier Barral, 2016, p. 28.

¹³. Calle, Sophie, *Fantômes*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴. Genette, Gérard, « Une exposition d'avant-garde », in Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 47 : « Elle était parmi huit toiles de Cézanne volées au Pavillon de Vendôme d'Aix-en-Provence en août 1961 ».

journalistes, les visiteurs viennent « pour voir l'emplacement vide des *Joueurs de cartes* et se recueillir sur leur absence »¹⁵. Gérard Genette conclut son article par une remarque critique : « Le public pourra désormais rêver à son aise devant un vide de tableau, un manque de livre, un défaut de concert. L'essentiel, voyez-vous, c'est qu'il continue de payer comme avant »¹⁶.

Réalisé en collaboration avec le musée, le projet de Sophie Calle consiste à remplacer les œuvres absentes par des souvenirs écrits et par les dessins amateurs de visiteurs anonymes, ce qui change complètement le paradigme de la réception et de la « consommation esthétique »¹⁷ telle que la définit Pierre Bourdieu par rapport à la photographie. Dans le projet de Sophie Calle il s'agit tout d'abord d'un détournement de l'échelle des valeurs liées aux distinctions entre le sacré et le profane.

Les *Fantômes* sont issus de la tâche à accomplir selon la demande de l'auteur. Les autorisations d'utilisation – pratique juridique concernant les modèles photographiés – accordées par les visiteurs et les passants, se transformant en personnages-spectateurs d'un livre, créent une dimension complémentaire. Les spectateurs-lecteurs des *Fantômes* sont invités à parcourir, de manière critique et transgressive, cette matrice de données hétérogènes, pour se retrouver dans une situation de rencontre avec l'œuvre d'art, disparue mais matérialisée par des moyens perceptibles. Cette rencontre se fait à travers le livre, qui se présente comme portail, dispositif et, bien évidemment, comme objet du marché d'art.

Les *Fantômes* sont inscrits dans la thématique générale des œuvres de Sophie Calle : l'interrogation du regard et de la vision qui s'expriment à travers l'action, l'image et la parole. La partie « performative » du livre – c'est-à-dire le travail collaboratif avec l'artiste – reste en dehors du cadre pour les spectateurs-lecteurs du livre. En effet, nous ne voyons que le résultat : « les conservateurs, les gardiens, autres permanents du musée, ainsi que visiteurs »¹⁸ prennent dans le livre le rôle des personnage-spectateurs, des « actants »¹⁹. Ils articulent leur vision des œuvres absentes sous forme de l'image ou d'une description verbale d'après leurs souvenirs.

Transgressions théoriques

Les travaux de Sophie Calle renverraient aux discours théoriques emblématiques de son époque en les déplaçant vers un champ d'illusion ambiguë. Elle crée des situations, mais non dans le sens de Guy Debord, elle interroge le phénomène de la rencontre avec l'œuvre d'art et la question de l'authenticité – qui peut être vue comme référence aux travaux de Walter Benjamin –, tout en abordant le problème de restauration de l'œuvre d'art, que nous pouvons analyser à partir de la théorie de la restauration formulée par Cesare Brandi.

Utilisées de manière consciente ou inconsciente, ces techniques lui permettent de rester dans un champ non défini, aux frontières d'un flou absolu.

Je propose d'analyser les *Fantômes* à partir de trois notions : aura, restauration et intersubjectivité. Mon hypothèse consiste à supposer que, dans le livre de Sophie Calle, l'introduction du personnage-spectateur actualise (restaure) la situation d'une rencontre unique avec l'œuvre d'art (son aura) pour le spectateur-lecteur, à travers des formes verbales et visuelles dialogiques (intersubjectives) dans un espace-temps transgressif.

¹⁵. *Ibid.*, p. 47.

¹⁶. *Ibid.*, p. 48.

