

Miroirs sans reflet

Alain Cueff

Attribut de la vérité, symbole de la connaissance, indice de l'art de voir, analogon de l'art de peindre, le miroir est l'instrument de jeux innombrables qui offrent des reflets trompeurs ou révélateurs, des aperçus insolites sur le monde, des métamorphoses improbables, mais aussi des visions critiques sur un univers consumé par les apparences. Les constructions qu'il suscite dans la peinture occidentale tentent de restituer la complexe profondeur du visible en usant et en dénonçant dans le même temps les artifices de l'illusionnisme: quelles que soient ses occurrences, il relève d'une dimension contradictoire que la gamme infinie de ses possibilités rend vertigineuse. Tandis que le système perspectif a donné aux peintres les moyens techniques et symboliques de rendre intelligible le sensible, le miroir vient parfois y jouer une partition déstabilisante qui requiert toute l'attention du spectateur et, au lieu de lui demander un simple regard de reconnaissance que les qualités esthétiques de l'œuvre le conduiront éventuellement à prolonger, l'oblige d'emblée à littéralement «mirer», c'est-à-dire à «s'étonner», comme le veut l'origine latine du mot. Les dispositifs du miroir, qui pourraient à eux seuls faire l'objet d'un interminable traité de rhétorique, suscitent ainsi perplexité et *admiration* et engagent une intégration, voire, une immersion du spectateur dans le tableau. «Il ne manque que moi dans cette image», pourrait être tenté de dire un Narcisse exalté en contemplant *Les Époux Arnolfini*, tout en éprouvant concurremment la tentation de s'identifier à la figure de l'artiste.

Cette étrange connivence, propre à la peinture de genre, n'est cependant pas un effet systématique du miroir, loin s'en faut. Avec l'autoportrait (celui de Dürer, par exemple, qui constitue l'un des modèles les plus décisifs de cette expérience de soi), le miroir règne sans partage, et s'il n'est plus figuré, sa puissance n'en est que plus mystérieuse et déroutante. Mais surtout, par le processus d'autoréflexion dont il est le fruit, l'autoportrait créé un court-circuit, un double effet de sidération qui est à la fois d'ordre privé, dans la mesure où le peintre est devenu un autre lui-même – et d'ordre spectaculaire puisque le spectateur est évidemment exclu de cette représentation singulière et qu'aucune tentative rationnelle ne lui permettra de s'identifier au sujet peint. Il va de soi que le miroir, par la diversité de ses propriétés optiques, impose un horizon métaphysique marqué par des séries de dualités dont il est parfois difficile ou impossible de s'extraire. On peut cependant établir qu'il est ou bien un instrument d'intégration et d'identification du spectateur

à l'œuvre, ou bien un instrument d'exclusion et de rejet de ce même spectateur. Observable dans la peinture classique, cette alternative se retrouve dans les œuvres contemporaines qui intègrent, elles, de véritables miroirs.

A priori, la modernité semble, par nature, privilégier le deuxième terme de l'alternative: l'abstraction tend en effet à supprimer toute médiation entre le «monde intérieur» de l'artiste (pour reprendre les termes de Kandinsky) et le tableau, le dadaïsme interrompt l'échange entre l'œuvre (bientôt vouée à la disparition) et le spectateur. L'art devient ou bien une transcription entièrement subjective (et peut alors entamer un processus de suppression des médiations et des outils), ou bien une intervention objective qui peut et doit au contraire multiplier ses instruments et ses *modus operandi*. En marge de cette subdivision trop limpide de l'art moderne, un artiste comme René Magritte s'est employé à transgresser les règles mêmes de la représentation en les poussant dans leurs derniers retranchements. Parmi d'autres tableaux qui hantent la mémoire de la modernité, *La reproduction interdite* de 1937 donne la mesure de cette traversée des apparences qui se traduit sur un mode négatif et beaucoup moins ludique que le veut sa réputation. Il y a peut-être un autre côté du miroir, mais il tourne court et s'achève en impasse: quel que soit le système de valeurs qui informe tel ou tel spectateur, Magritte sème un trouble en épuisant la logique du miroir. D'un point de vue «classique», il subvertit les règles en les poussant jusqu'à l'absurde pour les réduire finalement à néant, d'un point de vue «moderniste», il manifeste l'irréductible puissance de l'art de peindre contre les résolutions théoriques par lesquelles la modernité assure son existence. Nul doute que cette œuvre ne puisse être considérée comme le moment-clef d'une crise que rien ne saura refermer, et qui n'est pas seulement due à «la trahison des images», mais interroge notre relation même à l'œuvre d'art et aux attentes que nous pouvons former vis-à-vis d'elle. En rejetant le spectateur hors du tableau, en le privant littéralement de toute identification possible, Magritte le renvoie, selon sa propre expression, au mystère impénétrable du sens, c'est-à-dire au langage qui, in fine, est cœur de l'expérience esthétique.

