

MIROIRS DE L'ART DU REFLET AU REFLUX

« Miroir, mon beau miroir... » Si la réflexion de l'image du monde a été promue juge de la peinture à la Renaissance, toute une généalogie d'artistes en a exhorté d'autres fonctions, notamment à l'ère contemporaine. L'ouvrage de Soko Phay en décrit les enjeux en se plaçant dans une perspective historique, pour mieux traduire ce que le miroir peut nous dire.

Tom Laurent | Pourquoi parler de « vertiges » lorsque l'on aborde les usages du miroir dans l'art contemporain ?

Soko Phay | Beaucoup d'artistes aujourd'hui comme Olafur Eliasson, Anish Kapoor, Yayoi Kusama ou Vladimir Skoda utilisent le miroir pour remettre en question nos perceptions et nos sensations comme nos habitudes de pensée. Leurs miroirs, qui sont loin d'être voués à la contemplation, incitent à nous déprendre de nos certitudes, à « déconditionner » notre regard. À titre d'exemple, le *Mirror Carousel* de Carsten Höller est un appareil à vertige qu'on retrouve dans les fêtes foraines ou les parcs d'attractions. En intégrant le spectateur à l'œuvre – ce qui brouille les frontières entre réalité et fiction –, l'artiste déconstruit la traditionnelle métaphore du jeu de miroir comme reflet du réel. Avec ses expériences de miroir où l'égarément devient un jeu, Höller cherche à éprouver nos automatismes ou nos pensées confortables.

Par sa pulsion et son énergie scopiques, le miroir est le médium privilégié pour créer le doute tout en préservant les plaisirs ludiques. L'éloge du vertige renvoie à l'*ilinx*, l'une des quatre catégories de jeu qu'a élaborées Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes*. Mot grec signifiant « tourbillon d'eau », l'*ilinx* renvoie aux jeux qui procurent des vertiges et des sensations d'ivresse, de perte de soi. En ce sens, les miroirs de Höller, tout comme les miroirs renversants de Kapoor ou les miroirs labyrinthiques de Jeppe Hein, étourdissent les corps. Leurs miroirs anéantissent pour quelques instants la réalité environnante et infligent à « la conscience une sorte de panique voluptueuse », pour reprendre les mots de Caillois. Ils nous invitent à aller là où la connaissance a ses limites, là où les sens chavirent.

Si les principaux développements de l'ouvrage portent sur l'art des soixante dernières années, vous revenez sur des périodes antérieures, comme celle de l'institution du miroir comme « emblème de la peinture » et de l'appareil perspectif théorisé par Alberti au Quattrocento, qui s'inspire du Narcisse de Philostrate.

Tout d'abord, j'aimerais relever le lien entre les vertiges et Narcisse. Dans son nom grec Narkissos, on retrouve « *narkè* », dont l'étymologie signifie « torpeur ». La fleur de narcisse était connue dans l'Antiquité pour ses propriétés médicinales qui engourdissent la sensibilité, propres aux « narcotiques ». Narcisse occupe une place particulière dans nos imaginaires et notre culture occidentale. Il n'est plus seulement le héros

tragique qui meurt de ne pouvoir s'étreindre lui-même, tel que l'ont décrit Ovide, Conon ou Pausanias, il ouvre une nouvelle ère des arts au Quattrocento. En faisant de lui le « premier peintre », Alberti lui donne un rôle fondamental dans la construction de la nouvelle peinture qui doit être réflexive, c'est-à-dire produire un reflet, un redoublement de la réalité, grâce à la méthode de la perspective linéaire. Le miroir plan en est l'emblème et devient le maître des artistes. Sans doute Alberti s'est-il inspiré de Philostrate, l'auteur de la *Galerie de tableaux*, dans son art d'évoquer, selon les règles de l'*ekphrasis*, la fable de Narcisse par l'intermédiaire de la description d'une toile dont on ne sait si elle a vraiment existé. Par cette fameuse déclaration de Philostrate – « Cette source reproduit les traits de Narcisse, comme la peinture reproduit la source, et Narcisse lui-même et son image » –, c'est tout le dispositif de la peinture occidentale qui est engagé : Narcisse est face à la source comme le spectateur est face au tableau. Ainsi, l'histoire de Narcisse cristallise les enjeux et les ambivalences du reflet, du double et de la *mimesis*. Cette esthétique albertienne est remise en question au XX^e siècle, comme en témoigne *On Reflexion* (1984) de Bertrand Lavier. Recouvert de peinture transparente, avec une touche empâtée à la Van Gogh, son miroir renvoie un reflet trouble et indistinct, rompant ainsi avec la tradition du « miroir comme emblème de la peinture » héritée de la Renaissance.

