Document generated on 04/25/2024 4:41 p.m.

Tangence

Corps calliens : suite deleuzienne (nom, corps, *nomos*)
Calle's bodies: Deleuzian pursuit (name, body, *nomos*)

Marie-Dominique Garnier

Number 103, 2013

Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1024974ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1024974ar

See table of contents

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)
1710-0305 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Garnier, M.-D. (2013). Corps calliens : suite deleuzienne (nom, corps, *nomos*). *Tangence*, (103), 107–134. https://doi.org/10.7202/1024974ar

Article abstract

A “chamber” maid, in *L’Hôtel* and *Suite vénitienne*, fights clichés with cliché: by means of photography, using both a backdrop of hotel rooms and a view camera. Engines of resistance to assumptions, the “suites” of Sophie Calle (acts of stalking, rooms, series of images) are present both inside and outside the room. Among the received ideas Sophie Calle deconstructs are the body, its boundaries, its accessories. A body can be photographed all the better when it’s not there. Sight can only exist by becoming touch. A body can enter a hazy production phase with the stroke of a name. Moreover, what is a body, what is a name, when its translation or stand-in is the public space of the street, *calle*, in Italian? Using concepts borrowed from Deleuze and Guattari (*nomos*, line of flight), the reading takes the theoretic path of “lines of flight”: wanderings that underlie Sophie Calle’s nomadic practice and curved hotel rooms.

Tous droits réservés © Tangence, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Tangence n° 103, 2013, p. 107-134.

Corps calliens : suite deleuzienne (nom, corps, *nomos*)

Marie-Dominique Garnier
Université de Paris 8

> Ceci est sans limite. Ton corps vivant est sans limite.
>
> Hélène Cixous[1]

> Tout nom propre est collectif.
>
> Gilles Deleuze et Claire Parnet[2]

Donner à son chat le nom Souris[3] ; rester une demi-heure au Louvre devant *L'homme au gant* du Titien[4] ; séjourner à l'hôtel de la Mirande, le temps d'une « installation » en Avignon, « Chambre 20[5] », dont les visiteurs confient heurs et malheurs à Sophie. Quel rapport entre ces trois événements calliens ? Une singulière logique du sens (inverse), des topologies complexes, du retournement, de la volte-face : dégaines. En termes deleuziens, cette « logique du sens » engendre de nouveaux noms. Il ne s'agit plus de narration ni de

1. Hélène Cixous, *Le troisième corps*, Paris, Des femmes, 1999, p. 81.
2. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 172.
3. *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Paris, Centre Georges Pompidou/Xavier Barral, coll. « Les cahiers du musée national d'art », 2003, p. 83. C'est au chat Souris qu'est dédié *L'hôtel*, dans sa réédition chez Actes Sud : « au 146 et à ses habitués Pierre et Souris » (Sophie Calle, *L'hôtel*, dans *Doubles-jeux*, Arles, Actes Sud, coll. « Peinture. BD », 1998, livre v, n. p.).
4. *À suivre…*, dans Sophie Calle, *Doubles-jeux*, ouvr. cité, livre iv, p. 135.
5. « Chambre 20 », consulté le 15 août 2013, URL : http://www.festival-avignon.com/fr/Spectacle/3466.

narrativité, et encore moins de chronologies[6]. Chronos est délogé par l'autre nom du temps, de ce temps réversible que les Stoïciens ont nommé Aiôn, « temps de décomposition par lequel un espace se subdivise en sous-espaces[7] » : temps du devenir et non de l'histoire, temps de « l'identité infinie des deux sens à la fois, du futur et du passé, de la veille et du lendemain, du plus et du moins, du trop et du pas-assez, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet[8] ». Sur fond de devenir, une ligne s'inverse et rebrousse chemin, fait boucle. Une « mirande » mire autant qu'elle tient lieu de ligne de mire : regardante-regardée ; un gant à crevets de peau souple se retourne sens dessus dessous, surface réversible à un seul côté ; un chat nommé Souris peut déclarer sans risquer de perdre la face : « je suis (une) souris », puisque le « suivre » partage désormais le lit du « je suis ». Au lieu du verbe « être », des suivre.

On enferme souvent l'œuvre de Sophie Calle à double tour derrière les concepts à fausses sorties d'une logique dichotomique : sujet/objet, auteur/lecteur, voir/être vu, suivre/être suivi, psychologie/géographie[9], présence/absence, dedans/dehors. À titre d'exemple, la première analyse du volume *M'as-tu vue*, intitulée « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished*[10] », fonde son propos sur l'opposition mort/vie de l'auteur, en prenant

6. Voir Perin Emel Yavuz, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, nº 7, 2006, p. 89-109. L'article exploite un concept de temps qui reste chronologique et linéaire. La conclusion aboutit pourtant à une forme de réversibilité : « en retournant l'objectif vers elle, Calle devient son propre objet » (p. 109). Le temps éditorial complexe (par exemple en ce qui concerne le changement d'année pour *Suite vénitienne*, postdaté de 1979 à 1980 pour des raisons juridiques ; voir plus bas note 52) corrobore l'idée qu'une chronologie simple passe à côté d'une dimension non négligeable de l'œuvre.
7. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 146.
8. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, ouvr. cité, p. 10-11.
9. Voir, sur l'influence de Guy Debord et du situationnisme sur le travail de Sophie Calle, la thèse de Cécile Camart, *Une esthétique de la fabulation et de la situation : Sophie Calle, 1978-2007*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2007 ; dans son article intitulé « Sophie Calle *alias* Sophie Calle. Le "je" d'un Narcisse éclaté » (*Art press*, hors série nº 5 (*Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries*), avril 2002, p. 30-35) affleurent les thématiques très humanistes de construction de soi, de sujet et de « narcissisme ». Voir aussi, toujours de Cécile Camart, « Sophie Calle, de dérives en filatures : un érotisme de la séparation », *Esse (arts + opinions)*, nº 55 (*Dérives II*), septembre 2005, p. 32-35.
10. Christine Macel, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle. *Unfinished* », dans *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 17-18.

le contre-pied de ce qui y est (trop rapidement) abordé comme les « postulats » de « la critique issue du structuralisme » à propos de la mort de l'auteur (qu'infirmerait Sophie Calle) : « aux postulats de Roland Barthes succèdent ceux de l'école française du structuralisme, de Michel Foucault en premier lieu, ou encore de Jacques Derrida, qui élabore une philosophie de l'écriture où le sujet est nié[11]. » Or, aucune « philosophie de l'écriture » n'a été à proprement parler élaborée par Jacques Derrida, qui ne s'est par ailleurs guère occupé du concept de « sujet » (combien de fois est-il question de « nier le sujet » sous sa plume ? « M'as-tu lu ? », l'entend-on demander d'outre-tombe).

C'est pourtant bien sur cette question, « m'as-tu lue ?[12] », que s'achève l'article de Christine Macel, question en effet cruciale à laquelle tente de répondre l'essai qui suit à travers la lecture de trois textes (plus une installation) — *Suite vénitienne*, *L'hôtel*, *L'EROUV de Jérusalem*, et « Chambre 20 »[13]. Ces quatre supports principaux de lecture (loin d'être les seuls dans l'immense salle des pas perdus, le vaste échangeur du corpus Calle) ont pour point commun de bloquer la formation d'un « corps » dont les contours épouseraient les concepts de sujet, d'individu ayant une identité, une classe, une psychologie assignables. Les appareils de capture associés à ces œuvres (appareil photo, magnétophone, téléphone) et les pratiques mises en œuvre (fouilles, interrogatoires, filatures, dépositions) affichent de façon hypertrophique les symptômes des sociétés de contrôle décrites par Michel Foucault et à sa suite par Gilles Deleuze, sociétés qui « fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle

11. *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 18.
12. *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 28.
13. *Suite vénitienne* et *L'hôtel* ont été réédités dans Sophie Calle, *Doubles-jeux*, ouvr. cité (*À suivre…*, livre IV, p. 37-108 ; *L'hôtel*, livre V). Contrairement à ce que pourrait laisser penser cette seconde édition chez Actes Sud, qui s'ouvre sur *Filatures* (devenues *Préambule*), *Suite vénitienne* est le premier recueil publié. Une photographie dans l'édition originale (la dernière du recueil) disparaît dans la réédition de 1998, remplacée par une autre (femme portant un masque de carnaval, placée p. 54 dans la première édition, et remplace, dans la seconde, le portrait aux yeux absents, barrés par des lunettes, de l'homme du train, qui apparaît dans *Sophie Calle. Suite vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1983, p. 71). Les renvois à *Suite vénitienne* citent la seconde édition, sauf indications contraires en cas de divergence textuelle. Voir aussi Sophie Calle, *L'EROUV de Jérusalem* [1996] (Arles, Actes Sud, coll. « Photographie », 2002) et « Chambre 20 » (Hôtel de la Mirande, Festival d'Avignon, 15-19 juillet 2013).

continu et communication instantanée[14] » — à ceci près que la « rue-Calle » et sa topologie paradoxale défont toute possibilité de contrôle en faisant muter ou varier le périmètre de ce qu'est un corps, en pratiquant des greffes de « peau » (par contact, par rapprochement haptique, par tiédeur interposée, ou par l'intermédiaire, par exemple, de draps).

