

## L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure

Bertrand Gervais

Number 7, Spring 2006

Filer (Sophie Calle)  
Shadowing (Sophie Calle)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005517ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1005517ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche sur l'intermédialité

ISSN

1705-8546 (print)  
1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gervais, B. (2006). L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure. *Intermédialités / Intermediality*, (7), 67–87. <https://doi.org/10.7202/1005517ar>

Article abstract

Sophie Calle's texts are elaborate devices that facilitate the production of figures, of complex symbolic entities. In fact, her work enables us to better understand how figures emerge and unfold in the imaginary. Thus, we find in her *Disparitions* (Disappearances), a startling figure, which we can name the "rased Child." The author presents this figure and explains how it stems from the description of a painting by Rembrandt, stolen at the Isabella Gardner Stewart Museum in Boston. He starts by identifying some of the essential processes implied in the identification of a figure, and, to do so, provides two short examples drawn from Witold Gombrowicz and Don DeLillo. Then, after having described the figure of the Erased Child, he argues, following Georges Didi-Huberman in his reading of Walter Benjamin, that figures are auratic objects.

# L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure

BERTRAND GERVAIS

« Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire — historique, anthropologique, psychoslogique — partant de loin et continuant au-delà d'elle<sup>1</sup>. »

67

**F**aire surgir du quotidien des figures: voilà bien l'art de Sophie Calle. Les objets de tous les jours, les carnets d'adresses, les lits, les téléphones, les photographies de vacances et d'anniversaires, les lettres reçues et les robes servent, chez elle, de prétexte à ses récits et anecdotes. Ses proses, utilisées bien souvent comme légendes à ses photos et installations, parviennent en peu de mots à capter l'essence d'une situation et à en exploiter les dimensions symbolique et affective. Elle sait trouver dans le familier l'inattendu, le détail qui transfigure la situation en véritable théâtre. D'un rien, elle fait du roman. D'une singulière convergence d'éléments, elle conçoit des dispositifs, petites narrations et récit inattendus, qui font image. Elle a fait de la défamiliarisation, chère aux formalistes russes, le cœur de sa poétique.

Ses dispositifs sont, de plus, de nature essentiellement intermédiatique, puisqu'ils croisent les systèmes de représentation et font se répercuter les contenus d'un média à l'autre. Ses outils sont le livre, la photographie, le film, l'installation et la performance. Elle recycle des vieux papiers, s'empare de photographies brûlées trouvées sur les lieux d'un sinistre, construit une œuvre à partir de saynètes captées par les caméras de surveillance de guichets automatiques, s'approprie des témoignages, publie ses échanges épistolaires, pille des carnets d'adresses et se fait prendre en filature. Les éléments du quotidien deviennent le matériau

1. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2002, p. 39.

brut de ses œuvres. Elle tire sur tous les fils qui traînent, construisant avec des riens des scènes qui témoignent de notre époque contemporaine. L'anecdotique devient, avec elle, un pur moment réflexif.

Dans *Fantômes*, par exemple, elle explique avoir participé, en 1991, à une exposition au musée d'art moderne de New York :

Cinq tableaux de Magritte, Modigliani, De Chirico, Seurat, Hopper ayant été temporairement prêtés ou retirés, devant leurs emplacements laissés vides, j'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me les décrire et de me les dessiner. J'ai remplacé les tableaux manquants par ces souvenirs<sup>2</sup>.

68 Pour la toile de René Magritte, *L'assassin menacé* (1926), le dispositif intermédiaire élaboré par Sophie Calle n'a pas pour but de remplacer le tableau prêté, de lui substituer un faux qui donnerait l'illusion de sa présence, mais bel et bien d'indiquer par un ensemble de signes son absence. Elle a peint directement sur le mur, dans l'espace laissé vacant, un cadre où ont été transcrits treize témoignages, séparés les uns des autres par douze dessins, douze croquis du Magritte faits par les témoins.

Une version de cette intervention artistique est reproduite dans *Fantômes*. C'est un ensemble constitué d'une photographie de la section du musée où était accrochée la toile maintenant remplacée par son fantôme ; d'une reproduction de la vignette indiquant qu'elle a été prêtée au Musée des beaux-arts de Montréal ; de la traduction française des treize témoignages, réunis en un seul long paragraphe et uniquement séparés par des carrés rouges, qui représentent graphiquement les dessins sur le mur ; d'un gros plan d'un de ces dessins qui en indique schématiquement le contenu et d'un gros plan du cadre entier, dessiné à même le mur, où apparaissent les témoignages et les dessins. Ce plan rapproché du cadre nous permet de comprendre que l'un des douze dessins reproduits est projeté à la grandeur du cadre et lui sert de fond. On discerne aisément ses figures à peine esquissées, la tache de sang et les mots « *gramophone* » (*sic*) et « *blood out of mouth* » rédigés à la main (seules deux des quatre mentions ont été conservées) (fig. 1).

La toile de Magritte est ainsi signifiée par un dispositif sémiotique complexe, où témoignages, dessins et schémas se complètent pour recréer non pas tant la toile elle-même que sa trace, telle que les permanents du musée ont pu l'imaginer. Sophie Calle remédie ainsi à l'absence de la toile en procédant à une « remédiation<sup>3</sup> » qui substitue à la chose elle-même sa figure.

2. Sophie Calle, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 15.

3. Le terme a été utilisé récemment par Jay David Bolter et Richard Grusin, dans la perspective des nouveaux médias, où le terme de « remédiation » décrit le processus de

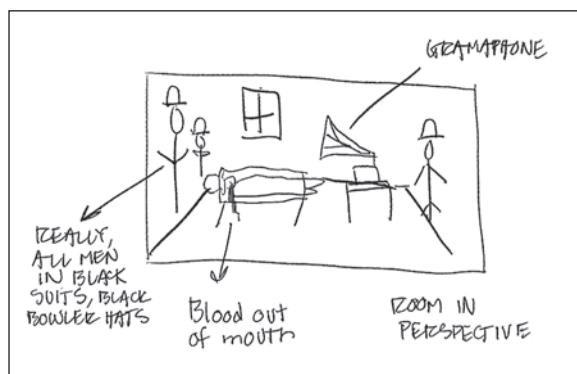


Fig. 1. Croquis du Magritte servant de trame de fond au cadre. Sophie Calle, *Fantômes*, Actes Sud, 2000. © Sophie Calle/SODRAC 2006. © Actes Sud 2000.