Y a-t-il une permanence de la lecture des usages du miroir à l'aune du mythe de Narcisse, largement repris par la psychanalyse pour la période contemporaine ?

Narcisse n'a pas fait l'expérience du miroir puisqu'il ne s'est jamais vu ; en tout cas, pas avant de se mirer dans le miroir d'eau. Ne se reconnaissant pas, il s'adresse à son image comme s'il s'agissait d'une autre que la sienne. Le devin Tirésias n'avait-il pas mis en garde ses parents en déclarant : « Il vivra tant qu'il ne se verra pas » ? Or l'énoncé en latin « *Si se non noverit* » est ambigu ; on peut le traduire d'un côté par « s'il ne se voit pas », et d'un autre par « s'il ne se (re)connaît pas ». Dans son élaboration du concept du « stade du miroir », Lacan montre le rôle essentiel de ce dernier dans le processus d'individuation chez le petit être qui apprend à apprivoiser sa propre image avant même de savoir marcher. C'est donc grâce au miroir que l'enfant prend conscience de son *ego*, de son unité par la reconnaissance de son propre reflet. Étant instaurateur de la différenciation, le miroir devient opérateur de connaissance. Et toute quête identitaire passe par la re-connaissance de soi et de l'autre.

Vous parlez de « déflexion » pour qualifier l'effet des miroirs « aveugles » – les surfaces photographiées de Patrick Tosani, celles absorbantes de Pascal Pinaud ou déformantes d'Anish Kapoor, par exemple. Quelle est la genèse de cette notion, et pourquoi aide-t-elle à mieux saisir ce qui se joue dans l'excès de visibilité ?



Michelangelo Pistoletto. Vietnam, 1962-1965, peinture sur papier sur acier inoxydable poli, 220 x 120 cm. The Menil Collection, Houston.

J'ai emprunté le concept de « déflexion » à Michel Gauthier pour le déplacer dans le champ des surfaces spéculaires qui ne captent pas ou peu de faisceau scopique, comme les miroirs vides d'Anish Kapoor ou les miroirs mercuriens et spectraux de Larry Bell, ou encore les surfaces brillantes de Patrick Tosani. Ils cherchent à déjouer l'emprise focalisatrice du regard en jouant précisément de la tension entre deux aspirations paradoxales : d'un côté, le miroir est l'objet scopique par excellence, c'est-à-dire un support d'attraction visuelle qui élargit ou excède le champ visuel ; de l'autre côté, il infléchit cette focalisation du regard sur tel reflet plutôt que sur tel autre. Toutefois, la carence focale, revendiquée comme telle, se reporte ici sur l'espace environnant pour mieux s'y perdre. Ainsi la figure du miroir plan n'apparaît plus, à notre époque, comme le seul modèle paradigmatique de l'art occidental. Bien au contraire, les surfaces spéculaires d'aujourd'hui donnent à voir un réel multidirectionnel, voire kaléidoscopique. Je dirais que ce qui les relie les uns aux autres, c'est le souci de déhiérarchisation, que ce soit à travers la défocalisation ou, à l'inverse, la plurifocalisation des reflets et des points de vue. Les miroirs contemporains sont des œuvres ouvertes et actives, laissant entrevoir les possibles du regard.

Lorsque l'on travaille en parallèle sur la mémoire génocidaire, fait-on des liens entre ces deux sujets ?

Pour comprendre les liens entre le miroir et la mémoire, peut-être faudrait-il revenir à l'origine de mes travaux sur le miroir : c'est un tableau-miroir de Pistoletto qui s'intitule *Viêtnam*. Par le jeu des reflets, je me retrouvais *malgré moi*, comme tout

spectateur, parmi les manifestants qui protestaient contre la guerre du Viêtnam. Si cette œuvre m'a touchée, c'est parce que j'aurais voulu être là, mais je n'étais pas née dans les années 1962-1965. Chacun connaît les conséquences désastreuses de cette guerre qui a bouleversé l'histoire et la géopolitique de l'Asie du Sud-Est. Je n'ai pas pu m'empêcher non plus de penser que, pour régionaliser le conflit, l'armée américaine a largué plus d'un million de tonnes de bombes sur le Cambodge, favorisant la montée en puissance des Khmers rouges ainsi que leur légitimité auprès de la communauté internationale, en particulier auprès des maoïstes, au début des années 1970. Ainsi, dès le commencement de ma fascination pour le miroir à travers l'œuvre de Pistoletto, la mémoire était déjà présente, mais je ne m'en suis vraiment rendue compte que bien des années après.



Les Vertiges du miroir dans l'art contemporain
Soko Phay

Les presses du réel - 22 €