Les corps calliens n'entrent pas dans la dialectique de l'individuel et du collectif. Ils entrent dans un autre dispositif qu'on pourrait désigner provisoirement comme celui du « corps d'attache », comme corps en tandem, reliés par contrat, mis en réseau/rhizome par une suite d'outils, de lieux et de pratiques : planches contact, draps, eau du bain, chambres photographiques, chambres d'hôtel, pas, ruelles. Les modalités de contact de corps à corps opèrent par mutation du « rapport » de sexe à sexe, pour inventer d'autres signaux, qui suivent des lignes de variations à partie du nom « propre » : être dans la même rue, venir dans la même venelle, se tenir dans la ruelle, c'est-à-dire dans cette étroite zone en bordure de lit anciennement appelée « ruelle » — lieu privé ayant pourtant partie liée avec la conversation, la rue. Cet espace limitrophe invite et pourtant maintient à une infime distance — à cette distance que rend perceptible, par exemple, la typographie de l'intitulé que Sophie Calle donne à l'exposition présentée au Centre Pompidou à Paris du 19 novembre 2003 au 14 mars 2004, « M'as-tu-vue », où l'absence de point d'interrogation permet d'y lire une invitation en forme de *double bind* : venir voir/fuir la prétentieuse.

Calle n'a de cesse de substituer aux questionnements identitaires et aux contours du corps anatomique et organique un principe de fuite, de désorganisation. Un « corps-Calle » est une rue, une rue est une ligne : double sens, canal de peuplement, devenir-public des êtres privés ou, inversement, modulation du privé, lieu d'exercice des « filles de rue », zone où se ruer, espace de combat, zone de non-droit (chambre avec femme de chambre quasi-cleptomane).

Christine Macel donne à ses lecteurs une citation clef tirée des carnets de Sophie Calle de 1978-1979, dans laquelle celle-ci se livre à une traduction de son nom « propre » au devenir-commun : « mon nom, synonyme en espagnol de rue, donc d'errance… Mon prénom

14. Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990)* [1990], Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003, p. 236.

signifiant en grec “sagesse”, cela donn[e] “sagesse de la rue”[15].» La citation complète reprend en substance une lettre envoyée à un hebdomadaire qui expédiait ses numéros à la mal nommée « Sophie Galle » puis « Me Sophie Caille ». Réponse de l’abonnée Sophie Calle après envoi de plusieurs courriers demandant correction :

> Vous ne m’avez pas pour autant totalement suivie […] bien sûr si ces erreurs successives étaient l’effet d’une phobie à l’encontre de mon nom, je me permets de vous suggérer, pour les semaines à venir, quelques adaptations convenables : S. balle, S. baille, S. pâle, S. paille, S. mâle, Sophie râle, Sophie raille… pour rester dans votre esprit. — Votre amie Calle[16].

Chaque déraillement du nom propre proposé ici de façon humoristique fait perdre au nom sa capitale, sauf la signature, qui fait revenir un nom en forme de rébus : une prise de congé amie-calle. Le corps de la lettre est hanté par l’ombre du nom propre en traduction, par la rue et son suivi (vous ne m’avez pas « suivie », « erreurs successives », « semaines à venir… »). Pourtant, sitôt citée, l’énergie de libre parcours suscitée par ce nom en version « calle » est mise aux arrêts par le commentaire critique :

> Sophie Calle illustre ici le fait que le nom de l’auteur n’est donc pas exactement un nom propre comme les autres, qu’il donne, comme le dit Foucault, une « coloration » toute particulière au texte auquel il est identifié. Le nom Sophie Calle définit en effet un style, notion essentielle à la définition de l’auteur, une des plus reniées dans la critique contemporaine, mais ô combien essentielle[17].

Retour de mots clefs qui, à contre-lecture du corpus cité, enferment à double tour l’errance-Calle, barricadent le nom en forme de rue sous un amoncellement de métaux conceptuels lourds : auteur, identité, définition, essence — après un bref détour par Foucault, chez qui le concept de *coloration*, étrangement mentionné, ne fait pas partie des chevilles philosophiques indispensables au dispositif de pensée.

Philosophe par son prénom, nomade urbaine par son nom (en espagnol, mais aussi dans la langue vénitienne que parle la toute

15. *Sophie Calle. M’as-tu vue*, ouvr. cité, p. 24.
16. *Sophie Calle. M’as-tu vue*, ouvr. cité, p. 24.
17. *Sophie Calle. M’as-tu vue*, ouvr. cité, p. 24.

première œuvre[18] aux multiples « *calle* » qui lui tiennent lieu de traduction vivante, d'exoderme ambulant, poétique et vital), Sophie Calle est en prise sur une territorialité ouverte qui, en langue deleuzienne, se dit : *nomos*, terme grec sur lequel s'articule l'essai-qui-suit, à partir de sa rencontre avec un « nom », c'est-à-dire un nom chevillé au(x) corps conçu(s) comme multiplicité. C'est au voisinage du *nomos* mis en place dans *Mille plateaux*[19] (et déjà introduit dans *Différence et répétition*[20]) que se glissent d'autres concepts issus du corpus Deleuze-Guattari, notamment les concepts de *ligne de fuite*, de *plateau*, de *corps sans organes* et de *déterritorialisation*, auxquels le travail de Sophie Calle donne une nouvelle traduction, une nouvelle « translation ».

« Sagesse de la rue »

Rapprocher un nom propre de son envers, c'est-à-dire de son dehors, en l'occurrence ici de la rue, nom commun par excellence, ne relève en rien du jeu de mots ni de la coïncidence plaisante : Sophie Calle travaille son nom propre à bras le corps pour y capturer et en extraire ce que Deleuze et Guattari ont désigné en tant que *nomos*, principe de distribution en espace lisse, par contact haptique et non optique, invitant le contact et non la vue : « un espace de contact, de petites actions de contact, tactile ou manuel, plutôt que visuel[21]. » Un espace lisse ou *nomos* implique un suivre, une pratique ambulatoire : « suivant le modèle ambulant, c'est le processus de déterritorialisation qui constitue le territoire même[22]. » Le nom commun « rue » greffé à même le corps/corpus Sophie Calle agit comme opérateur du comme-un, comme élément d'appariement à distance d'« individus » appelés à couler par le même canal, le long d'une même chaussée. Alors que le terme *nomos* est généralement compris et traduit comme signifiant « loi », Deleuze et Guattari extraient de la thèse de philologie d'Emmanuel Laroche, *Histoire de la racine « Nem » en grec*

18. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité.
19. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1981.
20. « [T]out autre est une distribution qu'il faut appeler nomadique, un *nomos* nomade, sans propriété, enclos ni mesure [...]. Rien ne revient ni n'appartient à personne, mais toutes les personnes sont disposées ça et là de manière à couvrir le plus d'espace possible » (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 54).
21. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 459.
22. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 461.

ancien, un sens enfoui de cette racine pour la faire affleurer à la surface, pour la rendre, en d'autres termes, à sa qualité de rhizome, et la repiquer à la surface de l'un des mille plateaux :

> Le *nomos* a fini par désigner la loi, mais d'abord parce qu'il était distribution, mode de distribution. Or c'est une distribution très spéciale, sans partage, dans un espace sans frontière ni clôture. Le *nomos* est la consistance d'un ensemble flou : c'est en ce sens qu'il s'oppose à la loi, ou à la polis, comme un arrière-pays, un flanc de montagne ou l'étendue vague autour d'une cité [...]. Il y a donc une différence d'espace : l'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet[23].

En note, le texte d'Emmanuel Laroche fait apparaître le champ d'application pastoral du terme, impliquant un espace de type plateau : « *Faire paître* (nemô) ne renvoie pas à partager mais à disposer ça et là, répartir les bêtes[24]. »

C'est en milieu à la fois péri-urbain et intra-urbain qu'opère le *nomos* callien — processus consistant à lisser, à tracer des « traits » et non des clôtures, à aplanir les barrières. Calle mise à plat, se fait plateau, étage, rue, ruelle, immanence. L'apparition du nom « calle » au détour des pages de la première œuvre est très loin de relever d'une « heureuse coïncidence », contrairement à ce qu'affirme Nigel Saint[25]. L'œuvre de Calle se greffe à même le nom, devenu arme de transformation du corps, machine de guérilla, forme de corporalité augmentée. Ou comment un nom devient courant, de façon littérale et non par métaphore : courir, suivre, devenir-imperceptible, devenir-*calle*, ou (plus tard) « *call* » signifient entrer dans le rhizome, rhizome de rues ou d'interconnections téléphoniques[26].

