

Notes préliminaires pour une étude de la specularité dans les arts visuels

*Voir sa propre vue est une cécité visible*¹.

Robert SMITHSON

Instrument au service du peintre et du photographe, sujet iconographique, symbole ou emblème de vanité terrestre dans l'art classique ou encore objet phénoménologique d'interpellation directe et déroutante du spectateur dans l'art contemporain, le miroir est intimement lié à notre conception de la représentation. Le présent article est une tentative de baliser le terrain d'une réflexion sur l'image spéculaire dans les arts visuels en organisant les premiers éléments qui permettront d'interroger son statut sémantique, phénoménologique et discursif au sein de l'esthétique occidentale. Nombre de travaux importants ont été consacrés à ce sujet, dont nous réservons le commentaire à une étude ultérieure². Nous nous bornerons à dire que, en ce qui nous concerne ici, le miroir sera envisagé comme *dispositif* particulier de *visualité*, intimement lié à l'art, mais également apparenté au fonctionnement de l'œil humain³. Par dispositif de visualité on entend une constellation structurelle et phénoménologique spécifique (technique, idéologique, culturelle) au sein de laquelle s'effectue l'acte de voir. Dans ce sens, il s'agit d'aller de l'image spéculaire,

on ne peut plus fuyante, vers la specularité de l'image : la specularité en tant que « trope » ou « mode » visuel, modalité inhérente à la vision mais aussi code perceptuel culturellement produit, qui renvoie à une certaine économie politique du regard.

Notre hypothèse de base est que, de la Renaissance à l'avènement du numérique, le concept de représentation dans l'art occidental peut être envisagé comme rapport dialectique entre deux conceptions opposées de l'image, comme fenêtre et comme miroir. Un Janus à deux visages, pris entre la foi en la transparence et la transcendance du visible d'une part, l'illusion – et la désillusion – de la surface spéculaire d'autre part. D'un côté le tableau, qui, même lorsqu'il n'a d'autre sujet que sa propre condition d'image, permet de voir « à travers » lui, vers un au-delà historique ou métaphysique salutaire. De l'autre côté le reflet, qui est à vrai dire moins qu'image et qui ne saurait *représenter* quoi que ce soit, puisque :

« Non seulement l'image du miroir ne peut être définie comme "image" (étant donné qu'elle n'est qu'image virtuelle et n'est pas formée d'une expression matérielle) mais encore, dans le cas où nous admettrions l'existence matérielle de l'image, il nous faudrait reconnaître qu'elle n'est pas *à la place d'autre chose* mais *face* à autre chose. Elle n'existe pas *au lieu de*, mais *à cause de* la présence de quelque chose : quand ce quelque chose disparaît, disparaît en même temps la pseudo-image dans le miroir⁴. »

Au moment de la Renaissance, le refoulé platonicien du peintre en tant que « l'homme au miroir » refait surface mais cette fois inversé, c'est-à-dire employé comme argument pour et non plus contre un art illusionniste qui désormais prétend à la noblesse de la poésie. En récupérant chez Ovide le personnage de Narcisse, Leon Bat-

1. « To see one's own sight means visible blindness. ». Robert SMITHSON, « Interpolation of the Enantiomorphic Chambers » (1966), dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, J. Flam (dir.), Berkeley, University of California Press, 1996, p. 40. Nous traduisons.

2. Voir, entre autres, Jean-Pierre VERNANT et Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1997 ; Michel THÉVOZ, *Le Miroir infidèle*, Paris, Éd. de Minuit, 1996 et Soko PHAY-VAKALIS, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001.

3. L'organe optique capte la lumière à travers le cristallin, sorte de lentille convergente qui se trouve derrière l'iris, pour projeter ensuite sur la rétine l'image renversée de la réalité.

4. Umberto ECO, *La Production des signes*, Paris, LGF, 1992, p. 50.

tista Alberti voit dans celui-ci l'inventeur de la peinture, associant le mythe à une réflexivité qui est celle des arts libéraux, les arts de l'esprit, plutôt qu'à un attachement superficiel à l'apparence extérieure des choses¹. Ovide établit également le lien entre l'histoire de Narcisse et un autre grand mythe fondateur de la représentation qui est aussi une histoire de reflets, celui de Méduse². Comme le note Camille Dumoulié, l'association des deux mythes apparaît également dans *Amours d'Hyppolite* (1573) de Philippe Desportes et *Jettatura* (1857) de Théophile Gautier et souligne le fait que c'est le même processus de victimisation qui est en œuvre dans les deux cas : l'individu étant considéré comme victime de son propre reflet, le victimisateur (la société, Persée) se trouve déchargé de toute responsabilité : ce n'est pas lui qui regarde³.