¹⁷. Bourdieu, Pierre, « Culte de l'unité et différences cultivées », in Bourdieu, Pierre (dir.), *Un art moyen*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 71-72 : « À la différence de la pratique des arts consacrées où la ferveur peut se mesurer à un idéal et se définit objectivement et subjectivement par l'observance d'un corps de principes hiérarchisant les modalités de la consommation esthétique, la dévotion ne peut être et s'apparaître qu'en s'écarter de la pratique commune et en transgressant la norme des tièdes ».

¹⁸. Calle, Sophie, *Fantômes*, op. cit., p. 141.

¹⁹. Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 165.

Dans son travail intitulé *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique*, Walter Benjamin décrit l'aura comme une rencontre avec une œuvre unique dans un espace sacré quand « le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité »²⁰.

Or, dans les *Fantômes*, l'œuvre d'art est absente, et chaque chapitre commence par une courte explication des faits ou plutôt des faits divers : « Le 3 janvier 1994, un tableau de Picasso, *Tête*, fut dérobé dans la galerie Richard Gray... »²¹, « Le 18 mars 1990, six tableaux de Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer, cinq dessins de Degas, un vase et un aigle napoléonien furent dérobés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston »²², etc. Il s'agit donc des œuvres disparues, et, dans le livre, cette absence n'est pas seulement annoncée, elle est effective, elle constitue un nœud dans le développement du sujet et lie toutes les actions et les images. La rencontre avec ces objets d'art se construit comme une série d'actions qui se déroulent dans des temps différents mais ont un même point de jonction – l'espace muséal, le *hic et nunc* de l'œuvre, absente au moment où le personnage agit et présente dans ses souvenirs : « C'était un magnifique paysage avec un obélisque... »²³, « Le petit autoportrait, le petit ? Il était accroché à gauche de la porte dès que vous entrez. »²⁴, « C'était un Picasso très calme. »²⁵, etc. Il s'agit d'une description ou, selon Maurice Merleau-Ponty, d'une « image verbale »²⁶, d'une matérialisation du regard par l'acte de la parole visionnaire : « Ses yeux blancs me rappellent les sculptures antiques. Au-delà de l'œil qui vous regarde, ils ouvrent un passage. »²⁷, « Je vois très bien un corps allongé dans une baignoire, un corps de femme, sans visage. »²⁸.

La situation d'une rencontre, l'unité et l'authenticité de l'œuvre d'art – et donc, son aura – se réalisent dans la connexion des formes de la présence du personnage-spectateur dans des espaces-temps différents : devant un cadre vide au présent, devant une œuvre d'art au passé, dans une image réalisée pour le futur – pour remplir le cadre vide. Dans le contexte du livre, le personnage-spectateur devient la figure centrale de la connexion. Il s'agit de l'application du « noème de la photographie »²⁹ formulé par Roland Barthes : l'œuvre d'art unique existe parce qu'elle a été vue, et elle existe lorsqu'elle est vue, au moment de la lecture du livre par le spectateur-lecteur. Par ailleurs, nous pourrions penser à la « restauration », comprise en tant que concept formulé par Cesare Brandi dans son travail *Théorie de la restauration* : un geste d'intervention dans l'œuvre d'art, en même temps critique, interprétatif et esthétique, « destiné à retrouver l'unité d'origine, en développant l'unité potentielle des fragments de ce tout qu'est l'œuvre d'art »³⁰, par « l'actualisation de l'œuvre d'art dans la conscience de celui qui la reconnaît comme telle »³¹.

Le processus de la restauration suppose de rendre à l'œuvre d'art son apparence d'origine, d'authenticité, de la mettre sous le régime de l'image confirmée au regard de tous les spectateurs, anciens et futurs, ou potentiels. Il s'agit de les mettre en lien, d'accorder l'apparence d'une œuvre d'art à la vision unifiée, et d'effacer des traces ou de remplir des lacunes matérielles causées par les circonstances endommageant son existence en tant qu'objet. Dans son travail, Cesare Brandi définit l'œuvre d'art comme « l'être-au-monde propre à chaque individu »³².

²⁰. Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2001, p. 274.

