



HAL
open science

Le retournement spéculaire. Quand le spectateur devient œuvre

Soko Phay

► **To cite this version:**

Soko Phay. Le retournement spéculaire. Quand le spectateur devient œuvre. Devenir l'œuvre : pratiques de chosification des corps dans les expositions et les musées, Mélanie Boucher; Éric Langlois; Anne Bénichou; Jessica Minier, May 2021, Gatineau, Canada. hal-04136903

HAL Id: hal-04136903

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04136903>

Submitted on 21 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Le retournement spéculaire. Quand le spectateur devient œuvre

Colloque « *Devenir l'œuvre : pratiques de chosification des corps dans les expositions et les musées* »

21 et 22 mai 2021

Remerciements

Je suis très heureuse d'être présente parmi vous, notamment pour ouvrir le colloque « *Devenir l'œuvre* », malgré la crise sanitaire qui nous empêche de nous réunir en présentiel. Je remercie très chaleureusement Mélanie Boucher et Jessica Minier pour leur invitation et de me faire l'honneur de présenter une conférence d'ouverture. Un grand merci à toute l'équipe technique qui a été aux petits soins avec chacun/chacune d'entre nous.

J'en profite pour saluer mes collègues et intervenants d'aujourd'hui et de demain – je suis certaine que nous aurons des échanges intéressants et fructueux. Je salue enfin celles et ceux qui sont derrière leurs écrans pour participer à notre colloque.

Ce colloque est une très belle opportunité pour moi de (re)travailler sur le miroir qui est mon thème de prédilection depuis 25 ans (je vous rassure, je n'ai pas travaillé que sur ça !), notamment lorsque j'étais sur les bancs de l'université Paris 8 à étudier les Arts plastiques.

Introduction

En parlant de Paris 8, je me souviens qu'une des premières choses qui m'a marquée, lorsque j'étudiais, c'est le célèbre (et incontournable) aphorisme de Marcel Duchamp : « C'est le regardeur qui fait le tableau ». Il s'agit sans doute, me semble-t-il, du premier retournement de regard qui soit énoncé aussi explicitement. Duchamp explique que l'artiste seul ne suffit pas à créer une œuvre d'art, celle-ci nécessite la présence d'un spectateur. Dans *Ingénieur du temps perdu*, il confie à Pierre Cabanne, que « l'œuvre d'art exige les deux pôles. Il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait »¹.

Le spectateur n'est pas seulement celui qui donne existence à l'œuvre (par son action de regarder), il devient (par l'entremise de son corps et de son interactivité), un

¹ Marcel Duchamp (entretiens avec Pierre Cabanne), *Ingénieur du temps perdu*, Paris, Editions Belfond, p.122.

médium, un « matériau dramatique » à part entière, par le truchement des surfaces réfléchissantes. En effet, en intégrant le spectateur au miroir, les artistes à l'instar de Michelangelo Pistoletto, de Dan Graham ou Camilo Matiz nous invitent à questionner, à repenser les rapports singuliers qu'entretiennent le spectateur à l'œuvre-miroir, et la réversibilité de leurs fonctions : comment être spectateur lorsqu'on est transformé en objet d'exposition ? Comment le fait « d'être vu en train de voir » affecte-t-il le statut du spectateur ? Ce sont précisément les *figures agissantes du retournement* qui constituent le fil rouge de ma communication : le passif devient actif, le regardé devient regardant...

J'étudierai en particulier les différentes formes de retournements spéculaires, en m'attachant aux œuvres-miroirs qui participent au déconditionnement de la « vision perspective » comme science du regard pour reprendre le titre de l'ouvrage de Philippe Hamou. Parallèlement, je m'intéresserai aux transformations du regard à l'époque du numérique et de la société de la transparence.

Parce qu'ils transforment notre rapport à l'espace muséal, les œuvres-miroirs constituent également un « laboratoire » de l'espace public². Pris au singulier, l'espace public renvoie, dans le vocable de la philosophie politique, au lieu du débat où les opinions peuvent se confronter, mais également à une pratique démocratique où les divers points de vue peuvent circuler. Je m'attacherai ici aux œuvres qui cristallisent les mutations de l'espace public, qui modifient le regard qu'on porte sur soi et sur l'autre. En somme, aux miroirs symptomatiques qui questionnent les bouleversements de notre société.

1. Quand le spectateur devient œuvre

Depuis les années soixante, le miroir médium est très présent dans l'art contemporain, moins comme reflet fidèle des apparences, que modalité critique de notre société dominée par la tyrannie du visible. En intégrant le spectateur à l'œuvre – ce qui brouille les frontières entre réalité et fiction –, l'artiste déconstruit la traditionnelle métaphore du miroir comme réceptacle passif du réel. Le miroir médium requière non seulement la participation du spectateur pour que l'œuvre s'active, il lui permet de prendre conscience également de l'*acte de voir*.