Il faut cependant convenir que l'a priori dont nous faisons état plus haut est en grande partie faux. La modernité a en effet multiplié les apparences les plus flatteuses d'un travail du négatif sans que celui-ci ne soit développé jusqu'à ses ultimes conséquences. Si l'on considère le miroir comme le plus sûr indice d'un réexamen du rapport à l'œuvre d'art, on se rend compte qu'il est envisagé la plupart du temps comme un instrument positif offrant inéluctablement des reflets auxquels nul n'est supposé pourvoir échapper. Depuis les années soixante, les environnements et installations y trouvent ainsi l'emblème de leur esthétique sans douter, sauf exceptions, de la pulsion narcissique du spectateur. Ainsi, elles ne répondent pas pour la plupart d'entre elles à la logique critique du modernisme mais, par différents détours, à sa tradition intégrative, dont le *Merzbau* de Kurt Schwitters ouvre au début du siècle le paradigme et qui s'oppose presque trait pour trait au *Grand*

Verre de Marcel Duchamp. Par sa fausse transparence, qui entend pénétrer les mystères de la quatrième dimension, autrement dit les insaisissables irréductibles de l'ombre et du langage, l'œuvre majeure de Duchamp est aussi le parfait pendant de la *Reproduction interdite*: la pensée ne se voit pas et c'est évidemment la seule chose qu'on puisse donner à voir. – Le sensible se joue du visible.

Pour les environmentalistes, au contraire, l'art est conceptuellement et physiquement un intérieur idéalisé, une utopie réaliste, ici et maintenant, un séjour préservé et pérenne, un havre de paix étranger aux bouleversements comme à la dérision du monde – dérision dont Magritte et Duchamp s'étaient fait les témoins détachés. L'auto-suffisance dont l'art «intégratif» est crédité rend du même coup obsolète la question de l'autonomie de l'œuvre, et ce n'est sans doute pas là son moindre avantage, eu égard aux compromissions post-dadaïstes avec les aléas de l'histoire. C'est en toute logique que le miroir y joue pleinement son rôle positif, puisqu'il est aussi bien un repère qu'un facteur d'absorption et d'intégration du visiteur. Il peut gagner parfois une importance telle qu'il se constitue finalement comme le principe même de l'environnement qui annexe et s'approprie virtuellement le monde extérieur dans ses moindres détails, en en gommant toutefois les incidents les plus embarrassants.

L'œuvre de Michelangelo Pistoletto, au centre de laquelle on retrouve le miroir, résume à elle seule toutes les possibles implications d'une surface réfléchissante et met en évidence les ambivalences et les contradictions que suscite la réflexion. Les *Tableaux-miroirs* du début des années soixante sont à l'origine le produit d'une remise en cause des attendus de la peinture abstraite. Pistoletto entendait donner à ces œuvres une fonction dialectique: «Mon image réfléchie, écrivait-il en 1962,¹ s'inscrit sur la toile tout en restant dans le miroir et le tableau s'inscrit dans le miroir pour ne former avec lui qu'une seule chose.» La fonction critique de la réflexion est évidente et elle ouvre une mise en abîme sur laquelle Pistoletto s'est longuement interrogé. Mais, une fois surmonté le dilemme historique, la perspective théâtrale qui se fait inévitablement jour entame la capacité critique du miroir et oblige alors Pistoletto à tenter de minimiser puis de rejeter la fatalité narcissique du miroir. «Je ne pense pas, écrit-il vingt ans plus tard, que le commencement de notre histoire puisse se confondre avec le geste passionnel, instinctif et irrationnel de l'homme qui sacrifie sa vie à sa propre image. Ce mythe [de Narcisse] rend compte d'un homme encore exclusivement guidé par ses instincts.» L'interprétation du mythe est aussi singulière que son but est problématique. À l'évidence, elle ne parvient pas à résoudre la question ni à éluder la contrainte: c'est évidemment dans la nature même du miroir, à la fois irrationnelle et conceptuelle, que de susciter le narcissisme, quel qu'en soit le degré.