²¹. Calle, Sophie, *Fantômes*, op. cit., p. 123.

²². *Ibid.*, p. 141.

²³. *Ibid.*, p. 89.

²⁴. *Ibid.*, p. 80.

²⁵. *Ibid.*, p. 137.

²⁶. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 237.

²⁷. Calle, Sophie, *Fantômes*, op. cit., p. 28-29.

²⁸. *Ibid.*, p. 10.

²⁹. Barthes, Roland, *Chambre claire. Note sur la photographie*, in Roland Barthes. *Œuvres complètes. Tome V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 854.

³⁰. Brandi, Cesare, *La théorie de la restauration*, Paris, École nationale du patrimoine, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 40.

³¹. *Ibid.*, p. 75.

³². *Ibid.*, p. 28.

Dans l'histoire de la restauration, le but de ce processus se présente de la manière suivante : « Le présent doit sauver le passé pour le transmettre au futur »³³. Dans les *Fantômes*, ce principe se réalise dans des conditions spatio-temporelles condensées. Le présent du personnage-spectateur est mis en image instantanée par la photographie, qui fixe et transmet le résultat d'une rencontre « performative » aux futurs spectateurs-lecteurs. La description de l'image vue par le personnage-spectateur est une forme du passé fusionné : celui de l'œuvre d'art et du contact avec elle dans un espace-temps gardé dans les souvenirs, à travers la matérialisation du regard à suivre dans le présent actuel de la lecture. Dans tous les cas, le personnage-spectateur emmène le spectateur-lecteur vers « l'unicité de l'existence de l'œuvre d'art au lieu où elle se trouve »³⁴.

Pourtant, il ne s'agit pas de la « restauration archéologique »³⁵ selon Cesare Brandi, donc, de la restauration qui « respecte l'œuvre d'art », mais de la « pire hérésie de la restauration : restaurer en imaginant »³⁶. Les personnages-spectateurs des *Fantômes* sont des spectateurs dans une position de la contemplation naïve qui entrent tout le temps dans l'œuvre et la restaurent grâce à leur travail d'imagination (« Mon pire cauchemar serait d'être bloqué dans ce tableau pour un week-end interminable »³⁷, « Je me souviens de sa peau appétissante, de l'exubérance de ce grand corps brun. Contrairement aux femmes d'aujourd'hui qui ont l'air androgyne. Le corps a besoin de chair... »³⁸, « Je comparerais leurs regards [des personnages du tableau] à ceux d'individus qui ont été fortuitement entassés dans un ascenseur. Ils sont bien obligés de regarder, mais ils essaient de dire : "N'ayez crainte, je ne vous vois pas" »³⁹). Certains passages dans leurs monologues se transforment en « simples jugements de la réalité »⁴⁰, selon l'expression d'Émile Durkheim. En citant ce dernier, Gérard Genette propose dans son article « Quelles valeurs esthétiques ? » la formulation suivante : « ... si je juge sympathique une personne, ou agréable un paysage, aucune vérification ne peut m'obliger à changer d'avis, et à vrai dire aucune vérification n'est ici tout simplement concevable »⁴¹.

Les personnages-spectateurs des *Fantômes* transgressent de manière spectaculaire, presque burlesque, les frontières entre le sacré et le profane en se positionnant simultanément en tant que récepteurs et consommateurs. Selon Pierre Bourdieu, « devant les significations situées hors de la sphère de la culture légitime, les consommateurs se sentent autorisés à rester purs consommateurs et à juger librement, au contraire, dans le domaine de la culture consacrée, ils se sentent mesurés à des normes objectives et tenus d'adopter une attitude dévote, cérémonielle et ritualisée »⁴². Les personnages-spectateurs des *Fantômes* jugent librement dans l'espace muséal, et leurs jugements sont exposés à leur tour pour les spectateurs-lecteurs, avec les descriptions des œuvres mais aussi à la place des œuvres.

