

Se voir en ce miroir

Par Isabelle Bernini

Est-il besoin de préciser qu'il n'est pas d'œuvre sans cette caractéristique première de la transitivité : « propriété concrète de l'œuvre d'art sans [laquelle] l'œuvre ne serait rien d'autre qu'un objet mort (1) ». Selon ce point de vue, la qualité « relationnelle » de l'art est avant tout la conséquence d'une logique structurelle, à savoir l'interaction entre le champ de la création et l'espace social (la présentation publique de l'œuvre). Si cette qualité « d'ouverture » peut être inhérente à l'œuvre, nombreux sont les artistes à avoir pourtant reconsidéré la chose et à s'être appuyés sur cette caractéristique pour en décupler, en extrapoler, ou bien au contraire en déjouer la « force participative » et la volonté d'« action » dont peut témoigner le spectateur face à elle. L'histoire de l'art du 20^e siècle nous a notamment amenés à repenser les images comme de plus en plus fondées sur l'expérience. Et la théorisation de la représentation, désormais, se pense aussi selon la qualité de transaction provoquée par la participation.

Le médium du miroir, permettant notamment de mettre en avant certaines préoccupations sur les ressentis et potentialités du corps, le jeu, l'identité visuelle et sa fragmentation, devient, dans les années 1960 et 1970, un élément récurrent parmi les expérimentations artistiques de l'époque. Au sein même de l'art minimal, le recours au miroir est l'inverse d'un rituel de l'effacement du spectateur face à l'œuvre d'art moderne : le miroir est l'instrument révélateur qui fait qu'il est impossible de regarder l'œuvre sans se regarder soi, mais aussi sans regarder le lieu dans lequel elle se trouve. Pourtant – et c'est sans doute ce qui fait toute la fascination de nombreux artistes pour ce médium – la logique du miroir fait rentrer paradoxalement l'œuvre d'art dans une affirmation du primat de la visualité et semble réaffirmer un art « rétinien ». Les limites du miroir font de l'espace environnant une image : le reflet fonctionne comme un indice pris dans un espace limité en deux dimensions. Notre œil et notre vision de l'œuvre d'art changent de focale, et l'œuvre, indépendamment de la forme qu'elle peut prendre, s'inscrit alors dans une dialectique entre le bidimensionnel et le tridimensionnel, dans une relation image/espace qui repense les modes de la représentation où toute l'ambivalence réside dans ce subtil jeu de présence reflétée et de renvoi d'image. Le visiteur devient lui-même image, alors que, paradoxalement, l'œuvre ne fait que « présenter » au monde, mais sur le mode de la fragmentation.

Bien sûr, parmi les œuvres dont le miroir est une composante, l'idée « d'interactivité » qu'on se plairait à vouloir déceler est encore loin, au sens où l'action du spectateur ne vient pas modifier formellement l'œuvre et ses attributs intrinsèques. Lorsque Isa Genzken met le spectateur face à son reflet pixellisé, la mimésis s'en trouve déjouée et l'appréhension du

miroir est d'abord, pour celui qui s'y projette, l'instrument d'une mise à l'épreuve du familier (2). Néanmoins, le transfert des qualités entre sujet et image doit se comprendre comme une amorce structurelle fondamentale qui va plus loin que l'idée de la simple participation. Par ce mouvement de « retournement » de la vision créé par la présence du miroir, l'œuvre participe d'une tendance de l'art moderne à ne plus re-présenter mais bien à présenter le réel. Or, si le miroir « capture » le réel, c'est parce que ce premier réel ressenti par le spectateur est sa présence même dont il prend conscience ; car on n'est pas présent dans l'absolu, mais par rapport à un point de vue dans un ici et maintenant. C'est ainsi, par exemple, que les « tableaux-miroirs » du début des années 1960 de Michelangelo Pistoletto ont précisément affiné les enjeux de l'image tableau et de la place du spectateur devenu sujet puis image de par son inscription dans l'« instant (3) ».

Le principe de temporalité est devenu la source formelle d'expérimentations de Dan Graham, déconstruisant cette relation tangible et fantasmagorique entre le spectateur et son propre reflet. Des installations comme *Present Continuous Past(s)* (1974) ou *Two Rooms/Reverse Video Delay* (1974) s'organisent autour d'un système de retransmission vidéo à temps différé, créant le doute sur ce qui est de l'ordre du présent, du passé ou du futur. La présence du miroir, qui paradoxalement renvoie l'image du présent, renforce cette mise en scène digne de scénarios de science-fiction. Le spectateur, malmené par un processus étrange, est pris à son propre jeu de spectateur, comme un jeu de rôle insupportable jamais tempéré par un quelconque contrôle de son image. Sous-tendu par une tension entre la part subite et volontaire de l'expérience, l'installation ne peut se penser qu'au travers de la place donnée au spectateur, convoqué comme entité à la fois active et passive. Analysant ainsi les relations entre sphère publique et sphère privée (le spectateur se sachant aussi visible au regard de l'autre), l'installation, comme forme d'art contemporain environnemental ou « immersif » basé sur l'espace et l'échelle humaine, permet d'autant plus cette intrusion de la dimension psychologique.