À chaque rue de Venise sa puissance, son pouvoir de projection et d'enjambement, qui deviennent, par effet de contagion, des affects

23. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 472.
24. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 472-473. Voir en particulier la note 44, p. 472, qui cite Emmanuel Laroche et son *Histoire de la racine « Nem » en grec ancien*, Paris, Klincksieck, 1949.
25. « *They pass along routes and via spaces called* calle *(a happy coincidence)* » (Nigel Saint, « Space and Absence in Sophie Calle's *Suite vénitienne* and *Disparitions* », *L'esprit créateur*, vol. 51, printemps 2011, p. 127).
26. Sophie Calle et Frank Gehry, « Le téléphone », Paris, Pont du Garigliano, 2006-2012.

« propres » à la porteuse du nom, à son corps défendant : où s'arrête la ville, où commence le corps ? Comment ne pas suivre un étrange chassé-croisé entre noms de rues et écriture dans ces filatures : « Je les suis de près. Ils empruntent l'itinéraire suivant : Calle del Traghetto […] Calle de Camai, Calle de la Chiovere, Campo San Rocco, Calle Larga […] Ponte San Tomà, Calle Dei Nomboli […] Calle dei Saoneri[27]. » Si, de l'aveu de la « narratrice », tout discours amoureux est évacué[28], placé sous la contrainte d'une écriture neutre[29], une carte de Tendre se dessine, opérant comme une machine emballée, en roue libre, au gré des noms (rue des épices, de la courtoisie). La rue nommée « Calle del Teatro o de la Comedia[30] » prend en écharpe le principe de fonctionnement de cette suite, inscrivant en abîme dans le texte son dispositif incertain : « théâtre ou comédie » ? La venelle vénitienne court au plus près des corps ; sa voie étroite au parcours modelé, selon le *Dictionnaire Gaffiot*, par le passage des troupeaux, libère une polygraphie en images et en textes écrits sous contrainte, débouchant sur l'espace d'un *nomos*. Dans *L'hôtel* surgissent plusieurs renvois à la chaîne hôtelière du nom de « Sofitel », nom de marque qui trace les contours d'une construction en abîme par rencontre onomastique, télescopage du propre et du commun : devenir-impersonnel du prénom « Sophie », machiné en nom de chaîne hôtelière (ou de façon télépathique, en syllabe téléphonique). Une « trouée », un point de passage se glisse à l'intérieur du corpus, via l'inventaire de la chambre 47 — via la liste des chaînes « Sofitel », dont le déplacement donne lieu à une suite, deux pages plus loin : « la liste des hôtels "Sofitel", sur la table de nuit de droite[31] » — exemple de topologie de type Mœbius, dont le dehors se plie à même le dedans.

À l'autre extrémité du corpus, dans l'installation « Chambre 20 » à l'hôtel de la Mirande en juillet 2013, c'est ce nom-rue qui toujours fait tenir ensemble le peuple callien des visiteurs aux contours flous, pris en réseau entre les paroles d'une chanson :

> […] la présence lascive de Sophie illumine le parcours. Elle est la madone que nous venons célébrer, la forme généreuse qui absorbe

27. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 32.
28. « Je ne dois pas oublier que je n'éprouve aucun sentiment amoureux pour Henri B. » (Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 26).
29. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 20.
30. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 36.
31. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 56 et p. 58.

> nos confidences. Elle anime l'atmosphère musicale en choisissant, avec nos propositions. Elle choisit de changer la bande-son pour écouter Manu Chao « Me llaman calle », car c'est son nom. Elle nous contient jusque dans les ondes[32].

Que la forme généreuse de Sophie Calle nous « contienne » est vrai et faux à la fois, aucune rue n'étant *a priori* destinée à contenir. Une rue est par définition passante, semblant prélever son énergie à l'étrange bande passante du nom de celui qui le premier décidera du devenir-artiste de Calle, Bernard Lamarche-Vadel, dont le nom fait signe du côté de la marche — marcheur et démarcheur de biennales et d'œuvres. Au voisinage de la chanson de Manu Chao, « *Me llaman calle* », c'est une autre chanson, un autre corps-nom que l'on entend répondre : celui de la chanson « Sophie Calle n° 108 » qui vient greffer son extension, sa suite aux 107 textes de *Prenez soin de vous*[33]. Mais où s'arrête Calle, où commence la chanson, où débouche telle rue, où s'abouche tel corps — sachant que l'interprète a pour nom : Cali ?

De l'auteur à l'hôtel : l'art d'ôter

Si l'« intériorité » nommée Calle est connectée sur des dehors, sur ses voisinages onomastiques (sur lesquels je reviendrai) qui en constituent des exo-corps, c'est parce qu'il n'existe aucune chambre, aucun espace clos, aucune *camera* ou chambre noire qui ne soit reliée à un dehors, à son envers au grand jour. Pour reprendre les termes de Guy Debord, toute « psychologie » appelle sa « géographie[34] » (à ceci près que le terme « psychologie », sur fond de psychanalyse post-freudienne et lacanienne, ne convient plus, et qu'il s'agit en outre moins d'un *logos* que d'un *nomos*, d'une errance sans discursivité).

Il en va de même des deux premières « suites » de Sophie Calle, terme articulant le clos et l'ouvert, opérant à la façon d'une bande de Mœbius. Placées dos-à-dos, la clarté des chambres de Sophie Calle dans *L'hôtel* et l'obscurité des venelles ou « *calle* » de *Suite vénitienne*

32. Voir Sylvie Lefrère, « Festival d'Avignon — Sophie Calle, chambre avec vue », mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 16 août 2013, URL : http://www.festivalier.net/2013/07/sophie-calle-2/.
33. Voir « Sophie Calle n° 108 », consulté le 30 août 2013, URL : http://toutsurcali.joueb.com/news/chanson-n-6-sophie-calle-n-108.
34. Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n° 6, septembre 1955, p. 10.

ne font qu'une, partagent la même surface à un seul côté, le même dedans-dehors. Ligne de « fuite » ou ligne de « suite », une venelle-Calle constitue une variation autour de la ligne conceptualisée par Deleuze et Guattari, renommée « ligne d'erre[35] ». Le long de telles lignes, le voir et la représentation vacillent. C'est avant tout comme surface tactile que, par exemple, des draps constituent un milieu (et non un masque[36]) — un lieu plissé, une peau partagée, passant par les degrés d'une tiédeur retransmise.

C'est aussi typographiquement que le nom-corps, Calle, fait office de milieu en première de couverture des deux recueils publiés aux éditions de l'Étoile et des Cahiers du cinéma, dont la petite machine de guerre du titre transforme le nom propre en point de passage. Qu'il s'agisse d'un protocole éditorial mûrement pensé ou non, sur la première de couverture de *L'hôtel* (*Écrit sur l'image. Sophie Calle. L'hôtel*) et de *Suite vénitienne* (*Écrit sur l'image. Sophie Calle. Suite vénitienne*), Calle, le nom, circule en milieu de titre, entre titre de collection (*Écrit sur l'image*) et titre de recueil, entre zones isolées par des points. Auteure ôtée, devenue hôte, hébergeante-hébergée, dissipée entre image et texte, corps en suspension en leur milieu. Le corps de la maîtresse d'œuvre disparaît dans l'ouvrage — en commençant par cette première suite de titres qui avancent comme succession de pas acéphales.

Rivée à un principe ambulatoire, l'écriture en images de Sophie Calle déjoue les attendus d'un corps pensant, qui serait organisé de façon hiérarchique, soumis à son chef — à sa tête. On ne trouvera dans les deux textes aucune déclaration d'intention, aucun but annoncé, mais une suite de dé-buts, d'errances au hasard apparent des désordres (*L'hôtel*) et des rues (*Suite vénitienne*). La première phrase de *L'hôtel* expose brutalement ce qui ressemble à un contrat de travail, et devient sur le champ contrat de lecture : « Le lundi

35. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, ouvr. cité, p. 155.
36. La belle lecture d'Olivier Rolin (« Betteraves, luzerne, etc. », dans *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 137-140) développe l'hypothèse du drap comme « ce qui masque », « ce qui dissimule les corps » (p. 138), en ajoutant l'exemple du « drap dont on s'enveloppe pour faire le fantôme » ; mais aucun fantôme drapé ne traverse l'œuvre, plus intéressée, semble-t-il, par les puissances incorporelles (tactiles) qui s'échappent des draps, par la tiédeur, « motif déclencheur » (voir Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », dans *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 79). La tiédeur, l'odeur, la moiteur, soit les molécules mobiles du corps, sont récurrentes dans Sophie Calle, *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 27 ; p. 52.