Les images verbales des personnages-spectateurs s'inscrivent également dans la tradition du courant de la conscience. Les tableaux disparus constituent toujours le sujet de l'œuvre, mais on trouve dans le texte des éléments « contaminants » de la réalité, quand « l'objet perçu est animé d'une vie secrète et [...] la perception comme unité se défait et se refait sans cesse »⁴³, selon l'expression de Merleau-Ponty. Par exemple, le personnage-spectateur d'*Honfleur, un soir, embouchure de la Seine* – tableau peint par Georges Seurat – précise à la fin de son monologue : « J'ai acheté une carte postale de cette œuvre pour l'envoyer à mon père... Mais je n'ai jamais envoyé la carte, ni aucune autre. De sorte que j'éprouve un léger sentiment de culpabilité chaque fois que je regarde ce

³³. Cuzin, Jean-Pierre, Laclotte, Michel, *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1999, p. 852.

³⁴. Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique », *op. cit.*, p. 273.

³⁵. Brandi, Cesare, *La théorie de la restauration*, *op. cit.*, p. 33.

³⁶. *Ibid.*, p. 32.

³⁷. Calle, Sophie, *Fantômes*, *op. cit.*, p. 44.

³⁸. *Ibid.*, p. 29.

³⁹. *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰. Durkheim, Émile, *Jugement de valeur et jugements de réalité*, édition électronique, Québec, 2012, p. 3.

⁴¹. Genette, Gérard, « Quelles valeurs esthétiques ? », in Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 65.

⁴². Bourdieu, Pierre, « La définition sociale de la photographie » in Bourdieu, Pierre (dir.), *Un art moyen*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 135.

⁴³. Merleau-Ponty, Maurice, « Phénoménologie de la perception », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 713.

tableau »⁴⁴. Cela peut être vu comme une « expérience du présent »⁴⁵ qui s'appuie sur l'expérience de « l'ancien présent »⁴⁶ et est évoquée dans « la série des remémorations »⁴⁷. Pour le spectateur-lecteur, la durée de la lecture se réalise comme la durée du regard ou, plutôt, si l'on prend l'expression de Jacques Derrida, comme un « partage de la vue »⁴⁸. Dans son recueil *Mémoires d'aveugle*, il décrit ce partage entre voyants et non-voyants, de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*, comme l'origine d'une forme d'altérité réciproque : « C'est toujours l'autre qui ne voyait pas encore. C'est toujours l'autre qui voyait d'un œil trop naturel, trop charnel, trop extérieur, à savoir littéral. »⁴⁹

Le dialogue entre le personnage-spectateur et le spectateur-lecteur (entre autrui et moi) se réalise tout d'abord par la création d'un « terrain commun »⁵⁰ à travers le langage. Le personnage-spectateur voit et donne à voir (« je vois », « on voit », « vous apercevez », « nous observons »⁵¹) des tableaux absents, ses monologues sont en même temps des descriptions de tableaux d'après ses souvenirs (« je me souviens », « c'est tout ce que je me rappelle », « c'est tout ce qui me revient »⁵², « je ne me le rappelle pas du tout »⁵³) mais aussi des expressions émotionnelles et jugements esthétiques personnels (« je ne l'aime pas », « je trouve que c'est une œuvre faible », « je lui donnerai une note moyenne »⁵⁴, « j'aimais son visage »⁵⁵, « j'aimais le regarder parce que j'avais l'impression que lui aussi me regardait »⁵⁶). Le texte « voit » le spectateur-lecteur, s'adresse à lui directement et le guide de manière littérale et latérale, lui accordant une place dans le triangle entre le personnage-spectateur et l'œuvre d'art. La duplication de l'acte de la vision n'est pourtant pas une mise en abyme, mais l'intersection des coprésences dans un espace-temps hybride qui fusionne les espaces-temps du réel, du musée, de la lecture, des souvenirs et de l'œuvre d'art.