On comprend aisément la dimension intermédiaire de ce travail artistique. Dans les pages qui suivent, je m'intéresserai d'ailleurs à un dispositif similaire de Sophie Calle, présent cette fois dans *Disparitions*<sup>4</sup>. Là aussi, des tableaux absents sont remplacés par des témoignages. Je m'arrêterai, en fait, au deuxième segment consacré à un tableau de Rembrandt, *Portrait d'un couple* (1633). Je ne m'attarderai pas au dispositif qui reproduit à quelques variations près celui de *Fantômes*, mais plutôt à la figure qu'il laisse apparaître. C'est que les témoignages transcrits par Calle ne font pas que restituer la toile dans notre esprit, ils participent à la production d'une figure supplémentaire, cachée en quelque sorte sous des couches de peinture et révélée par le travail de remédiation de Calle. C'est la figure d'un *enfant effacé*. Comme une figure dans le tapis, cet enfant hante le portrait de Rembrandt. Il ne paraît plus, et pourtant il y est, sa présence défiant son propre destin. Je tâcherai de suivre le fil qui mène de la disparition de cet enfant à l'apparition de sa figure.

Cet exemple montrera que les dispositifs intermédiaires de Sophie Calle favorisent l'apparition de figures, de signes et d'objets de pensée qui, une fois lancés, se déploient et marquent l'imaginaire. Son travail permet même de

reprise d'anciens médias par des nouveaux (Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999). On s'en sert ici pour rendre compte de la simple reprise d'un média par un autre.

4. Sophie Calle, *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « D », suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte). *Fantômes*, *Disparitions* et *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999, sont d'ailleurs réunis par l'éditeur en un coffret qui porte un titre révélateur, *L'absence*.

comprendre certaines de leurs modalités d'apparition ; il favorise une réflexion sur les figures, sur leur statut et leur rôle dans les processus symboliques.

Avant de décrire la figure de l'enfant effacé, je commencerai par identifier quelques-uns des gestes essentiels à la production de toute figure. Ils consistent à apercevoir, à imaginer et à manipuler une forme. Je donnerai deux courts exemples, tirés de Witold Gombrowicz et de Don DeLillo, qui serviront à cerner avec précision l'interrelation entre ces gestes. Puis, après avoir décrit la figure de l'enfant effacé, je m'arrêterai sur le statut particulier de la figure que l'on peut décrire, à la suite de Georges Didi-Huberman, comme un *objet auratique*.

70

Un objet auratique est un objet, qu'il soit artistique, naturel ou objet de pensée, qui est doté d'une aura, au sens donné par Walter Benjamin. Un tel objet, « proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même<sup>5</sup> », requiert la perception à la fois de sa présence et de son absence. Comme on le verra, la figure de l'enfant effacé respecte cette double modalité : elle est proche et lointaine en même temps. L'illusion de sa présence la rend presque palpable, mais sa présence n'en reste pas moins toujours évanescence, puisque toute trace directe en a été éliminée. On reviendra longuement sur ces modalités d'apparition et de déploiement.

#### LE CENDRIER

Les figures sont, par définition, des signes et des objets de pensée. Si elles tirent leur origine de situations, de lieux ou de personnages, ceux-ci s'imposent alors comme *foyer de l'attention*. Ils ne restent pas de simples éléments d'une représentation donnée, mais, s'en détachant en quelque sorte, engagent leur propre processus symbolique. Les figures, en ce sens, sont toujours de l'ordre d'une appropriation : toujours focalisées, toujours investies, toujours parties prenantes d'une lecture. Un idiot peut bien être mis en scène dans un roman — qu'il soit de Fiodor Dostoïevski (*L'Idiot*, 1867), de William Faulkner (*The Sound and the Fury*, 1929), de John Steinbeck (*Of Mice and Men*, 1937), de Jerzy Kosinski (*Being There*, 1971), de Don DeLillo (*The Body Artist*, 2001) ou de Winston Groom (*Forrest Gump*, 1986) —, il ne devient une figure qu'à partir du moment où un lecteur singulier s'en empare pour le constituer en signe autonome et s'en servir comme base de ses investigations et interprétations.

5. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 102. Pascal Quignard dit pour sa part, dans *Abîmes*, que « Dès le premier trait surgissent ensemble l'arrière-plan et la figure. Et ils s'opposent comme deux pôles. » (Pascal Quignard, *Abîmes. Dernier royaume*, 3, Paris, Grasset, 2002, p. 24)

On le devine, les figures n'existent pas en soi, elles ne sont jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. Elles sont, pour cette raison, des signes d'un grand dynamisme. Elles tirent à soi et attirent. Elles sont ce quelque chose dont on se fait une idée et qui, du même coup, s'inscrit dans des entreprises de compréhension.

La culture, par l'ensemble de ses modes de représentation, met en scène des figures. Celles-ci peuvent avoir une grande pérennité, provenir des mythes grecs par exemple, grand répertoire de figures et de thèmes, ou des textes fondateurs et des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. On peut les réunir en dictionnaires et en encyclopédies, en proposer une histoire, suivre pas à pas leurs transformations. Mais ces figures ne deviennent véritablement figures qu'à partir du moment où elles sont l'objet d'un processus d'appropriation, où elles sont mises en jeu dans une situation d'écriture, de lecture ou de spectature<sup>6</sup>. Ce sont des signes en acte, une parole plutôt qu'une langue. Un dire et un faire, plutôt qu'une institution ou un monument.

Les figures peuvent aussi apparaître localement, dans le contact direct qu'un sujet entretient avec son monde et ses manifestations. Le problème soulevé alors n'est plus de savoir comment perdure une figure ou par quels dispositifs elle parvient à s'imposer dans une culture ou une sémiosphère<sup>7</sup> et à conserver ses principaux traits, mais bien de déterminer quelles sont ses modalités d'apparition. Ainsi, à quel moment apparaît une figure ? À quoi ressemble cet instant où une figure nous apparaît ? Par quel processus un bruit indistinct devient-il un son ? Comment une simple chose devient-elle un objet de pensée, chargé de signification ?

La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y avait rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi. Witold Gombrowicz a décrit ce moment précis de l'apparition

6. Travaillant sur le cinéma, Martin Lefebvre précise ainsi que « [l]a figure relève de cette dimension de l'acte de "spectature" qui concerne l'intégration du texte "filmique" que construit le spectateur à son imaginaire, dimension à laquelle on donnera le nom de processus symbolique. Plus précisément, la figure résulte d'une intégration entre le film d'une part et, d'autre part, la mémoire et l'imagination du spectateur. Elle constitue un aspect de l'appropriation du film par le spectateur. » (Martin Lefebvre, « De la mémoire et de l'imagination au cinéma », *Protée*, vol. 25, n° 1, 1997, p. 92) Le même argument est repris dans *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Montréal, Paris, L'Harmattan, coll. « Champ visuel », 1997.