L'image spéculaire se donne ainsi comme étant d'emblée prise dans le récit d'un crime fondateur qui se présente en fait comme une sorte de suicide et qui donne naissance à la représentation comme image d'une mort (qui est celle de son propre

réfèrent). En arrêtant, en figeant le réel, le regard de Méduse est doté de l'omnipotence créatrice de façonner des statues, de fixer des images. En tuant Méduse, Persée subtilisa son pouvoir de produire des figures. L'appropriation du regard est ici le thème principal du mythe, qui, dans le récit d'Ovide, commence par le vol d'un œil⁴. L'utilisation du bouclier comme miroir souligne le moment infime – l'instant décisif de la photographie – où Méduse fut *immédiatement* transformée en pierre⁵. Dans le miroir, le rapport sujet-objet se trouve inversé, transformant la force en faiblesse et vice-versa. Persée introduit Méduse dans un système fermé à l'intérieur duquel le regardeur s'identifie au regardé.

Pour Sigmund Freud, la décapitation renvoie à la peur de castration, rattachée à quelque chose que l'on voit, le choc visuel du manque du phallus de la mère qui constitue l'instant décisif du fétichisme. Les cheveux de Méduse, souvent figurés par l'art comme des serpents, fonctionneraient comme des substituts du pénis dont l'absence est la cause de l'horreur – et du désir. La démultiplication du symbole phallique signifie donc la terreur devant l'éventualité – mieux : la visualisation – de sa perte. Dans ce sens, la tête de Méduse

1. « Il n'y a pas d'art plus noble que celui de la peinture. Ainsi le pensaient nos ancêtres qui ne rangeaient point le peintre, et lui seulement, parmi les artisans [...]. Pour cette raison, je dis à mes amis que c'est Narcisse qui fut changé en fleur qui inventa la peinture. N'est-elle pas déjà la fleur de tous les autres arts ? L'histoire de Narcisse est la plus appropriée car qu'appellez-vous peinture sinon la façon – comparable à la sienne – d'embrasser avec art tout ce qui est représenté à la surface de l'eau d'une fontaine ? » L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, II, cité dans Louis MARIN, « Dé(négation) », dans *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997, p. 66.

2. Dans la mythologie grecque, Méduse était la seule des trois Gorgones à ne pas être immortelle. Fille de Phorcys et de Ceto, deux divinités marines, et sœur de Sthéno (force) et d'Euryalé (dont l'aire est large), elle était une figure apotropaïque dont le regard avait le pouvoir de pétrifier celui qui le croisait. Selon le mythe, c'est Persée qui, avec l'aide d'Athéna, trancha la tête de Méduse, prenant bien soin, pour ne pas être figé en pierre, de ne regarder que l'image de la Gorgone, telle qu'elle se reflétait dans le miroir poli de son bouclier. Du sang qui se répandit naquirent Pégase et Chrysaor. La tête de Méduse orna par la suite l'égide d'Athéna ; la déesse, grâce à cet attribut magique, mettait en fuite ses adversaires.

3. Pour une mise en rapport du mythe avec la peinture, voir Victor BURGIN, « The Separateness of Things », *Tate Papers*, n° 3 (printemps 2005), établi sur une conférence donnée par l'artiste à la Tate Modern le 15 juin 2004 [<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm>].

4. « Le petit-fils d'Agénor raconte alors qu'au pied de l'Atlas glacé, il est, à l'abri d'un épais et solide rempart, un lieu à l'entrée duquel habitaient deux sœurs, les filles de Phorcys, qui se partageaient l'usage d'un œil unique. À la dérobée, grâce à une ruse habile, au moment où l'une le transmettait à l'autre, substituant sa main à la main tendue, il s'en était emparé ». OVIDE, *Métamorphoses*, J. Chamonard (trad.), Paris, Flammarion, 1966, p. 132 (IV, 771-778). Dans *Détruire la peinture*, *op.cit.*, p. 150, Louis Marin interprète le mythe comme allégorie de la perspective monoculaire.