16 février 1981, je réussis, après une année de démarches et d'attente, à me faire engager comme femme de chambre pour un remplacement de trois semaines dans un hôtel vénitien : l'hôtel C[37]. » Malgré le contrat de sécheresse et de neutralité passé avec l'écriture attachée à cerner les moindres « signes d'une installation provisoire[38] », chaque mot opère comme zone à la fois fermée et ouverte. Les « effets » photographiés par Sophie Calle sont immatériels autant que matériels : portés à même le corps ou à distance variable et incalculable (fumée, parfums, onguents), ils constituent les éléments indiciels de cette entité anexacte atmosphérique et vaporeuse que constitue un corps, à sa limitrophie sans cesse tremblée, perturbée, réinterrogée. D'une « installation » provisoire et anonyme dans la chambre d'un hôtel « C », le trajet est ininterrompu jusqu'à l'installation artistique, sur fond de *continuum* vénitien — double installation, caméristе et future invitée aux biennales de Venise. De la *camera* à la française *caméristе* est filé un seul et même fil, une seule et même filature. Mais ni la « caméristе » ni la « caméra[39] » n'ont d'intérêt pour Sophie Calle, dont l'œuvre reste singulièrement arrimée au tropisme de la chambre, de 1978 à 2013. Or, sous ce mot « chambre », entendre, encore, un double imperceptible du nom propre ; *chambre* vient du latin *camera* après transit par le grec et l'aryen *kam*[40], laquelle racine désigne une cambrure, un arc, une arcature, une voûte : courbes des anciens plafonds à nervures, cambrures du dos, de la voûte plantaire, arcature, courbe donnant au pied sa faculté d'« arquer », c'est-à-dire de marcher. De cette cambrure jaillissent des intensités, des vies du corps : courbes, cambrure d'un pied, démarches, envols, miroirs en baudruche.

À la surface courbe, photographique, de la chambre (à air) courbe, c'est-à-dire cambrée, du ballon qui flotte au plafond de la chambre 45 après le départ de ses occupants, pourrait être saisi

37. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 9.
38. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 9.
39. On se souvient de la remarque d'Hervé Guibert : « soi-disant photographe, Sophie Calle n'est même pas fichue de prendre une photo », citée par Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », dans *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 35. Voir aussi l'article de Catherine Mavrikakis, « Quelques r.-v. avec Hervé. Quand Sophie Calle rencontre encore Hervé Guibert », *Intermédialités*, n° 7, 2006, p. 127-138.
40. Voir la notice étymologique à l'entrée « *Chamber* », *Oxford English Dictionary*, CD-Rom, Oxford University Press, 2009.

après grossissement ce qu'il reste de l'identité lumineuse de l'artiste-photographe réduite à un reflet de *flash* à même le « ballon de baudruche[41] » devenu appareil de capture, *camera* de peau élastomère brillante. Plus légère que l'air, ovale d'une tête sans corps libérée de la gravité, la baudruche est l'une des marques de la « plasticienne », de son goût pour les matériaux extensibles (latex, filatures, vies, vêtements de *strip-tease*). Substitut de corps, ce ballon est une machine à déjouer la figuration. Au terme de « baudruche », le commentaire, sec au possible, qui accompagne l'image, accorde, en le plaçant en dernier, la force d'un point d'orgue dans ce récit sans récit. Mais qu'est-ce qu'une baudruche ? Selon le *Littré*, la baudruche, antérieure au vinyle, est une « pellicule provenant d'une des membranes du *cæcum* bien dégraissé soit du bœuf, soit du mouton, et préparée par les parcheminiers. Dite aussi peau divine, parce qu'on l'applique sur les coupures, à l'instar du taffetas d'Angleterre[42] ». La « pellicule » de ce ballon de baudruche joue non seulement un rôle photographique par reflet interposé (tout en déstabilisant les critères de l'image en tant que liée à la représentation : seule une tache de lumière à la surface du ballon signe d'un *flash* la présence de la caméristе). En tant que « peau divine », supplément de peau utilisé comme pansement, la membrane coupée du corps possède tous les effets de suture dont peut rêver un corps sevré, séparé, isolé, blessé. Elle contribue ici à suturer, sans référence explicite à l'enfance, et à bonne distance de tout ventre (maternel), une peau partagée, mue collectivement, vivant sa vie de corps-objet (ailleurs, chambre 47, un autre ballon détumescent « pend[43] »).

Calle ou comment coller

À peine ouvert, le mince volume de *L'hôtel* donne à voir ce qui a l'air d'une photo manquée : lit aux oreillers coupés par le cadrage, dessus-de-lit creusé d'un point de non-capiton — marque de départ, indentation, signe d'absence et de départ, « sceau » de Calle. Mais à regarder cette scène d'ouverture de façon haptique plutôt qu'optique,

41. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 67. Un second ballon, « accroché à la poignée de la commode » (p. 70) figure p. 75.
42. D'après Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [en ligne], consulté le 14 octobre 2012, URL : http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/baudruche/6220.
43. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 73.

une autre « installation » se manifeste. À côté de la pulsion scopique qui pousse à voir/savoir, se met en place une équivalence topologique entre le format rectangulaire de la double page dont la moitié gauche reste blanche, et le rectangle des deux oreillers de l'image : un lien tactile fait l'aller-retour entre l'épais coton du fil de reliure et le coton froissé des draps[44]. Le texte appelle aussi quant à lui à une lecture « suivie » :

> Le lundi 16 février 1981, je réussis, après une année de démarches et d'attente, à me faire engager comme femme de chambre pour un remplacement de trois semaines, dans un hôtel vénitien : l'hôtel C.
> On me confia 12 chambres du quatrième étage.
> Au cours de mes heures de ménage, j'examinais les effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre, j'observais par le détail des vies qui me restaient étrangères.
> Le vendredi 6 mars, mon remplacement prit fin[45].

Entre sa première et sa seconde occurrence, le mot « remplacement » change d'effet (ou d'effets) pour devenir dans l'expression « mon remplacement », au génitif instable, un mot réversible : qui remplace qui ? Dans quelle série temporelle, passée ou à venir, se situe le « sujet » de l'énonciation ? Comment ne pas entendre dans cette « succession » dans une « même chambre » un autre plan sémantique, funèbre et funéraire, dont la lecture ne peut être que métastable ? Et comment ne pas entendre s'amenuiser dans ce terme de « client » la membrane entre vraie et fausse femme de « chambre » ?

> Tout est ordonné, empaqueté, aseptisé. Ici pas de ménage à faire, ne seraient les dérangements occasionnés par ma propre fouille.
> C'est ma dernière journée à l'hôtel C. J'abandonne à la vraie femme de chambre le client du 29.
> Le vendredi 6 mars 1981, à 13 heures, mon service à l'hôtel C. s'achève[46].

Une heure est ajoutée : 13 heures — chiffre dont on pourrait suivre les effets de retour dans d'autres récits, comme à la fin de *Suite*

44. Ce fil n'est perceptible et par conséquent suivable que dans la première édition, Sophie Calle, *L'hôtel*, Paris, L'Étoile, coll. « Photographie », 1984, p. 7.
45. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 9.
46. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 172.

vénitienne (« à la fin de ces treize jours », que la postface de Jean Baudrillard méprend pour quinze[47].)

La « dernière journée » n'en est par conséquent pas une, l'ensemble des chambres restant un ensemble ouvert : le ménage n'y a pas eu lieu. La ligne des temps avance en marche arrière, comme s'inverse le signe du ménage devenant « fouille ». Et au lieu du « prit fin » annoncé dans le contrat initial, au lieu de son passé simple de narration, un présent s'impose assorti d'une « dernière » syllabe riche en possibilités de renversements : celle du verbe « s'achève » — verbe ultime mais paradoxalement premier, en prêtant l'oreille au passage d'une Ève à la fois future, antérieure, et tout aussi réversible que le palindrome « Anna » par lequel Sophie Calle devient son propre personnage dans l'écriture d'Hervé Guibert[48].