7. Yuri Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

d'une telle vérité dans son journal. Dans un extrait cité en préface à l'édition française de *Cosmos*, il identifie de façon résolument sarcastique cet instant :

Dans l'infinité des phénomènes qui se passent autour de moi, j'en isole un. J'aperçois, par exemple, un cendrier sur ma table (le reste s'efface dans l'ombre).

Si cette perception se justifie (par exemple, j'ai remarqué le cendrier parce que je veux y jeter la cendre de ma cigarette), tout est parfait.

Si j'ai aperçu le cendrier par hasard et ne reviens pas là-dessus, tout va bien aussi.

Mais si, après avoir remarqué ce phénomène sans but précis, vous y revenez, malheur ! Pourquoi y êtes-vous revenu, s'il est sans signification ? Ah ah ! ainsi il signifiait quelque chose pour vous, puisque vous y êtes revenu ? Voilà comment, par le simple fait que vous vous êtes concentré sans raison une seconde de trop sur ce phénomène, la chose commence à être un peu à part, à devenir chargée de sens...

— Non, non ! (vous vous défendez) c'est un cendrier ordinaire.

— Ordinaire ? Alors pourquoi vous en défendez-vous, s'il est vraiment ordinaire ? Voilà comment un phénomène devient une obsession<sup>8</sup>...

72

On reconnaît d'emblée l'humour grinçant de Gombrowicz, mais la situation décrite rend compte des modalités d'apparition d'une figure. Celle-ci apparaît bel et bien dans ce regard qui s'attarde et qui tout à coup se met à construire un objet. Un objet de pensée dont la puissance lui vient de ce regard même qui le capte et le constitue. Une seconde de trop, dit Gombrowicz : voilà tout ce qui est requis pour qu'un cendrier se transforme en signe, en ce symbole obsédant qu'est une figure. Dans cette seconde se loge l'intuition d'une vérité, d'une quête. Et l'obsession sur laquelle elle peut déboucher signale que la figure, si elle se donne d'emblée comme vérité pour le sujet, demeure toujours essentiellement opaque, illisible. Elle est une vérité, mais qui doit encore être interprétée et dont les effets commencent à peine à se faire sentir. Elle attire et, en même temps, résiste au sujet qui se l'approprie. Elle se présente comme une énigme qui inquiète, car elle demande à être résolue, et rassure, parce qu'elle est déjà posée<sup>9</sup>.

#### LE POT DE PEINTURE

La figure est une énigme. Elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant

8. Witold Gombrowicz, *Cosmos*, trad. Georges Sédir, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1966 [1965], p. 10-11.

9. J'ai exploré longuement l'apparition d'une figure comme moment de vérité dans « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Charette », dans Jean-François Chassay, Anne Éléine Cliche, Bertrand Gervais (dirs.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, n° 12, 2005, p. 15-57.

une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation.

On retrouve dans *The Body Artist*, de Don DeLillo, un exemple simple, mais d'une incroyable efficacité, du processus de figuration au cœur de la constitution d'objets de pensée. Lauren, l'héroïne du roman, s'approche en voiture d'un village. Elle aperçoit entre les arbres un homme assis sur une véranda. Il est blond et son visage est large :

*She felt in that small point in time, a flyspeck quarter second or so, that she saw him complete. His life flew open to her passing glance. A lazy and manipulative man, in real estate, in fairview condos by a mosquito lake. She knew him. She saw into him. He was there, divorced and drink-haunted, emotionally distant from his kids, his sons, two sons, in school blazers, in the barest blink*<sup>10</sup>.

73

Voilà une figure dans toute sa spontanéité : une construction imaginaire, une pensée qui se déploie à partir de presque rien, d'un regard porté sur une silhouette aperçue entre les branches. Lauren construit une vie entière sur la base d'un seul clin d'œil. Malgré sa fragilité, son caractère éphémère, cette figure s'impose non seulement à sa pensée, mais à la nôtre aussi, car nous parvenons sans peine à nous imaginer cet homme amer et désabusé. Or, cette figure ne repose sur rien, elle n'est qu'un jeu de l'esprit, une rêverie éveillée où s'aventure, quelques instants, la femme au volant de sa voiture. Il n'y a même pas d'homme sur la véranda. Comme le souligne le texte par la suite, au moment de passer devant la maison, Lauren comprend que « *she was not looking at a seated man but at a paint can placed on a board that was balanced between two chairs. The white and yellow can was his face, the board was his arms and the mind and heart of the man were in the air somewhere [...]*<sup>11</sup> ». La figure n'est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes<sup>12</sup>.

La projection de Lauren, ce « musément » initié par une perception furtive, montre bien que la figure apparaît toujours, pour le sujet qui s'en empare,

10. Don DeLillo. *The Body Artist*, New York, Scribner, 2001, p. 70.

11. Don DeLillo. *The Body Artist*, p. 70.

12. L'exemple permet aussi de montrer que tout peut servir de support à une projection figurale, un pot de peinture comme une toile de Magritte. La figure n'est pas liée à un média en particulier, ses modalités d'apparition s'étudient donc très bien dans un contexte intermédiateur.



comme un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composée d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (engageant, par exemple, sa propre logique de mise en récit et en images), et impliqué dans des actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui.

Le musement, il faut le préciser, est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée. C'est un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de lui, pour une raison ou pour une autre. Une forme de discours intérieur, dont la fonction n'est pas celle d'une dérive occasionnelle, mais bien du moteur de notre pensée<sup>13</sup>. Or, ce musement apparaît quand une figure séduit un sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est se perdre dans la contemplation de figures, de ses figures. Dans son amplitude la plus faible, le musement correspond à un simple égarement, une errance semblable à celle qui s'empare de Lauren au contact du pot de peinture. Dans son amplitude la plus forte, il peut mener à la perte. Les deux exemples les plus nets en sont le destin de Gustav von Aschenbach, obsédé par la figure de l'éphèbe qu'est, pour lui, le jeune Tadzio, dans *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann, et celui de Humbert Humbert, obsédé par la figure de la nymphette qu'est Lolita, dans le roman éponyme de Vladimir Nabokov<sup>14</sup>. L'un et l'autre personnages meurent de leur fascination pour une figure qui, dans un même mouvement, les enchante et les mène à leur fin.