5. Cette version du mythe est soutenue notamment par L. Marin, « La tête de Méduse comme tableau d'histoire », in *Détruire la peinture*, *op. cit.* et Craig OWENS « The Medusa Effect, or, The Specular Ruse », in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992. Owens souligne également la nature proto-photographique de cet épisode qui « semble décrire cet instant infime où la vision se replie sur elle-même produisant sa propre empreinte » (p. 196). Sur ce point voir aussi Augustin BESNIER, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, 2005. Dans le domaine de la littérature C. Dumoulié, en s'appuyant sur P. Calderón, P. Prevelakis et R. Caillois, voit également dans le bouclier-miroir la véritable arme du crime. Cf. « Méduse », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel (dir.), Paris, Éd. du Rocher, 1994.

constitue un fétiche, au sens psychanalytique du terme : emblème de castration, représentation déplacée du sexe féminin¹. Au-delà de la lecture freudienne, l'identification instantanée et immédiate de l'acte perceptif et de sa propre apparence (le *look*) présente toutes les caractéristiques (dualité, symétrie, immédiateté et aspect spéculaire) de l'Imaginaire lacanien. Chez Jacques Lacan l'essence de l'imaginaire est une relation fondamentalement dualiste, opposition immédiate entre la conscience et son autre, dans laquelle chaque terme devient son opposé pour être perdu dans le jeu infini – et infiniment reproductible – du miroir. La perspective psychanalytique est importante ici dans la mesure où elle place l'image spéculaire au cœur du processus de structuration du sujet² recoupant l'approche philosophique – et notamment hégélienne – de la conscience de soi en tant qu'identification³. Chez J. Lacan celle-ci passe par la reconnaissance d'une image extérieure et indépendante en tant qu'image de soi, mais en même temps considérée comme plus complète, plus cohérente et finalement supérieure à soi. C'est dans cette image que vient se mouler la première articulation de la subjectivité à partir de laquelle le moi s'affirmera. Mais cette image même qui assure l'unité du sujet, fend son identité en deux, entre le moi et l'autre objectivé : le moi ressemble toujours à un autre. Construction imaginaire, il est façonné dans un rapport de dépendance à un ordre extérieur, celui du langage, qui le définit tout en le dédoublant. L'identité du sujet dérive ainsi de l'identification avec l'image que les autres en font⁴. Comme dans le mythe de Méduse,

le rapport sujet-objet se trouve inversé – la vision, selon J. Lacan, renverse l'ordre logique de la langue : d'abord, un instant terminal de capture et ensuite un instant initial de perception⁵. Le sujet se donne comme produit de l'image et en même temps comme son producteur, le fruit d'une division, d'un dédoublement. Ce dédoublement fonde le sujet en tant que tel. Il précède la formation de l'identité et fournit la matrice pour des futures identifications qui, conçues comme des répétitions de cette division primaire, permettront l'accès de l'enfant au langage. L'expérience du miroir renvoie donc à ce stade pré-sémiotique où l'individu « répète » son entrée dans la communauté du sens en se répétant, où il prépare le terrain de la division sémiotique entre signifiant et signifié en se divisant pour se reconstituer en tant qu'unité. De cette manière, la construction de l'identité implique l'aliénation comme dédoublement dans et à travers l'image. Cette dernière ne permet l'émergence du sujet que dans la mesure où elle le divise, le projetant hors de lui dans l'espace fictif d'un *ego* idéal qui, réincorporé par la suite comme idéal de l'*ego*, rendra possible l'identification aux autres⁶.

L'importance du stade du miroir dans la constitution du sujet souligne le paradoxe qui fait que son indicialité pré-sémantique constitue en même temps la condition nécessaire à toute *sémiologie*. S'il représente en quelque sorte le degré zéro de la représentation, le seuil inférieur de toute discursivité (tautologie), c'est qu'il sert justement de seuil à l'entrée dans le monde arbitraire du signe, du mot et de l'image. Sur « l'amphore d'Éleusis » (style protoattique, vers 650 avant J.-C., Musée d'Éleusis) le mythe de Méduse rejoint une autre

1. Cf. Sigmund FREUD, « La tête de Méduse » (1922-1940), dans *Résultats, idées, problèmes*, t. 2, J. Laplanche (trad.), Paris, PUF, 1985.