Un exemple frappant de cette tendance à recréer et déjouer notre attitude face au familier est le travail de l'artiste argentin Leandro Erlich. Dans *Le Cabinet de psychanalyse* (2005), le visiteur pénètre dans un espace qu'on pourrait qualifier de « neutre » (sol recouvert de moquette grise, sur lequel sont posés des caissons-tabourets de bois gris), séparé par une vitre d'une autre pièce fermée mais aménagée à la façon d'un bureau de psychiatre, et identifié grâce à la présence de l'inconditionnel divan. Les visiteurs, en prenant place sur les différents tabourets savamment disposés, voient leur reflet évoluant au sein du cabinet médical, tour à tour assis au bureau, sur une chaise, ou allongés sur le divan. Si l'œuvre, de prime abord, semble fonctionner comme une proposition légère et ludique d'une situation à expérimenter seul ou en commun, l'intérêt de cette étrange installation réside dans le fait que nous avons ici affaire à l'image d'un cabinet de psychanalyse. Le portrait de Freud accroché au mur ne manquant pas de nous le rappeler, dans ce lieu, le travail d'analyse du conscient et de l'inconscient est pratiqué dans un autre « espace-temps ». Le visiteur n'a pas d'autre choix que de se prendre au jeu de son propre reflet, ici mis en scène, et donc de sa

propre image. Ce qui n'était qu'un décor devient pour le spectateur un « contexte » dans lequel il peut évoluer. La proposition implique ainsi une attitude à adopter, un choix : celui d'être temporairement celui qui se dévoile (le patient) ou celui qui observe (le psychanalyste). Or, ces deux entités sont également celles que l'on retrouve dans l'expérience de l'installation. Ainsi, l'illusion de notre présence dans un cabinet de psychanalyse renforce la mise à distance de la situation artistique. Par un effet subtil entre le jeu de miroir et la distanciation du sujet observé qui s'avère être le spectateur même, l'œuvre impose au spectateur de dépasser la fascination du phénomène optique pour explorer les profondeurs d'une réalité psychologique. En prenant conscience de sa présence physique, le spectateur prend aussi conscience de sa perception physique. Confronté à l'étrange expérience de sa présence au sein de ce dispositif illusoire, le spectateur s'intègre à l'œuvre en s'efforçant de fabriquer lui-même une histoire située entre réalité et fiction. Il devient donc maître de son comportement ; la « vie » rentre dans l'œuvre. C'est parce que l'œuvre s'insère dans un physicalisme et dans le spectacle, que le spectateur peut aussi être observateur de sa propre position et de ses intentions. L'interactivité se comprend ainsi dans le sens où l'image reflétée du spectateur devient le sujet de ses propres questionnements.

Dans les anamorphoses, un miroir cylindrique ou conique rend à une image distordue son aspect normal et reconnaissable. En peinture, le miroir peut rendre présent un personnage situé en dehors du tableau, des *Ménines* de Velazquez, jusqu'aux « tableaux-miroirs » de Gerhard Richter qui dévoilent purement et simplement le spectateur. Objet de toutes les contradictions, si le miroir pouvait être perçu comme source de fantasmagorie, il est étonnant de voir à quel point il laisse place à la réalité. En redimensionnant temporairement les limites, il permet paradoxalement de considérer l'expérience vitale au sein de l'expérience artistique ; et, inversement, de considérer l'expérience artistique contenue dans l'expérience vitale ordinaire.

NOTES

1. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 1998, p. 26.
2. Voir l'œuvre de Isa Genzken, *Untitled*, 2001.
3. La première œuvre de Pistoletto réalisée avec un miroir en 1961 s'intitule *Il presente* (*Le Présent*) et fait ainsi référence non plus à l'espace mais au temps. L'œuvre traite d'un présent vécu, d'un présent réel, et non d'un présent pensé. C'est l'idée d'une « durée » éprouvée par le spectateur (que l'on retrouve dans la performance ou le happening) qui fait que le vrai protagoniste de l'œuvre n'est autre que cette valeur forte de l'Instantané.