La photographie du personnage-spectateur dans le livre crée un autre rapport qui lie le personnage-spectateur et le spectateur-lecteur dans ces espaces-temps : elle fixe la présence effective du personnage-spectateur, lui donnant une preuve d'existence aux yeux des spectateurs-lecteurs et les dirige vers un espace-temps commun virtuel. Le personnage-spectateur et le spectateur-lecteur sont liés par « la connexion des expériences »⁵⁷ corporelles. Leur lien peut notamment être interprété avec le concept du rôle du corps dans la mémoire, élaboré par Maurice Merleau-Ponty, et la capacité du corps « de "prendre des attitudes" et de nous fabriquer ainsi des pseudo-présents ». ⁵⁸ Il s'agit aussi de « l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui par l'engrenage des unes sur les autres, [le sens] est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne ». ⁵⁹

Les personnages-spectateurs ouvrent aux spectateurs-lecteurs des passages vers les personnages des tableaux et vers les personnages de leurs souvenirs. Nous assistons à la construction d'une querelle de personnages – « les autres personnages » – qui se présente comme un emboîtement de l'invisible : « La femme avait un regard lointain, mais elle ne regardait pas hors du tableau, elle regardait probablement l'enfant »⁶⁰, « Mon petit-fils de trois ans, quand il l'a regardée, a dit qu'il

⁴⁴. Calle, Sophie, *Fantômes*, op. cit., p. 48.

⁴⁵. Merleau-Ponty, Maurice, « Phénoménologie de la perception », op. cit., p. 713.

⁴⁶. *Ibid.*

⁴⁷. *Ibid.*, p. 720.

⁴⁸. Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 24.

⁴⁹. *Ibid.*, p. 24.

⁵⁰. Merleau-Ponty, Maurice, « Phénoménologie de la perception », op. cit., 450.

⁵¹. Calle, Sophie, *Fantômes*, op. cit., p. 29.

⁵². *Ibid.*, p. 37.

⁵³. *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴. *Ibid.*, p. 37.

⁵⁵. *Ibid.*, p. 77.

⁵⁶. *Ibid.*, p. 81.

⁵⁷. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. XVI.

⁵⁸. *Ibid.*, p. 211.

⁵⁹. *Ibid.*, p. XV.

⁶⁰. Calle, Sophie, *Fantômes*, op. cit., p. 77.

reconnaissait ses seins, c'est tout ce qu'il a vu »⁶¹. Ces personnages participent à la constitution d'une géométrie de regards croisés : « il regardait vers le spectateur »⁶², « Rembrandt vous regarde »⁶³, « c'était comme si votre adrénaline montait en regardant le tableau »⁶⁴, « c'était un jeune homme, probablement au début de la trentaine, qui regardait le spectateur »⁶⁵, etc. La distinction entre les personnages et les personnes devient confuse : « Je vois mon reflet, donc je vois ma tristesse [...] C'est un peu narcissique mais je ne peux m'empêcher de m'imaginer comme un personnage. »⁶⁶, « Comme dans un jeu vidéo, je me projette dans ce rectangle abstrait, inquiétant. Je vois quelqu'un dans le miroir. Moi, de toute évidence »⁶⁷.

Sophie Calle interroge le regard, la vision et l'acte de la transgression jusqu'à l'épuisement du sujet. L'apparition à la fin du livre de la voyante Maud Kristen en est la limite ultime : son monologue est le plus bref, c'est un point final, qui ouvre le dernier passage – vers l'espace-temps du modèle et fait entrer les personnages du tableau dans l'espace muséal : « Des fantômes occupent le cadre, comme si ce vol avait libéré les personnages, leur avait permis de quitter cette présentation figée tout en demeurant dans les lieux. Je les ressens plus présents dans leur absence. Le regard des visiteurs les retenait. Ils peuvent maintenant se balader dans le musée, ils ont cette liberté physique qu'on a dans l'obscurité, ce plaisir de mener sa vie sans être vu... Comprenez-moi, même si la toile a brûlé, la femme qui a servi de modèle n'est pas défigurée. C'est comme si, dépouillée de son corps, elle s'était ensuite dépouillée de son image. Ce que je vois dans cette ouverture est vivant et joyeux »⁶⁸.