2. Jacques LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 92-99.

3. Cf. G. W. F. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, J. Hyppolite (trad.), Paris, Aubier, 1992. Les processus de projection et d'identification (éléments constitutifs de ce que l'on appelle ici spécularité) occupent un rôle central dans la conception hégélienne de l'art. Nous réservons ce point à un travail ultérieur.

4. Kate LINKER, « Representation and Sexuality », in Brian Wallis (éd.), *Art After Modernism : Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art / Boston, D. R. Godine, 1984, p. 398. Voir également *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École freudienne*, J.

MITCHELL et J. ROSE (dir.), Londres, R. W. Norton, 1982. Dans le champ littéraire, voir notamment Luigi PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, L. Servicen (trad.), Paris, Gallimard, 1930, où la crise d'identité du narrateur est déclenchée par l'expérience de son propre reflet dans la glace.

5. « C'est là ce par quoi la temporalité originale par où se situe comme distincte la relation à l'autre est ici, dans la dimension scopique, celle de l'instant terminal. Ce qui dans la dialectique identificatoire du signifiant et du parlé se projettera en avant comme hâte est ici, au contraire, la fin, ce qui, au départ de toute nouvelle intelligence, s'appellera l'instant de voir. » J. LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990, p. 130.

allégorie de la ruse et de la cécité, celle de l'aveuglement du cyclope Polyphème par Ulysse : « Comment t'appelle-t-on ? Mes amis m'appellent personne ». La cécité se recoupe ici avec l'impossibilité de nomination, le manque du nom propre : celui qui ne peut nommer, est aveugle. Car l'équivalent du miroir dans le domaine de la langue, c'est le nom, le nom propre. En ce sens le miroir renvoie au langage « à l'état pur », avant sa chute de la fonction de nomination. Il est une *figure* – au sens aussi de figure de discours – c'est-à-dire une construction imagée – et imaginaire – dont la structuration, bien que méta-langagière, concerne l'ensemble des conditions qui sont indispensables au langage, c'est-à-dire qui déterminent sa possibilité même. Non-signe, il se situe radicalement en dehors de la signification (avant elle). Mais en même temps il se donne en tant que *dispositif indiciel primaire* qui seul permet – qui seul rend possible – l'entrée dans le monde du sens et de l'esthétique. Si chez Lewis Carroll « la contestation de l'identité personnelle », « la perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice¹ » c'est que, perdre son propre nom signifie ne plus pouvoir se reconnaître dans le miroir, c'est se déposséder de cette capacité que seuls les êtres avec une âme possèdent, vain privilège qui se paie par l'enfermement dans ce sas étanche et pressurisé que l'on appelle « moi ».

Il semble ainsi qu'autour du miroir se développe un réseau dense de relations entre l'œil, le sujet et le langage, au sein duquel se négocie notre rapport à la représentation. Or, justement, qu'est-ce que cela implique au niveau de l'image artistique ?

Svetlana Alpers note, à propos des *Ménines* de Diego Vélasquez, que le tableau combine deux modes de représentation, dont chacun pose la relation entre le regardeur et le monde représenté d'une manière différente. Dans un effort de démontrer les traditions proprement picturales dont le tableau est issu, elle reprend les catégories classiques de l'histoire de l'art et notamment l'opposition entre le modèle italien exemplifié par la

perspective albertienne et le modèle nordique, minutieusement descriptif². Dans la première conception, le tableau est une fenêtre ouverte sur l'histoire. L'artiste contemple le monde qu'il reconstruit sur la surface de la toile, ensemble avec le spectateur, qui est ainsi posé comme extérieur et préexistant au tableau. Dans la deuxième conception en revanche, le tableau est comparé à « un monde qui génère sa propre image sans avoir besoin d'un cadre³ » c'est-à-dire qui se passe de l'intervention de l'homme-producteur, *un monde antérieur au regard de l'auteur autant qu'à celui du spectateur*. La distinction iconologique établie par S. Alpers à propos des *Ménines* renvoie à celle – linguistique – d'Émile Benveniste entre les énoncés discursifs et les énoncés historiques. Devant le tableau-fenêtre l'artiste-spectateur dit « je vois le monde » tandis que le tableau-miroir montre le monde « tel qu'il est vu ». Dans le premier cas, la représentation pose le spectateur comme présent dans la réalité mais absent de l'image. Dans le second, elle ne le pose pas ; elle semble l'ignorer en privilégiant une posture objective ou objectiviste capable de se passer de toute intervention humaine.