74

### L'ENFANT EFFACÉ

Dans *Hebdomeros*, récit publié en 1964, Giorgio de Chirico suggère l'exercice suivant : « [...] quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois-quarts et en raccourci ; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son

13. Le concept de musement a été défini par Charles Sanders Peirce, qui en a décrit le jeu dans « A Neglected Argument for the Reality of God » [vers 1908] (la version française de ce texte se trouve dans l'essai de Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, coll. « Le pont philosophique », 1990, p. 172-192). Le terme a été repris par Michel Balat, entre autres, dans *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000. Le concept est au cœur de mon étude sur le labyrinthe et les formes de l'oubli dans « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », dans Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent (dirs.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Figura, n° 6, 2002, p. 13-64.

14. Thomas Mann, *La mort à Venise*, trad. Félix Bertaut *et al.*, Paris, Fayard, 1971 [1912] ; Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

aspect [...]»<sup>15</sup>. La figure est une telle forme qui se substitue à l'objet disparu, mais dont les contours restent toujours présents à la mémoire. D'ailleurs, les termes de figure et de forme sont, depuis l'Antiquité romaine, des quasi-synonymes, de sorte que parler de l'un revient à parler de l'autre<sup>16</sup>.

La figure est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d'un objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence, en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence. Mais cette présence est toute symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence-absence. L'absent n'y est pas et pourtant il ne cesse d'y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit par sa figure. Comme l'a écrit Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux*, parler de l'autre, l'imaginer, c'est tenir « sans fin à l'absent le discours de son absence », ajoutant que « l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire<sup>17</sup>. »

L'absence est au cœur des processus sémiotiques. Il n'y a signes et objets de pensée, il n'y a figures que parce que les objets du monde sont à distance. Toute mise en signe, qu'elle soit parole ou simple musement, est manipulation de cette absence qui perdure, jeu sur des figures qui ne disent rien d'autre que la fragilité de leur propre construction. Pour Roland Barthes, l'absence, en tant qu'elle est un état et implique une durée, requiert d'être manipulée. Il faut, dit-il, « transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage [...] L'absence devient une pratique active, un affairement (qui m'empêche de rien faire d'autre) ; il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies)<sup>18</sup>. » La figure, en tant que signe dynamique, est le résultat d'une manipulation, de ce travail de l'imagination qui parvient à rendre présent l'absent et à faire perdurer cette présence précaire d'un autre jamais tout à fait là.

La figure est objet de pensée et, comme tout objet de pensée, sa réalité est évanescence, fragile. Et pourtant, c'est sur cette base que notre pensée se déploie, que des actes de lecture et de spectature deviennent autre chose que de simples progressions à travers des textes, mais des explorations au cœur même des cultures, de la culture.

15. Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Éditions Flammarion, 1964, p. 52.

16. Erich Auerbach a exploré, de façon exhaustive, les racines latines du terme dans *Figura*, trad. Marc-André Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993 [1938].

17. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 21.

18. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 21.

Ce rapport à l'absence est illustré par l'un des dispositifs intermédiatiques de Sophie Calle dans *Disparitions*. Au musée Isabella Stewart Gardner, à Boston, une série de tableaux ont été volés, des toiles de Rembrandt, de Manet, de Vermeer, de Degas, etc. Mme Gardner avait exigé, dans son testament, que rien ne soit touché après sa mort. « À la suite du vol, » nous dit Sophie Calle, « les espaces que les tableaux et les objets occupaient sont donc restés vides. » (D, p. 11) Les toiles ne sont pas prêtées ou retirées temporairement, comme dans *Fantômes* : leur disparition est définitive. Profitant de cette installation inusitée, l'artiste a demandé aux permanents du musée de lui décrire les œuvres disparues. Les toiles deviennent donc le prétexte à un investissement figural, et c'est dans ce contexte qu'apparaît la figure de l'enfant effacé.

76

L'une des toiles volées est *Portrait d'un couple* de Rembrandt. Elle est décrite par douze témoignages mis bout à bout, sans commentaires de l'artiste et uniquement séparés par de très discrets losanges<sup>19</sup>. Pour être mesurée, l'intervention de Sophie Calle n'en est pas moins déterminante, car le choix des témoignages et surtout leur agencement mettent en scène un drame d'un grand pouvoir symbolique.

Les deux premiers témoignages sur le portrait convergent vers l'expression d'une inquiétante étrangeté. L'homme et la femme peints par Rembrandt paraissent distants. L'homme est dit regarder vers le spectateur, tandis que la femme ne regarde personne. Tout semble impersonnel et statique. Ils sont, déclare le deuxième témoin, dans des mondes différents : « On ressent, dit-il, une grande impression de solitude, bien qu'il y ait deux personnes. Cela donne au tableau une qualité mystérieuse parce que vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce manque de contact. Qu'est-ce qu'ils regardent ? » (D, p. 24)

Où se porte, de fait, leur regard ? Où se porte le nôtre, lecteurs de ces *Disparitions* de Sophie Calle ? L'absence de la toile suscite une parole, un témoignage qui petit à petit reconstruit une forme, une figure, celle d'un portrait subtilement bancal où le froid et la séparation l'ont emporté sur le sentiment amoureux. Le portrait porte les traces, en creux, d'un drame qui divise les époux. Nous n'avons aucune difficulté à reconstituer la scène, même si nous n'avons droit qu'à des témoignages succincts. Nous connaissons assez Rembrandt pour nous imaginer les stricts vêtements noirs des deux époux, le caractère sombre de leur portrait et le froid que l'absence de relation entre les deux dégage.

19. Le dispositif intermédiatique de ce cas de *Disparitions* est composé, à la manière de *Fantômes* mais sans les dessins, d'une photographie de l'espace laissé vacant suite au vol de la toile, d'un mur recouvert d'une tenture et devant lequel trois chaises ont été placées, d'une reproduction d'un cadre dans lequel les douze témoignages ont été transcrits, de l'étiquette identifiant la toile et indiquant la date du vol (18 mars 1990), ainsi que de la traduction française des textes.

La toile, apprend-on rapidement, a été modifiée. Quelque chose se cache sous la surface du tableau disparu. Une absence à un double titre. Le troisième témoignage explique en effet que : « Quand ils ont examiné le tableau aux rayons X, ils ont trouvé un enfant entre les deux personnages, tenant la main de sa mère et serrant très fort ce qui ressemblait à un fouet. » (D, p. 24) L'étrangeté de la toile provenait donc d'une altération. Une figure a été effacée. Celle d'un enfant, suite à sa mort peut-être. Car on ne sait ce qui est arrivé.