Tout comme ses dé-buts à répétition, les fins du recueil bégaient : elles ne s'égrènent pas selon un enchaînement de dates, mais selon un feuilletage de lieux superposés sur un ou deux étages, poussant les corps qui les traversent à entrer eux aussi dans d'autres formes de voisinages, d'empilement et d'ampliation des destinées. On lira, par exemple, dix pages plus haut, la brève notation d'une autre fin : « c'est ma dernière journée à l'hôtel[49] ». En cet hôtel dit « hôtel C » se superposent, sous une même lettre, les pistes de lecture : C comme

47. Jean Baudrillard, *Sophie Calle. Suite vénitienne. Jean Baudrillard, Please Follow Me*, ouvr. cité, p. 82-93. Dans sa lecture de *Suite vénitienne*, Jean Baudrillard y décrit une « Sophie », sans filtre narratif permettant le moindre interstice entre psychologie individuelle et fictionnelle, occupée à suivre un homme, poussée par le démon de la séduction (alors que le texte insiste sur l'absence de sentiment). Le « couple » est par deux fois comparé à Orphée et Eurydice : « Elle passe les quinze jours au prix d'innombrables efforts à garder sa trace » (p. 83) ; « Tu me suivras pendant quinze jours » (p. 86). Une pâmoison (« Songeons à une femme qui s'évanouit », p. 93) parachève ce qui ressemble à un contre-sens hétéronormé : la surimposition d'un discours de séduction au masculin avec pâmoison/orgasme final chez le « sujet » féminin. Rien de tel dans le récit de Calle, dont le point culminant (manqué) figure au centre d'un dispositif fonctionnant en plateau. Baudrillard introduit dans sa lecture le concept d'absence, en opposition binaire avec la présence, dualisme dont tout le dispositif du récit travaille pourtant à se démarquer : « ce ne sont pas les clichés-souvenirs d'une présence, mais les clichés d'une absence » (p. 84). Ni absence ni présence, l'écriture de Sophie Calle se fait « suite », processus ambulatoire qui crée son objet en marche.

48. Elle y devient en particulier « Anna l'emmerdeuse », dans Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, cité par Yve-Alain Bois, « La tigresse de papier », art. cité, p. 33. L'adjectif posté après Anna rend possible une liaison « dangereuse », anna + l.

49. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 153.

couple, comme client, C comme Calle, C comme Chambre, C comme Corps ou comme Courbure — autant de *clinamens*. L'hôtel C a pignon sur « rue », et communique (en espace courbe, cambré, chambré) avec une œuvre plus tardive, *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* (1998) — narration inverse de celle de Paul Auster dans *Léviathan*, dont le personnage Maria est modelé sur Sophie Calle. Celle-ci écrit : « afin de nous rapprocher, Maria et moi, j'ai décidé d'obéir au livre. J'ai passé la journée du 10 mars 1998 sous le signe du B, des 16 février et 19 mars sous le signe du C, du 14 mars sous le signe du W[50]. » Le signe du C a pour cadre le cimetière du Montparnasse : « Pour faire comme Maria, j'ai passé la journée du lundi 16 février 1998 sous le signe du C comme "Calle et Calle au cimetière" » (Sophie et son père)[51]. Dans la longue suite de mots en C dont se tisse ce court texte ne figure aucun corps — le corps étant moins donnée localisable que résultante provisoire d'un assemblage, attelage de vies et de matériaux temporairement mis en variation parallèle.

Ménages

À côté de l'« hôtel », de l'épaisseur des zones sémantiques du mot qui oscille, à partir du latin *hospes*, entre hospitalité et hostilité[52], un autre terme, labile et volatile, court lui aussi au plus près des saisies photographiques et textuelles de Sophie Calle, brouillant la lisibilité de la cartographie habituelle d'une chambre d'hôtel et des corps qu'elle héberge : le « ménage ». En ce mot se cristallisent une tâche de nettoyage et un outil d'appariement social, avec dans son ombre immédiate les contours d'une société fondée sur la microgestion incorporée à la structure familiale en mode bourgeois. Sophie Calle, femme de « ménage », balaie d'un coup l'opposition. Peu ou pas de narration dans *L'hôtel*, et un refus systématique de tout sentiment dans *Suite vénitienne*. À chaque « ménage » vient se greffer son double domestique, la vie de « ménages ». Sitôt le ménage (d'étage) fait, tout « ménage » (humain) semble défait, après saisie des paroles au travers des portes. Les textes et images de Sophie Calle mettent en place des effets de bord et de débord : aucune chambre, aucune photo, aucun corps, aucun texte n'a de cloison qui ne soit communicante

50. *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 293.
51. *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 294.
52. Voir en particulier Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

ou incertaine. Sous la striation de l'agenda de travail chiffré (heures de ménage, numéros de chambres), tout « bave », prend la tangente, chasse, fuit. Dans l'agenda de « Françoise », l'occupante de la chambre 30 le 24 février, entre non pas ce qui est habituellement consigné entre les pages d'un agenda : rendez-vous, noms, anecdotes, bribes quotidiennes, mais le double quasi-exact du livre de Sophie Calle, son jumeau imparfait en abîme. Deux lettres tombées d'entre les pages de l'agenda en font baver les bords. D'une des lettres tombe cette autre doublure du recueil de Sophie Calle : « Je voulais aussi te raconter, l'amie de Françoise, l'écrivain Jeanne G est morte à 94 ans. Françoise dit que Jeanne était désordre. C'est inouï, on a trouvé chez elle 40 parapluies, 17 manteaux, 5 ou 6 fourrures, des quantités de billets de 10 000 francs datant de 14-18. Une originale[53] ».

Flux de sang, flux de bave (« l'oreiller gauche est taché. Elle bave un peu la nuit[54] »), les corps fuient entre les murs des chambres, elles-mêmes fuyantes par diverses trouées : monde fluent. Chambre 46, après le départ de ses occupants, « l'eau coule encore dans le lavabo[55] ». Une ligne de fuite narrative s'échappe de la chambre 30, la narratrice imaginant un départ soudain avec Fabrice, l'homme entrevu : « se penchant sur mon sort de femme de chambre et me proposant de tout lâcher, de partir avec lui[56] ». La filature en chambre débouche sur la filature en extérieur nuit-et-jour de *Suite vénitienne*, sur ses pertes de vue ou « points de vue » à double détente, qui vont à l'encontre des attendus de la représentation, tirant corps et visages du côté de l'imperceptible par surexposition — devenir-blanc, devenir-blonde. Ces deux recueils, et les corps qui s'y inscrivent, forment une multiplicité connectable de « plateaux, communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes, comme pour un cerveau[57] ». Parmi ces « micro-fentes », on recense de multiples linges blancs dans *L'hôtel*[58], doublure des filatures en milieu obscur de *Suite vénitienne*. Recouvrir d'un linge blanc le sous-vêtement taché de sang ; partir avec un homme surgissant d'une chambre « vêtu d'une courte robe

53. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 108.
54. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 160.
55. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 58.
56. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 109.
57. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 33.
58. Voir par exemple les quantités de linge blanc, p. 33, p. 125, p. 165, ou encore les « ordonnances vierges », p. 43 (Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité).

de chambre en tissu éponge blanc[59] ». Ces linges blancs sont doublés d'une langue blanche, d'une lingerie ou ling(u)isterie blanche dépourvue de tout « effet ». La logique propre à ces deux « textes » est de résister au concept de texte pour former, à coup de suites alphabétiques désordonnées[60], une peau continue, un *continuum* dont les corps s'imbriquent de façon tactile — monde en tissu-éponge, à boire et non à voir. Au centre de *Suite vénitienne* se rencontrent pour la première fois, près du Campo di S. S. Giovanni e Paolo, suiveuse et suivi, filante et filé, *de visu*. Or cette rencontre n'a pas lieu, le lieu qui lui tient lieu de cadre n'étant pas séparable des corps qui s'y trouvent et s'y reconnaissent au plus près d'une perte de connaissance. C'est à l'entrée/sortie de l'« immense salle, vide et silencieuse[61] » d'un hôpital que les deux corps mobiles font s'effleurer leurs trajectoires. À la sortie de ce lieu opérant, de ce théâtre d'opération (mort, naissance) se produit littéralement cette rencontre avortée, morte-naissance : Henri B. reconnaît Sophie C. à ses yeux. Mais c'est en fermant les yeux que la photographe fait venir Henri B. « sous » ses yeux, dans un face-sans-face. Pas de « face à face », mais un dispositif d'obturation au lieu des yeux : « *Je m'appuie contre une colonne et ferme les yeux* [...]. Je soulève les paupières, il est devant moi, tout près[62]. » Ce dispositif d'obturation (en italique dans le texte) déclenche l'événement d'un « tout près[63] », contact/séparation haptique. Auto-engendrement d'une photographe, nouvellement née de Henri B., au sortir d'un hôtel-hôpital : née non pas d'un corps, mais d'un dispositif de coupure, d'un clignement de paupières. À quel corps, à qui appartiennent ces paupières étrangement « soulevées », dans une relation qui fait basculer le sujet d'un agir (dont l'expression serait plutôt « je lève les paupières ») vers un être intermédiaire entre soi et non-soi (« je soulève les paupières ») ? Née hors de toute chambre, hors-ventre, hors-hôpital, en pleine « *calle* », la cambrure de l'être-en-suite a pour forme celle de ses déambulations.