Pour Louis Marin, la coexistence dans la même œuvre de ces deux modes opposés constitue le fondement du système classique de représentation. Le miroir y sert à présenter et à consolider l'équivalence structurale – l'identification – du point de vue et du point de fuite comme l'atteste le paradigme de la boîte optique de Brunelleschi.

Dans cette dernière

cette équivalence ou cet assujettissement du regard à l'œil, par laquelle se constitue l'œil sujet, n'est démontrée que par l'effet d'un miroir placé devant le tableau ; le spectateur regarde le tableau dans le

6. Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Art After Modernism, op. cit.*, p. 365.

1. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 11.

2. Svetlana ALPERS, « Interprétation sans représentation. La perception des *Ménines* », *La part de l'œil*, n° 15-16 (1999-2000), p. 153-157, extraits d'un texte paru sous le titre « Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas* », *Representations I*, n° 1 (février 1983), p. 31-42, initialement présenté comme intervention au colloque « The Applicability of Literary Critical Methodology to the Analysis of Painting », organisé en décembre 1981 par la Modern Language Association.

3. *Ibid.*, p. 156.

miroir à travers le support (*per-spectiva*) et reçoit du miroir la projection des objets représentés à la surface du tableau dans son œil (*pro-spectiva*) : le reflet du “représenté”¹.

La représentation artistique est fenêtre autant que miroir.

L'écran représentatif est une fenêtre à travers laquelle le spectateur-l'homme contemple la scène représentée sur le tableau *comme* s'il voyait la scène réelle du monde. Mais cet écran, parce qu'il est un plan et une surface et, matériellement, un support, est aussi un dispositif réflexif-reflétant, sur lequel et grâce auquel les objets de la réalité sont dessinés et peints².

Le fonctionnement visuel et structurel du dis-

1. « Dé(négation) », *art. cit.*, p. 59. On note que dans ce dispositif la surface réfléchissante ne fait pas uniquement face à la surface peinte mais aussi partie intégrante de celle-ci. Le tableau étant pris dans la juxtaposition de deux miroirs, la partie qui représente le ciel et les nuages (réels et non pas peints) serait le résultat d'une double réflexion. « Pour la distance et la partie représentant le ciel c'est-à-dire là où les limites de la peinture se rencontraient avec l'air, Filippo plaça une plaque d'argent bruni de sorte que l'air réel et le ciel pouvaient s'y refléter et de même les nuages poussés par le vent quand il souffle se reflétaient dans la plaque d'argent. Le peintre de ce genre de tableau suppose qu'il doit être vu d'un seul point qui est déterminé en fonction de la hauteur et de la largeur de la peinture et qu'il doit être vu à une distance précise. Vue de tout autre point, il y a distorsion de l'effet de perspective. Aussi pour empêcher le spectateur de se tromper en choisissant son propre point de vue, Filippo fit un trou dans le tableau [...]. Ce trou était petit comme une lentille sur le côté du panneau qui était peint et sur son envers, il avait une forme conique de la taille d'un ducat ou un peu plus grand comme le fond d'un chapeau de paille de femme. Filippo demandait au spectateur de placer son œil au revers du panneau à l'endroit où le trou était le plus grand et tandis qu'il se cachait l'autre œil avec une main, il devait, de l'autre, tenir un miroir plat à distance de façon que la peinture s'y reflétait. [...] Quand on regardait ainsi le tableau, la plaque d'argent bruni déjà mentionnée, la perspective de la piazza et la fixité du point de vision rendaient la scène représentée absolument réelle. » Antonio MANETTI, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Florence, E. Toesca, 1927, cité dans *A Documentary History of Art*, t. I, E. G. Holt (dir.), New York, Doubleday Anchor Books, 1947-1957, p. 171-172, repris par Louis Marin dans « Dé(négation) », *art. cit.*, p. 57-59.