Cette présence de l'enfant effacé est répercutée sur les prochains témoignages : « Quand vous saviez qu'il y avait un enfant, » dit le quatrième témoignage, « jouant entre eux, vous aviez l'impression qu'un fantôme était présent. Le tableau devenait plus profond. Il prenait une autre dimension. » (D, p. 24) Quant au huitième, il déclare qu'ils « ont enlevé le petit garçon après que le tableau eut été peint, de sorte que leurs visages ne paraissent pas tristes ni affligés, puisque l'enfant était là, au début. » (D, p. 24)

Les témoignages, en fait, ne concordent pas sur l'attitude des époux. Les uns les voient comme des êtres déchirés et déjà en rupture, malgré le tableau qui les réunit de force ; les autres les décrivent comme des parents attentionnés, la femme surtout, qui apparaît comme étant « très maternelle », « vivante », « convenable, solide et bien nourrie. Quelqu'un qui se soucie de votre avenir et avec qui vous pourriez passer la vie entière. » (D, p. 25) Les opinions divergent selon la connaissance qu'ont les témoins de l'effacement de l'enfant et selon leurs mécanismes d'identification, projetant sur les personnages représentés insécurités et désirs.

À la lecture de ces témoignages, nous avons à nous figurer sur un tableau disparu la trace d'un enfant effacé de la toile ; et, encore, à comprendre comment se représentent le tableau ceux qui l'ont côtoyé, selon leur connaissance de son histoire, leur perception esthétique et leur processus d'identification. Nous reconstruisons une scène aux multiples péripéties.

D'ailleurs, il n'y a pas une toile, mais deux. La première est le portrait d'une famille avec enfant. La deuxième représente un couple étrangement distant. Distance évidemment établie par la disparition de l'enfant. Comme quoi une absence devient aisément un signe. En fait, il y a une troisième toile qui apparaît dans les témoignages : celle de l'enfant effacé. Une toile où la distance entre les époux cache une tragédie que le palimpseste révèle par le biais d'un effacement. Un enfant a disparu et la toile elle-même, dans le déséquilibre des volumes présents, ce subtil dysfonctionnement, en ressent les contrecoups. À cette troisième toile s'en ajoute même une quatrième, qui est le tableau volé et l'enfant disparu dont le mystère semble à jamais scellé. Toutes ces toiles sont reliées par un même fil qui est la figure de cet enfant.

En tant que lecteurs, nous reconstruisons la toile, projetant sur le canevas de notre esprit le destin tragique d'une famille auquel répond celui tout aussi dramatique d'une œuvre d'art. Car il ne reste plus dans le musée que l'espace laissé vacant par la disparition du tableau. Le tableau et l'enfant ont fini par se rejoindre dans l'absence. Leur destin s'est entremêlé par l'effet d'une surprenante contamination. De tous les tableaux qu'il y avait à cambrioler, il a fallu que l'un de ceux choisis porte sous son vernis une disparition.

L'enfant n'est plus que disparition : disparition de la vie de ses parents, disparition du portrait, disparition de la toile elle-même. Et pourtant, malgré toutes ces strates d'absence, cet enfouissement de plus en plus profond, l'enfant effacé s'impose comme figure. Étonnamment, la disparition du tableau vient rendre apparente celle de l'enfant. Le vol incite à la réminiscence, qui ne peut que s'attarder sur le drame au cœur de la scène amputée.

L'intervention de Sophie Calle défait en quelque sorte celle de Rembrandt. Elle vient rendre apparent, par sa mise en texte des témoignages, ce que le peintre avait réussi à camoufler. Ce que l'image cachait, les mots le révèlent, dans sa complexité même. Car, à n'en pas douter, la figure de l'enfant effacé est une entité sémiotique d'une surprenante complexité. Elle s'articule autour d'un centre vide, l'enfant que plus personne ne peut voir, que les parents eux-mêmes ne voulaient plus voir (puisqu'ils ont demandé son effacement). Et cet objet de pensée est caractérisé par une *manière d'être singulière*, ainsi que par sa *propre logique de mise en récit et en images*.

La manière d'être est la « revenance », ce défi à l'oubli lancé par la figure de l'enfant. La toile est habitée par un fantôme qui, maintenant que le tableau lui-même s'est évanoui, est seul présent. D'une manière ou d'une autre, dit le quatrième témoignage, « l'esprit de l'enfant disparu éclairait d'une tonalité mélancolique le tableau<sup>20</sup>. » (D, p. 24) Et seul maintenant cet esprit perdure, trace s'il en est d'un drame au cœur de la représentation. Nous ne voyons pas l'enfant effacé, *mais lui nous regarde*. Tapi sous une couche de peinture, un voile qui le dissimule, il nous observe. Il attire notre attention sur son mode de présence singulier. Le dispositif intermédiaire de Sophie Calle nous amène à manipuler son absence et à ouvrir une scène où ses causes et raisons pourront être

20. Nicolas Abraham et Maria Torok signalent, d'ailleurs, que les fantômes ne sont jamais que des figures projetées par les vivants pour suppléer un manque : « ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres. » (Nicolas Abraham, Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Philosophie », 1987 [1978], p. 427) Cette définition décrit bien les témoignages sur la toile de Rembrandt.

ressassées. Et l'on fait si bien qu'à la fin nous ne voyons plus que le revenant. Le portrait s'est obscurci au profit d'une image fantasmée, dont la puissance vient justement de son invisibilité. L'absence du signe n'est pas une défaite, mais un appel à son remplacement. Le mur vide du musée devient le blanc d'un texte que nous nous empressons, dès l'instant où nous l'avons aperçu, de combler.