La fin de *Suite vénitienne* se lit, comme l'ensemble du recueil, en longeant la ligne schizoïde d'une temporalité réversible. Comment

59. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 109.
60. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 52, où figure une liste de 181 noms d'hôtels classés alphabétiquement, divisés en sept catégories, avec pour effet de faire bégayer l'alphabet.
61. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 90.
62. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 90-91. L'auteure souligne.
63. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité.

lire en effet ce début de dernier paragraphe : « je le photographie une dernière fois alors qu'il franchit l'enceinte de la gare[64] » ? L'enceinte de la gare ? Sous le cliché administratif, un autre découpage/collage est possible, laissant l'enceinte à la maturation de son « corps/corpus » affecté à distance.

Parmi les objets appelés à modifier les corps, à en faire varier les limites, les multiples parfums dont les noms ponctuent les inventaires de Sophie Calle occupent une place prépondérante. Entre les parfums, leurs noms, et les corps, se tisse une peau composée de plusieurs sexes, de genre souple et réversible comme le palindrome qui travaille le nom du premier parfum, le « déodorant "Mennen"[65] » que porte l'homme blond de la première chambre, associé aux récits d'homophilie mis à jour par le « ménage » de Calle. En fin de tableau apparaît un tout autre assemblage, métamorphose de tout « ménage » ou couple : une nature morte et vive à la fois, un portrait de « famille » parodique qui laisse voir ce qui semble dénué de tout intérêt : « trois œufs frais sur le rebord de la fenêtre et un reste de croissant que je termine[66] » — ménage par incorporation et manducation : par croissant interposé, l'occupant de la chambre (le bien nommé « Rob », double du nom du père) occupe à son tour celle qui a franchi l'enceinte de la chambre.

Volatile et facile à voler, le parfum marque de son « essence », à contre-ontologie et à contre-capital, le travail de subtilisation du visible de Sophie Calle, comme le « J'ai osé » de la chambre 44, dont le simple nom est une invitation au geste d'emprunt. Composition flottante, aux limites incertaines, le corps est moins organisme qu'agrégat de molécules de synthèse, médicaments, onguents, crèmes pour les pieds, fumée de cigarettes et effluves aux noms divers, comme en témoigne le contenu de la chambre 29 : « de la citrosodina qui favorise la digestion […]. Toujours cette odeur de tabac. Ils vont partir. Les valises sont prêtes. Dans la corbeille, il reste des boîtes vides de "foot-cream" (crème antiseptique pour les pieds) et de suppositoires "Anusol" ainsi qu'une lettre froissée[67]. » Improbable

64. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 107.
65. Absent de la seconde édition, qui s'arrête à « déodorant » (Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 15). Dans la première édition de ce texte, la marque « Mennen » se trouve en p. 11.
66. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 20.
67. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 160.

collision, désorganisation du corps effectuée par procuration, la rencontre d'une boîte vide de crème pour les pieds et d'« anusol » recompose une formation à mi-distance du sol et du solaire, du solaire et de l'anal : un « anusol/aire », envers de tout portrait, défaite de tout corps organique ; corps-« Calle », fait de coupures (de presse, de lettres) et de flux (de citrodosina, de tabac, d'anusol, raccourci d'« anus solaire » version Schreber ou Bataille[68]).

« C'est pour l'étage » : Deleuze sur un plateau

Coupant court au lien implicite qui relie photographie et représentation, photographie et identité, le corpus de *L'hôtel* inscrit dans sa trame des éléments déjouant tout attendu narratif : auteur, personnage, corps individué. Une algèbre simple, efficace, y inscrit ses micro-effets, par exemple le signe d'égalité qui s'établit en filigrane entre Sophie-Calle-femme-de-chambre et « l'étage ». L'occupant de la chambre 30 lui octroie, en manière de pourboire, une somme d'argent, avec ces mots : « Merci, c'est pour l'étage[69] ». L'entité femme-de-chambre est soluble dans l'espace qui l'entoure, ou dans l'espace qu'elle entoure, chambres comprises : c'est un « étage ». Au-delà du potentiel de mépris que manifeste un tel refus d'interlocution, un tel évitement du pronom personnel, on lira, dans cet « étage », une curieuse métamorphose par contiguïté spatiale de la « personne » en son environnement de travail. Ou comment glisser, en un mot, non pas tant de la psychologie à la psychogéographie, que de la personne au plan, c'est-à-dire à ce que Deleuze et Guattari ont appelé un « plateau » — plan d'immanence, lieu de circulation des devenirs-imperceptibles :

> Se confondre avec les murs, éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir […]. À force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite […]. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits […]. On a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on fait un monde nécessairement

68. Cette lecture file du côté du corps sans organe tel que Deleuze et Guattari le conçoivent dans *Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 7 : « […] toujours des flux et des coupures. Le président Schreber a les rayons du ciel dans le cul. Anus solaire. » Chez George Bataille, auteur d'*Anus solaire* (1931) et de « Soleil pourri » (1930) (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, t. I), entrent en circulation sans fin haut et bas, sol et solaire, plomb et or.
69. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 109.

> communicant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses. On a combiné le « tout », l'article indéfini, l'infinitif-devenir, et le nom propre auquel on est réduit. Saturer, éliminer, tout mettre[70].

Le fonctionnement de *L'hôtel* de Sophie Calle (et d'autres « plateaux » à venir, comme celui de *L'EROUV de Jérusalem*) obéit, non pas à une structure, mais à un plan, chaque chambre visitée cessant d'être un espace clos ou muré pour devenir espace de voisinages et d'armoires béantes, lieux de superpositions, feuilletage de valises, de pyjamas, d'effets personnels/impersonnels, où chaque « effet » est un incorporel qui circule de corps en corps. Dépersonnaliser ne signifie plus mépriser, ignorer, mais décloisonner, faire bouger les limites d'objet, de classe, de langue — chaque chambre devenant un plateau sur lequel « les images se confondent. Les jours et les clients se superposent[71] ».

Assortis aux papiers peints à motifs floraux, la « peau » des lits de *L'hôtel* recouverte d'un dessus de lit à motifs similaires provoque un effet de suppression des lignes de fuite (en termes de perspective classique) et d'horizon : plus d'horizon, mais un monde tactilement ininterrompu, invitant à suivre du doigt les sinuosités de telle ou telle branche jusqu'à sa terminaison fleurie. Ces effets de continuité ont pour corollaire la formation d'un plan courbe, absorbant dans une même trajectoire, le plat du lit et le plan du mur. À contre-horizon, défiant l'orthogonalité simple d'une chambre, la lecture d'image appelle des trajectoires aussi mobiles que la Calle del Traghetto de Venise. Semblable effet de bascule avec pour résultante un plan-*continuum* qui réapparaît, par exemple, en 2002, dans l'installation de l'autobiographie « Chambre avec vue[72] » : Calle calée sur fond de parapet grillagé de tour Eiffel (variante de faux mariage avec le corps faussement organique d'un phallus de métal ajouré).

Comme l'ont constaté critiques et lecteurs de *Suite vénitienne*, la première photographie de dos d'un certain Henri B., que l'enquête de Sophie Calle déclare prendre pour objet de filature, ne correspond pas aux photographies suivantes : nuque large, cheveux coupés

70. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 342-344.
71. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 92.
72. *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 209.

courts, ce dos n'est pas celui des photos de la suite du recueil (mais viendrait plutôt s'apparier, face contre dos, à l'homme de la dernière image prise gare de Lyon). La raison en est juridique, Sophie Calle ayant dû donner une suite factice à sa suite d'origine, et remplacer le vrai par le faux, sous de nouveaux masques :

> Dans le cas de *Suite vénitienne*, elle dut retourner à Venise, afin de reprendre chacune des photos impliquant l'homme et sa compagne, et dut également modifier l'année 1979 en 1980. L'homme et la femme en question voyaient dans ces filatures, non pas une expérience postmoderne sur la performativité de l'identité, mais une intrusion dans leur vie privée[73].

Il est intéressant de déplacer cette notion de performativité de l'identité vers le produit artistique de la filature, autrement dit du corps vers le corpus. La filature par Sophie Calle d'un couple à trois variables (avec composante homo/hétérosexuelle[74]) inverse son sens, et de suite devient poursuite. Cette suite juridique appartient au plateau, à l'espace plan ou lisse d'une suite, dont elle constitue paradoxalement un des effets désirables, une des étapes, une dérivée performative (d'autant plus performative que l'identité est soumise à l'effacement).