2. *Ibid.*, p. 60.

positif classique nécessite par conséquent l'affirmation et la négation simultanées de l'appareil représentatif en tant que tel, la combinaison de l'opacité de la surface-support avec le principe opposé de sa transparence³.

On observe que la manière selon laquelle Marin synthétise la matérialité, la spécularité et la transparence de la surface picturale répond au paradoxe de la fenêtre à sens unique qu'est le tableau par celui d'un étrange miroir « à double sens ». Plus précisément, dans le dispositif de Brunelleschi le spectateur se trouve derrière le tableau. Une fois passé devant et le regardant de face, le miroir disparaît, mais reste partie intégrante de la conception de l'œuvre ainsi que des conditions de sa visibilité. Il est d'une certaine manière « refoulé ». *D'un côté*, le miroir sert à confirmer ce que L. Marin appelle « l'assujettissement du regard à l'œil », c'est-à-dire le processus d'identification par lequel se crée le sujet de la perception. Mais *de l'autre côté*, le déplacement physique du spectateur et le refoulement subséquent du miroir introduisent une discontinuité dans le système. En d'autres termes : si l'on ne peut regarder un tableau que de face, concevoir l'écran représentatif en tant que dispositif « réflexif-reflétant », c'est supposer que cette vitre qui s'interpose entre la cornée et le monde *réfléchit sur son recto ce qui se reflète sur son verso*. Il s'agit là d'un problème de positionnement, dans l'espace autant que dans le langage, qu'il faudrait mettre en rapport avec le dispositif utilisé par Persée contre Méduse et qui semble constituer l'angle mort ou le point aveugle (*blind spot*) du système classique de représentation, le lieu propre de naissance du symbolique.

Dans le dispositif réflexif-reflétant, le trait d'union marque dans le mot composé l'interstice infime entre les deux versants d'une même surface bidimensionnelle, l'écart « inframince » – imperceptible puisqu'il fait partie du dispositif optique – entre un trou « petit comme une lentille » et un

3. « D'où la nécessaire position et la nécessaire neutralisation de la “toile” matérielle et de la surface “réelle” dans l'assomption technique, théorique, idéologique de sa transparence : c'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté. La diaphanéité est la définition technique-théorique de l'écran plastique de la représentation. » *Idem*.

autre, conique, « grand comme le fond d'un chapeau de paille de femme ». Ce cône est la mesure de cette étrange profondeur de la surface que revêt ici le terme d'« inframince ». (On pense à Duchamp et *Étant donné* 1) *La chute d'eau* 2) *Le gaz d'éclairage* [1946-1966]). Cet interstice entre le réflexif et le reflétant, leur décalage, c'est ce qui suspend la transparence de la fenêtre pour s'attarder sur l'aspect matériel, historique, construit de la représentation. Mais la particularité de cette matérialité est justement son côté spéculaire, c'est-à-dire par définition opaque et transparent à la fois. À l'encontre du paradigme de la fenêtre, celui du miroir vient affirmer l'opacité du plan pictural. Mais il s'agit là d'une relation de complémentarité plutôt que de stricte opposition. Car le miroir sert à consolider le système perspectif dans sa dénégation du plan pictural et son effacement à légitimer, sur un mode métonymique, la prétention du système à la transparence. On a beau poser le miroir en tant qu'objet qui, contrairement à la fenêtre, obture notre champ visuel dissimulant ce qui se cache derrière lui, ce n'est pas l'objet qu'on voit mais le reflet dans la glace. À moins bien sûr qu'il ne s'agisse d'un miroir sans tain, comme ceux utilisés dans les salles d'interrogatoire de certains commissariats de police, ou celui employé par Dan Graham dans *Cinema* (1981). Dans ce cas, la vitre fonctionne d'un côté comme fenêtre et de l'autre comme miroir. D'où aussi l'impossibilité de définir sa nature (transparente ou opaque) d'une manière objective et neutre, indépendante du point où l'on se situe – tandis que dans le dispositif réflexif-reflétant, elle est visiblement les deux à la fois, c'est-à-dire d'un seul côté. Dans ce cas comme dans d'autres, l'acte de nomination (l'effectuation ainsi que le choix du terme employé pour désigner l'objet) fonctionne comme index qui marque la place du sujet de l'énonciation/représentation. Pour l'interrogé, c'est un miroir dans lequel il se mire, bien que sa fonction première ne soit pas de lui renvoyer sa propre image mais plutôt de lui interdire l'accès visuel à l'inquisiteur qui l'observe dissimulé derrière la glace. Pour ce dernier, en revanche, c'est une fenêtre à sens unique qui lui permet de regarder – de contrôler et de juger – sans être vu¹.