Il y a là un drame à imaginer, drame dont nous ressentons les répercussions malgré notre éloignement de la scène initiale. Il est au cœur d'une mise en récit qui donne à la figure de l'enfant effacé toute sa force. Or, cette force ne tient pas à la tragédie des parents ou au sort tragique de l'enfant, mais au destin de la toile, à son parcours inhabituel. La figure est dense d'une série de questions qui donnent lieu, chacune, à un récit potentiel, à un développement narratif. Pourquoi les parents ont-ils demandé que la figure de leur enfant soit effacée du portrait? Quelle tragédie couve sous cette décision draconienne? Comment s'y est pris Rembrandt? Quel destin a connu sa toile au cours des siècles? Qui est cette Isabella Stewart Gardner, dont la collection est à l'origine du musée? Connaissait-elle l'existence de cet enfant effacé? Comment le vol a-t-il été commis? Où se trouve actuellement la toile? Chez quel collectionneur? Comment a été prise la décision de laisser vides les murs sur lesquels les tableaux avaient été accrochés? Pourquoi avoir pris au pied de la lettre, c'est-à-dire tout sauf de manière figurée, l'exigence de maintenir tel quel le musée, stipulée dans le testament de Mme Gardner? Comment Sophie Calle a-t-elle appris cette disposition particulière, choisissant en fait de l'inscrire au cœur d'un dispositif intermédiaire?

La figure de l'enfant effacé est dense de toutes ces questions, de tous ces récits à venir. Le revenant ne fait pas que hanter un tableau, il en marque le destin, comme si *Disparitions* de Sophie Calle avait été anticipé, seule façon d'effacer son absence de la surface de la toile. Il fallait que le tableau disparaisse pour que l'effacé y resurgisse, sous forme de témoignages, et s'impose comme sa figure essentielle! Ce mouvement paradoxal ressemble à ce que Walter Benjamin avait décrit comme un cas de *déjà vu*.

On a souvent décrit le *déjà vu*. Est-ce que la formule est vraiment heureuse? Ne faudrait-il pas parler d'événements qui nous parviennent comme un écho dont l'appel qui lui donna naissance semble avoir été lancé un jour dans l'obscurité de la vie écoulée. [...] C'est un mot, un bruissement, un coup sourd qui a le pouvoir de nous appeler à l'improviste dans le tombeau glacial du passé, de la voûte duquel le présent semble nous revenir comme un simple écho<sup>21</sup>.

21. Walter Benjamin, « Enfance berlinoise » [1933], dans *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, 10/18, coll. « Les lettres nouvelles », 1988, p. 34.

C'est un mot, un bruissement, dit Benjamin, mais c'est aussi une figure, qui surgit du passé pour s'imposer à notre attention, *déjà vu* d'autant plus prégnant qu'il entre en résonance avec nos propres expériences. La figure est en ce sens soumise à une double distance, le proche et le lointain, mais un proche qui ne cesse de se dérober et un lointain qui réapparaît avec la force d'un refoulé.

#### RETROUVER LE FIL

Mais, peut-on encore se demander, à quel type de resémiotisation la toile de Rembrandt a-t-elle été soumise ? Quel est l'impact du dispositif intermédiaire de Sophie Calle sur le contenu du portrait ? On se doute bien que les témoignages

80



Fig. 2. Rembrandt, *Portrait d'un couple élégant*, 1633, huile sur toile, 131,6 cm x 109 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

des employés du musée n'en ont offert qu'une version subjective, soumise à toutes sortes de tensions et de torsions, mais à quels déplacements ont-ils donné lieu ? Ces questions peuvent se résumer en une seule interrogation : où était l'enfant avant son effacement ?

La confrontation entre la toile, reproduite dans des catalogues raisonnés, et les témoignages laisse transparaître d'inattendus dysfonctionnements qui attestent la part d'interprétation de toute description (fig. 2). Si la situation des parents décrite par les témoins respecte globalement la composition de la toile — l'homme est bel et bien debout, la femme, assise, et la relation entre les deux paraît distante, comme si un monde les séparait —, la place du fils est, quant à elle, des plus précaires. Ainsi, le troisième témoignage déclare que l'enfant tenait « la main de sa mère et [serrait] très fort ce qui ressemblait à un fouet. » (D, p. 24) Si l'on ne peut rien dire sur le fouet — sinon que ce détail s'oppose au quatrième témoignage selon lequel c'est plutôt un hochet que l'enfant tenait —, on peut affirmer par contre qu'en aucun cas il ne pouvait tenir la main de sa mère. L'espace entre les époux est insuffisant pour qu'un enfant puisse s'y glisser et la main droite de la mère repose sur l'accotoir de son fauteuil.

Selon le quatrième témoignage, l'enfant était, de plus, assis sur une chaise. Or, la seule chaise présente dans le portrait est éloignée de la mère. L'enfant ne pouvait donc pas y être assis et jouer, en même temps, entre ses parents. Selon le cinquième témoignage, la chaise a été peinte à sa place. À la lecture du dispositif de Sophie Calle, l'indétermination est complète : l'enfant était-il debout ou assis sur la chaise ? Celle-ci était-elle présente dès le début ou a-t-elle été peinte pour camoufler son effacement ? En examinant la toile, on est tenté de conclure que la chaise a été ajoutée après coup : le peintre a dû remplacer un volume par un autre pour ne pas déséquilibrer totalement la composition.

Le portrait montre en effet que, malgré ce que les troisième et quatrième témoignages affirment et que n'infirmement aucunement les autres descriptions, l'enfant n'était pas « entre ses parents ». Il n'était pas, selon la définition la plus générale de la préposition, dans cet espace qui sépare les époux. En fait, les trois n'étaient pas sur un même plan, mais constituaient un triangle, dont l'enfant était le sommet supérieur. Chacune des figures occupe un espace distinct sur la toile : le père est en retrait et au centre, quoique légèrement décalé sur la gauche<sup>22</sup> ;

22. Le tableau est divisé en deux parties à peu près d'égales dimensions : la droite, où le noir prédomine et qui est occupée presque exclusivement par la mère assise ; et la gauche, plus claire, où se retrouvent le père et le fils. Si le premier semble indifférent au second, les deux partagent un même espace. Leur contiguïté physique les rapproche et assure la relation.



la mère occupe le coin droit, à mi-chemin entre les deux figures et représente le relais nécessaire entre elles (tant au plan pictural que familial); l'enfant est à l'avant-plan, dans le coin gauche. Il était en représentation. Si l'homme est ouvert sur le monde — son regard l'indique et la carte géographique à sa droite le confirme —, la mère portait, quant à elle, toute son attention sur l'enfant. Son regard maternel, selon les témoignages, et son visage de mère faisaient de ce portrait, par ailleurs austère, une scène familiale suscitant l'empathie.