La mésaventure prouve au moins qu'il est impossible de s'affranchir par décret d'une réalité, même lorsque celle-ci est partie prenante d'une construction esthétique en principe élaborée en toute conscience. Le miroir ne peut recouvrer

une fonction critique que s'il y est physiquement contraint. Ainsi Robert Smithson n'a-t-il pas décidé un matin que le miroir, dans les nombreuses œuvres où il le fait intervenir, le serait d'emblée mais, au terme de plusieurs expérimentations, il en est venu à le définir comme l'expression même du non-lieu. Dans la série de photographies *Mirror Displacements* (1969), ou dans le musée, avec les *Nonsites*, le reflet est appréhendé comme un principe entropique, comme un processus de vampirisation d'un *matériau* par un autre. Encore les miroirs sont-ils toujours au sol, partiellement couverts de matière (terre ou sable) et deviennent littéralement des instruments d'aveuglement. Le miroir est le *Nonsite*: «Dans le nom même du *Nonsite*, il y a véritablement une référence à un *Site* particulier, mais celui-ci s'échappe, ou se trouve là incognito... On sort de là à l'aveuglette... et il n'y a pas de centre d'énergie... voilà pourquoi c'est le lieu de l'entropie».² Les miroirs, dit encore Smithson, provoquent une incapacité, mais celle-ci est n'est que l'un des aspects du travail du négatif auquel il se livre dans une vision entropique du monde et non de l'art.

L'utilisation du miroir correspond à des étapes essentielles du développement de l'œuvre de Bruce Nauman. La suspicion qu'il entretient très tôt vis-à-vis du règne des objets l'empêche certainement de considérer leur duplication comme un moyen d'exaltation. Dans ses premières vidéos, Nauman parvient à s'absenter du regard de la caméra dirigée sur lui et à agir comme si elle n'avait aucune incidence sur son comportement. En effet, elle n'en a pas la moindre. Elle n'est pas niée: d'une façon toute beckettienne, elle est réduite et neutralisée dans les limites strictes de sa fonction d'enregistrement. Équivalent du miroir, elle joue quelques années plus tard un rôle à nouveau négatif dans une œuvre comme *Going Around the Corner Piece* (1970) qui renvoie au visiteur son image de dos en train de tourner autour d'une simple construction cubique. La vidéo ou les miroirs sont toujours les instruments d'une désorientation kinesthésique, comme en témoigne encore *Performance Parallelogram (Rolling)* (1970-1971).³ Cette œuvre est conçue non pas comme un objet sculptural, mais comme un dispositif dans lequel les visiteurs sont idéalement invités à faire l'expérience de l'apparition et de la disparition aléatoire de leur propre corps en fonction d'un centre imaginaire. Si, en définitive, l'œuvre n'a jamais été utilisée comme telle, elle témoigne pourtant très clairement de l'intention récurrente de Nauman de perturber la perception qu'un individu a de son propre corps et d'ouvrir à un autre rapport aux sens et à la conscience de soi. Accessoirement, mais ce n'est évidemment pas sans conséquence, elle induit un rapport complexe à l'œuvre et au visible.