1. Cependant il n'y a pas un côté « réfléchissant » et un autre « transitif ». La différence de perception de part et

Dans la « généalogie » de l'art contemporain, on peut faire remonter l'utilisation critique du miroir – comme surface et pas simplement comme instrument ou sujet de la peinture – aux années 1919-1922 et aux travaux de Duchamp et de l'avant-garde russe post-suprématiste de cette période². La spécularité semblait également intrinsèque à l'expérience du minimalisme. Avec *Mirror Red Cubes* (1965), Robert Morris³ crée un dispositif où « le spectateur abandonne le mode de spécularité contemplative pour entrer dans une boucle phénoménologique de mouvements corporels et de reliefs perceptuels »⁴. L'emploi de surfaces réfléchissantes tend à minimiser, voire à effacer la présence sculpturale de l'objet au profit de l'espace architectural et du spectateur, tout en évitant de privilégier un de ces paramètres au dépens des autres. Une sorte de « piège à regard » duchampien dans laquelle l'expérience phénoménologique de l'œuvre renvoie constamment le spectateur à son propre positionnement par rapport à elle, en train de l'appréhender. En ce sens, la « spécularité contemplative » n'est pas exactement abandonnée mais tournée en boucle, court-circuitant toute suture qui viendrait fixer une fois pour toutes le rapport du spectateur à l'objet. Dan Gra-

d'autre de la glace dépend du rapport de luminosité entre les deux pièces. En fait, lorsque la lumière traverse une surface transparente, une partie des rayons lumineux est réfléchi tandis qu'une autre passe à travers. Ce qui correspond respectivement, en physique, aux phénomènes de réflexion et de réfraction. Le phénomène de réfraction est la déviation d'une onde lorsque la vitesse de celle-ci change entre deux milieux. Lorsqu'il n'y a pas de rayon réfracté, on dit qu'il subit une réflexion totale. C'est le cas du miroir sans tain. L'effet « miroir » y est renforcé artificiellement en augmentant la lumière de la salle des suspects tout en diminuant celle de la pièce où se trouve l'observateur.

2. Cf. Benjamin BUCHLOH, « La démarche de Knight : mettre l'(objet d')art en situation », in *John Knight : Une vue culturelle*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Étienne, 1987, p. 40-41. Sur l'utilisation du miroir en sculpture, voir B. BUCHLOH, « Construire l'histoire de la sculpture », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, M. Rowell (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 254-274.
3. Comme le rappelle B. Buchloh, ce travail constitue une exécution presque littérale d'une proposition contenue dans la *Boîte verte* de Duchamp. Cf. B. BUCHLOH, *Essais historiques II : Art contemporain*, C. Gintz (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 194.
4. *Ibid.*, p. 195.

ham viendra inquiéter l'« ici et maintenant » du miroir en y introduisant un décalage temporel qui renvoie à un autre registre de spécularité, celui de l'image en mouvement (en l'occurrence la vidéo). En combinant ces deux registres dans des performances et des installations qui mettent le public directement en cause, il focalisera sur la position du spectateur dans un espace et un temps donnés. La préoccupation avec le temps devient explicite dans des œuvres comme *Present continuous pasts* ou *Opposing mirrors and video monitors on time delay* (1974), où la durée de l'expérience et sa manipulation à travers la vidéo engagent la participation du spectateur de telle manière que celui-ci se situe comme sujet d'une expérience phénoménologique et en même temps se trouve déplacé, désorienté, dédoublé dans et par l'œuvre d'art. De cette manière le miroir peut fonctionner comme « un mécanisme de *feed-back* visuel instantané, en vue de provoquer dans le public une conscience de soi et une forme de participation¹ ». Jouer avec les miroirs peut aider à libérer le regard de l'œil.