Une *chambre*, hôtelière ou photographique, n'est jamais loin de son sous-sol étymologique, la « cambrure » : elle communique autrement dit avec ce trait nomade qui la relie au *nomos*, au terrain de libre pâture d'un corpus/corps ouvert sur le dehors d'un nom faussement « propre », rue-Sophie-Calle. La cambrure en question surgit au détour de la toute première image de *Suite vénitienne*, double portrait en « pieds » : pied droit d'homme, chaussé de cuir, regardant de son regard-de-pied la caméra de « face » ; pied droit de femme en collant ou chaussette de nylon, de profil, en apparence nu, avec cou de pied proéminent, orteil en marteau orienté vers le pied masculin. En position inférieure par rapport au pied d'homme chaussé de

73. « *In the case of* Suite vénitienne, *she had to return to Venice to retake all the photos involving the man and his female companion and change the year from 1979 to 1980. The men and woman involved didn't see the projects as postmodern experiments in performative identity, but rather as invasions of privacy* […]. » (Nigel Saint, « Space and absence », art. cité, p. 126. Je traduis.)

74. « Il est arrivé en compagnie d'un jeune homme qui est reparti après quelques jours. Puis sa femme l'a rejoint » (Sophie Calle, *Suite vénitienne*, ouvr. cité, p. 61).

cuir, ce pied féminin déchaussé, plat, à l'orteil recroquevillé, est une filature à lui seul, un départ de l'identitaire et de l'humain, une ligne d'erre et d'errance initiale : bec d'oiseau, crochet, forme animale pendante ou obscène, il n'appartient à aucune histoire, mais prend la tangente et suscite un devenir, une libération des formes, un petit intervalle. Le commentaire suivant de Deleuze et Guattari décrivant des corps dans la métamorphose de leur contenu permet de saisir ce que capte ici la focale-Sophie-Calle :

> On assiste à une transformation des substances et à une dissolution des formes, passage à la limite ou fuite des contours, au profit des forces fluides, des flux, de l'air, de la lumière, de la matière qui font qu'un corps ou un mot ne s'arrêtent en aucun point précis. Puissance incorporelle de cette matière intense, puissance matérielle de cette langue[75].

Qu'est-ce qu'un portrait « en pieds » ? À côté de l'effet d'hyperréalisme provoqué par l'accumulation de pantoufles, chaussures, babouches, bottes dans les chambres de *L'hôtel* (comme dans le reste du corpus, parsemé de chaussures), au delà d'une lecture orientée vers l'objet et sa capitalisation, une autre lecture est à poursuivre, qui consiste à repenser le corps comme série ouverte de traits, de lignes de fuite ou de suite, tracés au(x) pied(s) levé(s), c'est-à-dire en marche et formant assemblage avec la rue, la chaussée. Dans *L'hôtel*, une chaussure détermine l'approche qui donnera lieu au déclenchement de la prise d'image : « je me dirige aussitôt vers ce qui m'attire, ici la paire d'escarpins noirs rembourrés avec du papier[76]. » Support trompeur, elle bifurque, comme les venelles de Venise : une « housse de chaussures Fitzgerald » recèle « dix petites boîtes identiques remplies de pilules blanches[77]. »

Sous le cliché, sous les « troupeaux » touristiques amenés à se déverser dans les « calle » vénitiennes, une force d'attraction s'exerce à partir d'un lieu que l'on pourrait décrire comme le lieu de « naissance » d'un corps-corpus artistique, à la fois identitaire et sans papier. Nom ? Calle. Adresse : Venise. Cette « Venise », contrairement à celle des cartes géopolitiques, est une Venise nomade — relocalisée

75. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, ouvr. cité, p. 138.
76. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 77. On trouvera d'autres exemples p. 24 et p. 40, notamment : « l'indescriptible paire de chaussures, sous la table, qui éclipse tout le reste. »
77. Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 30.

par exemple dans le musée Isabella Stewart Gardner dont le palais vénitien reconstitué à Boston servit de cadre à *Disparitions*, autre filature composée autour de tableaux dérobés[78].

Venise : nom nomade, distribuable entre plusieurs « suites », entre plusieurs « venirs » ou « devenirs ». Venise, nom paradoxal d'une cité nomade, subsume à sa façon les forces d'un devenir-verbe, qui traduit en langue Calle le « devenir- » conceptualisé par Deleuze et Guattari, petite machine typographique équipée d'un tiret — invitation à filer.

Venise deVenir : Calle Cixous

Une des lignes de fuite communes à Hélène Cixous, citée en épigraphe, et à Sophie Calle, passe par le suivre, par ce qui se glisse dans la puissance d'un agir déguisé en passivité, positionnant ainsi Cixous et Calle en un *nomos* ouvert, comme-un, appelé Venise :

> Nous marchions l'un derrière l'autre, je le suivais, et je ne voyais rien d'autre que son dos, mes yeux fixés sur sa nuque, et j'oubliais qu'il existait des choses et qu'il y avait un horizon.
> Marchant derrière lui, je n'allais pas plus vite que lui, je me poursuivais en lui d'un pas égal et sans le savoir. Quelle paix active !
> […]
> Retenir le soleil, jouir de la fin de son absence. Fermer l'œil.
> Il était devant moi[79].

Ville-verbe, Venise surgit au détour de l'écriture, appelée par un enchaînement de venues dans un récit de rêve :

> nous étions dans un pan de paysage vénitien ou italien je ne sais […] et voici l'action : je suis courbée, allongée, au dessus d'un être qui est en train de mourir, […] et je le ranime. Je ne me vois pas : à la place de moi, un brouillard blanc, diffus, actif, doué d'une sensibilité puisque je sens tout. J'embrasse l'être étendu au dessous de moi. Ce baiser n'a rien d'un baiser érotique : il est un acte de puissance. Il faut arracher l'être à la mort, le faire revenir à la vie […][80].

Ce « brouillard blanc », mis « à la place de moi » entoure dans ses volutes d'autres mois possibles, d'autres êtres postindividuels. Après

78. Sophie Calle, *L'absence (Souvenirs de Berlin-Est. Fantômes. Disparitions)*, Arles, Actes Sud, 2000, 3 vol.
79. Hélène Cixous, *Le troisième corps*, ouvr. cité, p. 65-66.
80. Hélène Cixous, *Le troisième corps*, ouvr. cité, p. 85.

la scène entrevue dans ce « coin tombal de Venise », dans ce lieu où entendre, outre la mort, une série de chutes, de hasards dont la succession permet de tomber sur un tel ou une telle, on lit ces mots, en fin de récit de rêve : « On me nomme provisoirement la Venise, celle qui est venue[81]. » Rêvées chez Hélène Cixous, photographiées chez Sophie Calle, ces suites de « corps » féminins-masculins-pluriels ont en partage le passage du propre (Venise) au commun (la venue, le venir, le devenir-). L'une et l'autre écriture ont pour visée commune (visée tactile, aveugle) la recherche d'un verbe passif/actif, d'un verbe sans ontologie et sans être, qui tour à tour parle la langue d'un venir chez l'une, d'un suivre chez l'autre. Venir est une succession, une suite de microdéparts : devenir.

Pour « venir » à Venise, et pour y rejoindre asymptotiquement Henri B., il faut passer enfin, selon ce récit, par la case Bologne, et faire le voyage de retour selon un trajet détourné pour précéder et attendre, sur la ligne parallèle du quai voisin, le quai H, le train de Venise — attendre, et non atteindre. Attendre, afin de pouvoir lire ce que dit une plaque apposée sur le métal du train : « Sur les voitures, les panneaux indiquent Venise comme gare de départ[82]. » Chez Sophie Calle, une gare d'arrivée se réécrit, en espace courbe ou complexe, gare de départ. Telle est la force réversible qui traverse également écriture blanche (Calle) et « brouillard blanc » (Cixous).

En suivant la piste fléchée dans *Please follow me* par Jean Baudrillard, le dispositif callien était comparé à un meurtre en plus subtil : « Non, le meurtre est plus subtil : il consiste, suivant quelqu'un pas à pas, à *effacer ses traces* au fur et à mesure, et *personne ne peut* vivre sans traces. Si vous ne laissez pas de traces, ou si quelqu'un se charge de les effacer, vous êtes comme mort. Elle lui vole ses traces[83]. » *A contrario* de ce qu'écrit Baudrillard, aucune trace n'est perdue. Volée, peut-être, mais avec amour, c'est-à-dire sauvée, recueillie, mise en recueil, installée pour échapper à l'instant. Et un recueil, à en croire celui qui s'intitule *L'EROUV de Jérusalem*, ne perd jamais la possibilité d'être réouvert.

81. Hélène Cixous, *Le troisième corps*, ouvr. cité, p. 88.
82. « *On the cars, the panels show Venice as the station of departure.* » (Sophie Calle, *L'hôtel*, ouvr. cité, p. 73. Je traduis.)
83. Jean Baudrillard, *Please follow me*, ouvr. cité, p. 84.