La disparition de l'enfant déconstruit par contre ce regard qui, de fait, paraît énigmatique. Que regarde exactement la femme? Les témoignages ne l'indiquent pas de façon précise: «elle ne regardait personne»; elle «regarde dans le vide»; «la femme avait un regard lointain, mais elle ne regardait pas hors du tableau, elle regardait probablement l'enfant». (D, p. 24-25) Le foyer est soumis à des variations. Or, justement, comme l'enfant a été effacé, la mère ne regarde plus rien. Elle contemple le vide et son regard se perd dans un espace qui a été littéralement déconstruit. Elle est à mi-chemin entre l'attente et l'oubli. Sa descendance est devenue une absence que ses yeux identifient presque par l'absurde. Quelque chose attirait son attention qui ne pourra jamais être récupéré. Elle semble se perdre dans la contemplation d'une figure qu'elle seule parvient encore à discerner. Mais cet objet n'est plus dans le monde, il est devenu un pur objet de pensée sur lequel elle muse. La dimension énigmatique de son regard s'explique par le musement dans lequel la disparition de l'enfant l'a plongée.

Où était l'enfant effacé? Le portrait montre qu'il n'occupait pas un espace intercalaire entre ses parents, mais au contraire un lieu privilégié, un sommet, et avec sa disparition le triangle familial s'ouvre sur un vide. À sa place, il ne reste plus qu'une chaise inoccupée. L'enfant regardait-il sa mère ou le monde s'ouvrait-il à ses pieds, comme pour son père? Était-il habillé de noir, comme ses parents, ou portait-il des vêtements de la même couleur que le coussin de la chaise dont le rouge pourrait être une référence voilée à son effacement? La chaise, à tout le moins, signale l'absence de l'enfant. Elle n'a pas été peinte de face, mais de l'arrière. Elle est en fait tournée littéralement vers la mère et elle est vide. De ces vides qui ouvrent l'esprit aux mystères de l'absence<sup>23</sup>. Et si la mère ne regarde pas la chaise, celle-ci par contre la regarde. Elle lui fait face. Elle est un signe qui ne signifie véritablement que pour elle, un signe motivé par cette relation de filiation supprimée.

23. Le vide n'est pas l'absence. Pour Pierre Fédida, le vide est «l'incapacité de constituer l'espace en un temps de l'absence.» (Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, p. 72) Il faut transformer le vide en absence pour être à même d'ouvrir la scène du langage, comme le disait Barthes, et de générer une figure qui saura la mettre en scène et la transformer.

La chaise inoccupée du portrait de Rembrandt est un appel discret à l'imagination et à la refiguration. À nous de transformer ce vide en signe d'une absence. À nous d'y asseoir un enfant et d'imaginer une figure qui saura répondre au regard admiratif de la mère.

### L'ENFANT AURATIQUE

Reprenons, maintenant, notre réflexion sur la figure et essayons de comprendre en quoi elle s'impose comme un *objet auratique*.

La figure est, on l'a montré, le résultat d'un acte d'appropriation. Elle demande à être aperçue, imaginée, manipulée. Et elle demande à être désignée. Toute figure a un nom, sans lequel le travail de figuration demeure incertain. Ainsi, la figure de l'enfant effacé n'est pas sur la toile de Rembrandt, elle n'est pas non plus dans le dispositif intermédiaire de Sophie Calle, bien qu'elle tire son origine de ces deux œuvres ; elle n'apparaît véritablement que dans une situation de lecture où elle est désignée en tant que telle. Et elle y joue non seulement le rôle d'objet de pensée — où perception, imagination et manipulation se complètent pour constituer une entité complexe, une figure —, mais de signe suscitant analyses et interprétations.

On ne voit pas l'enfant effacé, mais lui nous regarde, a-t-on dit. Lorsqu'il se révèle enfin, sa saisie est la confirmation d'une double distance. Il n'apparaît présent qu'au moment où son absence a été avérée. Présent et absent à la fois, présent parce qu'absent, l'enfant effacé s'inscrit dans cet espace paradoxal comme une entité d'une étonnante densité temporelle, cumulant les temps et les distances. C'est un passé qui nous regarde au présent, un passé dont on ne sait rien mais qui nous interpelle comme une énigme à résoudre. Pour reprendre les mots de Paul Ricœur<sup>24</sup>, cette distension d'un esprit (le nôtre) écartelé entre une disparition, son énigme et sa résolution, donne à la figure une surprenante puissance, qui est bien celle de l'imaginaire. Tant que ce à quoi elle renvoie n'a pas été identifié de façon explicite, tant que subsiste encore en elle une part de mystère, elle est potentialité pure. Et l'indétermination ouvre la voie à la logique de l'imaginaire, qui est de n'avoir aucune limite et, surtout, de transcender le regard. « Sous nos yeux, hors de notre vue, » dit Georges Didi-Huberman, « quelque chose ici nous parle de la hantise comme de ce qui nous reviendrait de loin, nous concernerait, nous

24. C'est la réflexion inaugurale du premier tome de *Temps et récit*. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*. 1. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983.

regarderait et nous échapperait tout à la fois<sup>25</sup>. » L'enfant effacé est exactement cela : ce qui, derrière le voile de son effacement, nous regarde et nous échappe tout à la fois. Ce qui nous retourne notre regard, lorsque nous nous imaginons le voir auprès de ses parents, séparés par un drame ayant échappé aux annales.

En tant que figure, l'enfant effacé correspond à ce que Didi-Huberman a nommé, à la suite de Walter Benjamin, un objet auratique. Un tel objet est « proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même<sup>26</sup> ». Il requiert, de la part du sujet qui l'appréhende, « une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances — les distances contradictoires — s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement<sup>27</sup>. » L'enfant effacé respecte parfaitement cette double distance : il est proche et lointain en même temps. Son apparition dans *Disparitions* de Sophie Calle et l'illusion de sa présence nous le rendent presque palpable, mais celle-ci n'en reste pas moins toujours évanescence, puisque toute trace directe en a été éliminée. Sa figure n'est qu'un fantôme, celui d'une présence d'autant plus obsédante que plus rien n'en confirme la réalité — la toile ayant été volée et n'étant plus elle-même qu'un fantôme.