Vu dans cette perspective, et bien que subordonné à celui de la fenêtre, le paradigme du miroir se trouve au centre de l'esthétique classique, il loge en fait au cœur du concept de *mimésis* – comme projection et comme substitution, comme analogie naturelle et comme convention symbolique. La surface représentative peut être une fenêtre et un miroir, ça dépend de la lumière et de la place où l'on se trouve, de l'endroit à partir duquel on regarde et parle. Autrement dit, l'image-fenêtre et l'image-miroir ne sont pas tellement deux objets différents mais le même objet considéré sous deux points de vue opposés. Mais la métaphore du point de vue devient ici littérale,

car on ne saurait affirmer que l'objet soit *simultanément* les deux, puisque le sujet de cette affirmation ne peut être à deux endroits à la fois, il ne peut confirmer l'un qu'en excluant l'autre. Dans le système classique, le miroir ne vient pas simplement contrebalancer la transparence de la fenêtre mais aussi la remplacer (et l'innocenter) par une autre, celle de la surface réfléchissante. Et celle-ci est à son tour innocentée (c'est-à-dire en même temps normalisée et renversée) par la fenêtre, d'une manière qui démontre que si le miroir sert comme paradigme de l'opacité du plan pictural, c'est paradoxalement en vertu de sa transparence – une transparence inverse de celle de la fenêtre. Dans l'art contemporain, il revient comme figure de la tautologie, « degré zéro » de la représentation qui établit un circuit fermé du regard, le renvoyant à lui-même de la même manière que la proposition linguistique renvoie à elle-même chez Joseph Kosuth. Mais en même temps il vient problématiser ce processus d'autoréférence, l'ouvrir à des dispositifs similaires de spécularité qui dédoublent et par là déstabilisent la circularité tautologique.

Cela dit, la problématique de la spécularité, ou visualité spéculaire, déborde infailliblement sur le processus réflexif même à travers lequel on essaie de s'en rendre compte. Penser le miroir est dans ce sens revenir sur la pensée elle-même et le chemin qu'elle a parcouru pour pouvoir se reconnaître en tant que telle. Après tout, si la réflexivité du *cogito* cartésien est la preuve de son existence, c'est parce que le miroir est censé ne montrer que ce qui existe effectivement, la réalité telle qu'elle est. Et si les vampires évitent les miroirs, c'est parce qu'ils n'existent pas (les vampires, pas les miroirs), c'est parce que le miroir, reproduction servile de l'apparence des choses, leur jette dans la figure la preuve tangible de leur inexistence. Il reste que, de l'œil au *Logos*, le miroir décrit et rend possible le processus réflexif de la conscience comme une sorte de régression infinie : je me regarde en train de me regarder regarder, je réfléchis sur le caractère réflexif de ma réflexion. Car en même temps ce reflet est un piège pour la conscience, il comporte le risque qu'elle soit à jamais désorientée et, privée de sens, au sens propre du terme, condamnée à tourner en rond dans la chambre noire de la boîte crânienne. Lorsqu'elle s'approche du gouffre ouvert entre deux

1. B. BUCHLOH, « La démarche de J. Knight : mettre l'(objet d')art en situation », *art. cit.*, p. 41. D. Graham parle également de ses travaux impliquant le miroir en termes de « système de *feedback* dirigeant les comportements – un “super-ego”, ou “subconscient” réagissant à la conscience et aux réactions des autres ». D. GRAHAM, « Public space/Two Audiences », dans A. Rorimer (éd.), *Buildings and Signs*, catalogue d'exposition, Chicago, The Renaissance Society at the University of Chicago and the Museum of Modern Art Oxford, 1981, p. 24. Sur D. Graham, voir également Thierry DE DUVE, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », in *Dan Graham, Pavilions*, catalogue d'exposition, Berne, Kunsthalle Bern, 1983, p. 45-73.

miroirs juxtaposés, elle se trouve prise de vertige, du coup divisée entre elle-même et ses simulacres, incapable de frayer son chemin et de se positionner dans ce système de mirages infinis.

Vangelis ATHANASSOPOULOS