Conclusion

Dans *Fantômes*, Sophie Calle construit un espace-temps transgressif, où les passages se multiplient à tous les niveaux : à travers l'image, qui est visible, dicible et motrice, à travers les tensions entre la réalité et la fiction, à travers différentes formes de présence (la présence effective, la présence dans les souvenirs, la présence comme potentialité).

Les personnages-spectateurs dans cet espace-temps ne sont pas des personnages d'une mise en abyme, mais des actants semi-fictionnels qui articulent le regard et la position des spectateurs-lecteurs et sont inclus dans un jeu d'interprétations multiples. Passants à l'origine, ils sont mis en avant-scène pour créer des passages à leur tour mais aussi pour refléter la position de l'auteur : mettre en image, exposer et esthétiser des faits an-esthétiques de la vie personnelle.

Bibliographie

- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 2013.
- Barthes, Roland, *Chambre claire. Note sur la photographie* in *Roland Barthes. Œuvres complètes. Tome V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002.
- Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2001.
- Bourdieu, Pierre, « La définition sociale de la photographie », in Bourdieu, Pierre (dir.), *Un art moyen*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
- Brandi, Cesare, *La théorie de la restauration*, Paris, École nationale du patrimoine, Éditions du Patrimoine, 2001.

⁶¹. *Ibid.*, p. 28.

⁶². *Ibid.*, p. 75.

⁶³. *Ibid.*, p. 69.

⁶⁴. *Ibid.*, p. 70.

⁶⁵. *Ibid.*, p. 84.

⁶⁶. *Ibid.*, p. 151.

⁶⁷. *Ibid.*, p. 152.

⁶⁸. *Ibid.*, p. 167.

- Calle, Sophie, *Ainsi de suite*, Paris, Xavier Barral, 2016.
 - *Aveugles*, Actes Sud, 2011.
 - *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013.
 - *Où et quand ?* Arles, Actes Sud, 2009.
 - *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Cuzin, Jean-Pierre, Laclotte, Michel, *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1999.
- Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- Durkheim, Émile, *Jugement de valeur et jugements de réalité*, édition électronique, Québec, 2012.
- Genette, Gérard, « Quelles valeurs esthétiques ? », in Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
 - *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Heiniche, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- Sauvageot, Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Wroblewski, Ania, *La vie des autres. Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, collection « Espace littéraire », mars 2016, livre électronique.

Notice bio-bibliographique

Svitlana Kovalova enseigne à l'Université Paris 8 (*Images hybrides, L'Autre journal : les auteurs, les œuvres, les événements*) et prépare la thèse *Le personnage-spectateur : de l'image reproductible entre deux espaces vécus*.

Publications

« Les êtres vivants, les dispositifs et les sujets : le rôle et la place du spectateur dans les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer », *Marges*, n° 20, mars 2015, p. 60-85.

« Les visites d'Hervé Guibert aux musées : le visuel et le textuel comme une expression de la subjectivité radicale », in Martine Créac'h, Juan Manuel Ibeas-Altamira, Lydia Vasquez (dir.), *Délivrer le temps. Écrire le musée (XIX^e-XXI^e s.)*, Hermann, 2020, p. 127-136.

Participation aux colloques

Colloque international *L'art et la guerre dans l'histoire de l'avant-garde*, communication « IRWIN : combattre la violence par le langage de la violence », IESA Arts&culture, Paris, le 3 avril 2019.

Colloque international *Voyages réels, voyages imaginaires*, communication « *Le Journal russe* de John Steinbeck et de Robert Capa : à la recherche de l'objectivité », Université de Bucarest, Bucarest, le 24 octobre 2019.

Colloque international *Écrivaines, écrivains au musée. XIX^e – XXI^e siècles*, communication « Les visites d'Hervé Guibert aux musées : le visuel et le textuel comme une expression de la subjectivité radicale », Les Archives nationales, Saint-Denis, le 10 décembre 2019.