84

Trace et aura sont intimement liées chez Benjamin. Ce sont les deux faces d'un même phénomène. Il affirme ainsi que « [la] trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. Laura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace nous nous emparons de la chose ; avec l'aura c'est elle qui se rend maîtresse de nous<sup>28</sup>. » Cette tension entre l'apparaître et le disparaître, entre le saisissement et le dessaisissement, est au cœur de toute figure et de l'envoûtement auquel elle donne lieu. Par ses traces, sa manière singulière d'être au monde, la figure accepte de se laisser prendre, mais ce n'est que pour nous séduire et nous subjuguier, ce qu'exprime son aura. L'aura est en fait l'inscription même de la *désirabilité* d'une figure. Celle-ci attire et tire à soi, sans cesse fuyant sous le regard, mais incitant tout de même à sa saisie. L'enfant effacé le montre bien, lui qui ne surgit que pour se laisser désirer et s'évanouit dès que le regard se fait trop insistant. Il n'y a, après tout, plus rien à voir... Et dire que cette figure, en retour, nous regarde, c'est oublier que le seul regard en jeu est le nôtre et que nous nous

25. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 102.

26. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 102.

27. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 102.

28. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 464.

regardons par son intermédiaire. L'enfant effacé n'est rien d'autre qu'une entité sémiotique, construite de toutes pièces à partir d'un dispositif intermédiatique par un sujet qui se plaît à l'imaginer, pour quelque raison que ce soit. Cette figure est une forme de transmission ou de circulation du sens, dont la force réside dans son mystère et dans le fait que les traces qui en sont à l'origine n'ont que peu à voir avec l'impression de densité ressentie.

Laura est, par la force des choses, la reconnaissance d'une singularité. Elle transparaît quand convergent temps, espace et perceptions dont les interactions produisent une étonnante expérience. Benjamin a expliqué à cet effet que l'aura est une « singulière trame de temps et d'espace<sup>29</sup> », où le proche et le lointain, le présent et l'absent, le presque palpable et le toujours déjà évanoui s'imbriquent de façon subite pour constituer un objet de pensée dont l'effet d'immédiateté est garant de sa force et de sa valeur. Pour en illustrer le caractère à la fois évanescent et jaillissant, signe de la double distance qui en est le principe, Benjamin a donné l'exemple, devenu presque proverbial, de cet homme qui, s'abandonnant « à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre<sup>30</sup> », s'imprègne en quelque sorte de leur aura. Carsten Strathausen a bien saisi, dans cet exemple, le caractère singulier de la situation, qui est d'être d'abord et avant tout une *expérience*. Laura, souligne-t-il, est un spectre éphémère capturé dans la toile du temps et de l'espace<sup>31</sup>.

Ce ne sont pas en soi la montagne ou l'enfant effacé qui ont une aura, ce n'est pas le sujet à n'importe quel moment du jour ou de la nuit qui la leur attribue. Laura se manifeste lors d'un concours de circonstances précis. La branche ne se dote d'une aura, l'enfant effacé de la toile de Rembrandt ne devient véritablement figure que dans un espace-temps singulier où se nouent les prédispositions d'un sujet à observer et à chercher des signes, dans le monde ou dans des textes, et des formes apparues dans des circonstances particulières ou générées par des dispositifs précis.

29. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], dans *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, p. 144.

30. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », p. 144.

31. Comme il le dit, « *It does not refer to an independant, material thing, but describes a particular form of human experience.* » Carsten Strathausen, « Benjamin's Aura and the Broken Heart of Modernity », dans Lise Patt (dir.), *Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura*, New York, Institute of Cultural Inquiry, 2001, p. 5.

De fait, tout peut devenir figure, tout peut acquérir une aura. Celle-ci n'est pas, en tant que telle, la propriété d'un objet. Elle est le résultat d'une projection, celle faite par un sujet qui attribue à un être ou à un objet quelconque une valeur, un dynamisme, voire une âme. Et cette transfiguration est le résultat d'un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact mais le convertit en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique. S'il y a bel et bien eu un garçon qui est éliminé d'une toile, la figure de l'enfant effacé n'apparaît qu'à la suite d'une lecture singulière du dispositif intermédiaire de Sophie Calle. La figure tire son origine d'un drame, mais, tout comme la branche n'a pas d'aura en soi, elle ne s'impose comme figure qu'une fois déplacée dans la trame de la vie et des expériences d'un sujet et modelée par le jeu de ses interprétants. C'est par un travail de lecture que le fils disparu du dispositif intermédiaire est devenu la figure de *l'enfant effacé*<sup>32</sup>.

#### LE CORTÈGE

La figure est un objet auratique. Elle est un objet de pensée qui se démarque par sa singularité, par sa valeur, par sa densité sémiotique, par son caractère évanescent, par son origine dans une trace quelconque, qui s'efface dès qu'une *semiosis* s'est engagée, et par sa propre logique de mise en récit et en images, toutes ces caractéristiques qui définissent l'aura. Pour Benjamin, d'ailleurs, « l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui<sup>33</sup> ». Or, la figure, en tant qu'objet auratique, correspond justement à ce type d'objets de pensée complexes qui appellent des images et des récits. L'enfant effacé vient avec son cortège d'images, les unes tragiques, les autres anecdotiques ; sa figure n'est pas une entité statique et inerte, mais au contraire une forme dynamique qui appelle des interprétations et des développements symboliques et affectifs tout aussi variés que le sont les lecteurs qui s'en emparent. Dès l'instant où elle apparaît, par contre, la figure s'impose au sujet comme une vérité sur laquelle il peut muser à sa guise,

32. De la même façon, pour reprendre les trois exemples mentionnés précédemment, c'est par Humbert Humbert que Dolores Haze devient Lolita, tout comme c'est par Lauren que l'idiot découvert dans sa maison devient M. Tuttle, et par Aschenbach que l'adolescent polonais aperçu au Lido devient Tadzio.

33. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1982 [1938-1939], p. 196.

engageant ce faisant mémoire volontaire et involontaire, affects et souvenirs qui tissent autour d'elle un tissu qui n'est autre que son texte, que son sens<sup>34</sup>.

De quoi nous parle la figure de l'enfant effacé, apparue à la lecture de *Disparitions* de Sophie Calle? De nous, évidemment, par personne interposée, puisqu'elle n'est rien d'autre que ce nous y avons mis sans y penser. Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui leur permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère pénétrant du regard qu'ils jettent sur nous.

Nous avons tous à nos côtés un enfant effacé qui n'arrête pas de faire des histoires. Or, il nous arrive de le retrouver dans les endroits les plus inattendus, un musée américain ou un tableau volé par exemple. Il ne dit rien et, pourtant, il ne cesse de nous apostropher, tenant le discours de sa propre absence — mais de ces absences qui ne s'oublient pas. De ces absences que rien n'efface.

34. Dans sa lecture de Benjamin, Didi-Huberman affirme que l'apparition d'un objet auratique « déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer ses images, ses images en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en ouvrir l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient. » (Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, p. 105)