EROUV ouvert

Il peut sembler paradoxal d'appliquer au texte consacré au principe d'enfermement, selon la Loi juive codifiant l'« *erouv* », le concept de *nomos*, dont l'application deleuzienne échappe précisément à sa signification usuelle en tant que « loi », pour désigner au contraire un champ de libre répartition et de non-propriété, un espace lisse et non strié, c'est-à-dire non quadrillé d'obstacles. C'est précisément d'obstacles qu'il s'agit, puisque les *erouvim* désignent des « fils (ou cordes) formant un mur imaginaire » autour d'une ville, le périmètre ainsi constitué devenant « un espace privé » dans lequel « il est permis de transporter des objets durant le Shabbat[84] ». Cet espace, autrement dit, bien que privé, est une zone de contournement de la rigidité de la Loi qui impose le repos absolu pour les croyants. L'*erouv*, bien que clôture, s'inverse en milieu plastique, permettant d'augmenter le volume de l'espace dit privé pour en étendre les frontières aux collines, plateaux, bords voisins. L'*erouv* permet de sortir de chez « soi ».

Les photographies du recueil prennent pour objet les cordes et filins en question, dont chacun doit suivre des normes de fixation strictes (hauteur minimale, espacement, etc.). Pourtant, rien de rigide : « L'*erouv* s'allonge chaque fois qu'un nouveau quartier se constitue à la périphérie des villes. L'*erouv* est ainsi une frontière mobile qui marque l'expansion de la ville […]. Il arrive que sur certains tronçons le fil "utilise" des poteaux téléphoniques ou d'autres appuis existants […] afin d'insérer provisoirement le chantier[85]. » Corps en chantier, corps isolé, la ville de Jérusalem devient par conséquent, provisoirement, son envers : un corps collectif en expansion, relié et non isolé par des fils téléphoniques — ouvert, cet *erouv*. Inspectés régulièrement par des contrôleurs d'intégrité, ces fils s'inversent une nouvelle fois dans le court texte descriptif qui ouvre le recueil : « dans certains cas, des petits bouts de fils colorés sont attachés au fil pour faciliter la tâche de l'inspecteur et afin que, par temps de brouillard, il puisse discerner une brèche éventuelle[86]. » Petits bouts de fils colorés ? Les fils consacrés se changeraient-il, le temps d'une inspection, en une installation ? C'est à ce type de variation que sont soumis les *erouvim* photographiés qui tiennent lieu de

84. Sophie Calle, *L'EROUV de Jérusalem*, ouvr. cité, p. 10.
85. Sophie Calle, *L'EROUV de Jérusalem*, ouvr. cité, p. 10.
86. Sophie Calle, *L'EROUV de Jérusalem*, ouvr. cité, p. 11-12.

périmètre au recueil — portraits de pylônes dont les cadrages déplacent la rigidité : accolés à des panneaux routiers, antennes, publicités, arbres tordus ou morts, assemblages branlants de bidons rouillés pour affermir un socle, fils traversiers qui font du poteau une croix ou (doublés) une flèche de grue : l'*erouv* devient objet de métamorphose, en quoi il suit sa vraie/fausse mission : ouvrir, assouplir les codes de comportement dictés par la Torah, permettant de continuer certaines activités (comme porter un objet) hors de chez soi, dans cette zone désormais « franche ».

La partie centrale du recueil, intitulée « Les stations », fait office également de zone d'affranchissement des limites corporelles. Là sont consignés des récits ou descriptions de lieux publics ayant un caractère privé aux yeux des habitants de Jérusalem sollicités, ce qui donne lieu à une série d'*erouvim* « psychogéographiques », ou plutôt transcorporels — pierres, murs d'enceinte, bancs, frontières. Le dernier lieu mentionné est un hôtel disparu, l'*Hôtel Diplomate*, désormais remplacé par un champ de mines, frontière violente et invisible, associée à une impression de « vapeurs verticales qui flottent dans l'air[87] », et dont la verticalité épouse les contours de l'*erouv*. Ces récits sont tous des récits d'ouvertures, d'ouverture sur l'étranger, l'interdit, l'immatériel, la mort. Les corps vécus comme zones frontières, limitrophies — zones « vides » ou lisses (malgré les stries apparentes), y deviennent puissance de déterritorialisation, c'est-à-dire d'ouverture. Le recueil, structuré lui-même comme un *erouv*, enchâsse les récits de corps privés-publics entre les deux séries de photographies de filins. L'objet topologique formé par les deux versants de la couverture (bilingue, français/hébreu) débouche sur l'espace désorientant d'un sens de lecture inversé en hébreu : il y faut apprendre à lire à l'envers, de droite à gauche, selon cette autre logique du sens ; apprendre à « *erouv*rir », c'est-à-dire à entrer en variation continue.

Calle au Cailar

L'une des variations autour du nom de Calle concerne un lieu, le Cailar, village de petite Camargue gardoise près duquel se trouve la maison de Camargue, région associée à l'enfance[88]. La Camargue

87. Sophie Calle, *L'EROUV de Jérusalem*, ouvr. cité, p. 55.
88. Voir Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », dans *Sophie Calle. M'as-tu vue*, ouvr. cité, p. 74-75.

permet une praxis de certains concepts deleuziens mis en suite par l'œuvre de Calle, dans la confrontation à laquelle invite cette zone anexacte avec une topologie articulant de façon palpable, nom, corps et *nomos*. Il n'est plus question, dans le périmètre du Cailar, de nom « propre », non seulement parce qu'une « rue » n'appartient à personne, qu'elle appelle par définition un peuple à la traverser ; mais surtout parce que

> [...] le site est particulièrement remarquable par sa situation exceptionnelle en petite Camargue et l'aspect préservé de ses alentours, partagés entre les prairies où paissent les taureaux et chevaux sauvages et les marécages (marais de la Souteyranne par exemple) à la flore et faune très diversifiées. C'est au Cailar que sont apparues, au XIXe siècle, les premières manades (troupeaux d'élevage en semi liberté [*sic*]) de taureaux exclusivement réservés à la course camarguaise. Cette pratique s'est développée grâce à la survivance d'un droit féodal, le « droit d'esplèche » : une jouissance à titre gracieux des terres non cultivées, par les habitants du village, pour y faire paître les troupeaux[89].

La pratique appelée « droit d'esplèche », près du Crau d'Arles, a donné lieu quant à elle à la préservation des communaux (appelé « pâtis », où faire paître les troupeaux) et à une loi obligeant tout propriétaire, « une fois la récolte enlevée, à subir sur son terrain la dépaissance des troupeaux[90] » : ou comment rendre poreuse, comme dans le cas des *erouvim*, et comme dans le cas des hôtels du corps callien, la frontière entre privé/public, *erouvim* fermants/focales ouvrantes, hôtels de passe pour « hôtes » ou « *ghosts* » ou auteurs acharnés à « ôter ».

Dans une interview accordée à Annick Colonna-Césari pour le journal *L'Express*, en réponse à la question « quel paysage [...] suscite le rêve ? », Sophie Calle amorce ce qu'on pourrait appeler une suite deleuzienne :

> Celui que je vois depuis le lit de ma chambre, dans ma maison de Camargue. La fenêtre donne sur une prairie, où se trouvent des taureaux. Sur la gauche, des saules pleureurs, au loin, une rangée de frênes et de tamaris et parfois une cigogne. Ce pré encadré par une fenêtre n'a rien de remarquable, mais, pour moi, il rayonne.

89. « Le Cailar », Wikipedia, consulté le 28 août 2013, URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cailar.
90. Voir Paul Fassin, *Le droit d'esplèche dans la crau d'Arles*, Aix, H. Ely et B. Niel, 1989, p. 40.

> C'est l'image que mon regard a le plus photographiée. La vue de ma vie[91].

Une photographie de grand format est associée à une seconde version, quasi-similaire, de ce texte. Intitulée « La vue de ma vie[92] », cette photographie donne lieu à une double capture (elle-même étayée par l'hésitation du double génitif de ce titre) : capture d'un *nomos* (Le Cailar), capture d'un nom (Calle), appariés à deux devenirs-animaux du « corps Calle » : taureau et cigogne, l'un en semi-liberté, l'autre nomade. Entre autres ornements, c'est une paire de cornes de taureau que l'on perçoit au centre d'une photographie de la salle de bain de la plus récente installation « Chambre 20 » en Avignon — fichée au mur entre deux miroirs : l'un reflète une chevelure (ou perruque ?) blonde ; l'autre, une enfilade de portes avec silhouette entrante ou sortante (de femme de chambre) en perspective. En espace cambré, des cornes recourbées ont leur place en pleine chambre, qu'elle soit hôtelière ou photographique, et leurs contours font assemblage avec leur double callien ou calleux.

91. « Sophie Calle : "J'ai été strip-teaseuse en 1980" », entretien avec Annick Colonna-Césari, *L'express*, consulté le 29 août 2013, URL : http://www.lexpress.fr/culture/art/sophie-calle-j-ai-ete-strip-teaseuse-en-1980_1252048.html.
92. Sophie Calle, « La vue de ma vie », 2010, consulté le 30 août 2013, URL : http://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-20625-1.html.