Pour Harald Klingelhöller, le miroir n'a pas de vocation déstabilisatrice explicite mais il le considère en tant que matériau sculptural au même titre que le carton ou la pierre. *Blaue Blume* (1985) ou *Care Grows* (1989), l'intègrent bel et bien comme un élément aux qualités formelles spécifiques, surface aussi dure que froide et qui, comme telle, a des vertus de contraste: le miroir est d'une extrême luminosité quand le carton ou la pierre sont opaques, il repousse le regard quand le carton enveloppe et quand, poreuse, la pierre absorbe. Il démultiplie et fragmente

les formes auxquelles il est associé, leur donne une résonance qui en étend la finalité interrogative. Les œuvres de Klingelhöller ont à la fois pour objet et pour sujet le langage: l'être humain est tout autant plongé dans le langage qu'il n'est habité par lui, et il serait naïf de concevoir la parole comme le reflet immédiat de la conscience. Cette réciprocité du langage et du sujet trouve dans les miroirs une translation qui ne saurait s'offrir littéralement, mais qui est au contraire de nature essentiellement poétique. Dans ces sculptures où la parole étend son empire, le miroir est comme une brèche dans la cohésion fonctionnelle du langage, un abîme irrésolu dans lequel le spectateur ne croisera son image que de façon accidentelle et à laquelle il ne s'attardera ni par volonté ni par instinct. Une œuvre comme *Disasters Should Have Human Features* (1989), qui est coiffée de plaques de miroir, traduit explicitement la réticence à une identification empressée du sujet.⁴

Dans l'œuvre de Jan Vercruyssen, le miroir est à la fois figuré, dans les *Portraits of the Artist*, et intégré dans les *Chambres* ou les *Atopies*. Dans la série *Lucrece* (1983), il prend une part symbolique essentielle dans la restitution du suicide de l'héroïne latine. Quand elle tend le miroir devant son visage tout en dirigeant un poignard sur sa poitrine, Lucrece ne peut déjà plus se voir: le suicide a déjà gagné son empire. Si quelque chose se reflète dans la matière froide et réfléchissante, ce ne peut être que l'image de la mort – une image à laquelle ni elle ni nous n'avons évidemment accès et qui confine le miroir dans une négativité absolue. Cette série est significativement incluse dans le catalogue raisonné des *Portraits of the Artist*:⁵ on peut identifier la figure de Lucrece à celle de l'artiste qui disparaît dans son œuvre même, revêtant des masques ou s'absorbant frontalement dans des autoportraits. Dans certaines *Atopies*, le miroir est délibérément employé dans toutes ses contradictions: comme chez Smithson, il matérialise le «sans-lieu». Mais tandis que chez le premier, le *Nonsite* opère par annulation de l'image, chez le second, le miroir n'est tendu que dans le vide de l'atopie qui exclut le spectateur: on comprend que ces œuvres s'inscrivent dans la logique de l'autoportrait, conçu comme processus de négation et de disparition. Avec une violence contenue qui leur est propre, ces œuvres – comme celles de Smithson, de Nauman et de Klingelhöller – entendent moins ajouter des occurrences au catalogue des emplois du miroir qu'elles n'utilisent exemplairement celui-ci comme l'instrument d'un art qui n'entend pas se constituer comme un ailleurs de la conscience, c'est-à-dire comme un divertissement spéculatif, mais entreprend au contraire de fonder un lieu spécifique où la conscience interroge sans relâche ses sensations et ses représentations.

Publié dans *À travers le miroir,*
de Bonnard à Buren,
Rouen, Musée des Beaux-Arts,
2000, pp. 70-79.

1 Les textes de Michelangelo Pistletto ont été regroupés en traduction française sous le titre *Mots* et publiés par le Musée Départemental de Rochechouart en 1994. 2 «From the city» in Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed*, New York, 1991, cité par Marianne Brouwer dans le catalogue *Robert Smithson, Le paysage entropique, 1960-1973*, Paris, éditions de la RMN, 1994. 3 Voir le catalogue raisonné de son œuvre et les notices de Joan Simon, *Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994. 4 Voir le catalogue *Harald Klingelhöller, All metaphors become true – Sculptures 1986-1997*, Munich, éditions Cantz, 1997. 5 *Jan Verduyck, Portraits of the Artist*, précédé d'un essai de PierLuigi Tazzi, Bruxelles et Gand, Editions Gevaert – Ludion, 1997.