² Thierry Pacquot, <https://www.cairn.info/l-espace-public--9782707154897-page-3.htm>

Je pense aux différents tableaux-miroirs de Pistoletto (réalisés dans les années 60-70-80), en particulier à *La Dessinatrice* (1975) qui est pour moi exemplaire de cette expérience d'être regardé par l'œuvre. Celle-ci est composée de deux plaques de miroirs en acier poli : celle de gauche montre la sérigraphie d'une femme en train d'esquisser un dessin qui reste inaccessible à notre regard ; la plaque de droite est vierge de toute image. Lorsqu'il est réfléchi dans le miroir de droite, le spectateur devient, qu'il le veuille ou non, un modèle pour la dessinatrice : il occupe une position de regardeur-regardé, ce faisant il devient lui-même œuvre, à la fois pour la dessinatrice et pour les visiteurs du musée.

Toutefois, à la différence de l'image sérigraphiée, le spectateur est libre de ses mouvements, en choisissant de rester ou de disparaître du champ réflexif. À chacun de ses déplacements, le reflet confère une signification nouvelle à l'œuvre. *La Dessinatrice* mêle la fiction et la réalité : le spectateur est dans l'espace de vie quand il bouge ; en revanche, il est dans l'espace de fiction lorsqu'il se fige sous le regard de la dessinatrice. Il est exposé à tous les regards. Par le jeu du redoublement, il devient acteur de l'œuvre, il ne voit plus seulement devant lui, mais autour de lui.

Le miroir est un médium qui ouvre plusieurs perspectives au sens propre comme au sens figuré. Son rôle est d'être un « opérateur d'échanges » entre le spectateur et son environnement. C'est pourquoi, contrairement à la perspective d'Alberti qui construit un seul point de vue et assigne au spectateur une place fixe dont il ne peut s'éloigner sans quitter l'œuvre, les tableaux-miroirs à l'instar de *La Dessinatrice* s'ouvrent au monde et offrent différentes possibilités. Grâce au reflet, le regard peut voir ce qui se passe non seulement devant lui, mais aussi derrière lui : la perspective s'ouvre donc des deux côtés. Les tableaux-miroirs ne sont plus des surfaces de représentation statiques mais des œuvres vivantes qui font pénétrer le spectateur dans une scène dont il tient le rôle principal.

2. Le spectateur comme objet de spectacle

Si le miroir est un médium de prédilection pour Pistoletto, c'est parce qu'il lui permet de travailler le regard comme un matériau artistique à part entière, en jouant de la théâtralité des surfaces réfléchissantes. Cette théâtralité est d'autant plus saisissante lorsqu'elle s'accompagne d'une performance de l'artiste lui-même. Je pense notamment à la performance qu'il a donnée à la Havane au Cuba, en mai 2015, lors de la réalisation de

son œuvre *Thirteen less one*.

Je propose que nous regardions ensemble la vidéo réalisée par Juan Pablo Daranas Molina pour la galerie Continua :

Vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=aakXTqh3hOc>

Dans cette performance à l'œuvre dans une ancienne bâtisse religieuse, le public est invité à s'asseoir comme au théâtre, il est placé face à de grands miroirs encadrés qui font à la fois décor et tableau. Le spectacle est annoncé par un prélude musical, avant que Pistoletto n'entre en scène pour s'attaquer aux miroirs à coup de masse. L'articulation entre le public et l'artiste est indispensable pour que l'œuvre soit activée, pour que les spectateurs vivent « une expérience esthétique », occupant à la fois les positions d'observateur et de participant. Ils deviennent même « spectacle », voire les spectateurs de leur propre spectacle.

Le spectacle apparaît alors tout entier réversible. En effet, les miroirs troublent la perception de l'espace qu'ont les spectateurs dans ce jeu de renvois d'avant en arrière, d'envers en endroit. Les frontières finissent par s'estomper entre le spectateur et l'artiste, entre l'œuvre et le lieu, entre le réel et le virtuel.

Dans la scénographie des regards, il y a un avant et un après des miroirs cassés. Avant qu'ils ne soient brisés, les miroirs agissent comme un déclencheur et un catalyseur des réactions des uns et des autres. A titre d'exemple, lorsqu'un spectateur en regarde un autre, il s'aperçoit qu'il est regardé à son tour par son voisin. Or, ce croisement des regards se fait, non pas directement, mais à travers les reflets. Ce retournement spéculaire transforme ainsi le statut du spectateur, en le mettant en situation « d'être vu en train de voir ». En occupant une position de regardeur-regardé, il participe au devenir de l'œuvre, puisqu'il fait partie intégrante du processus de création de *Thirteen less one*.

Les différents états spectatoriels se complexifient lorsque les réflexions parfaites des miroirs vont voler en éclat sous les coups de masse de Pistoletto. Tout est fragmenté, aussi bien l'image du spectateur que l'espace dans lequel il évolue. La réalité perçue en est perturbée et déconstruite, accentuée par les sons des bris de verre. La performance de *Thirteen less one* – dont le titre renvoie aux treize miroirs dont l'un reste intact – s'achève

sur des tableaux semi-réfléchissants, semi-abstraites. En effet, à l'endroit où la glace est brisée apparaissent des surfaces, des grands aplats de couleurs bleu, jaune pâle, mauve... En fin de performance, lorsque Pistoletto se retire de la scène, le public est invité à descendre des gradins pour venir contempler les tableaux-miroirs, à la fois mi-réflexifs, mi-peintures.

3. Des appareils, de la perspective au numérique

Thirteen less one est un théâtre visible et sonore qui nous invite également à réfléchir sur l'art lui-même. Du point de vue de la réflexivité en art, les brisures du miroir montrent les limites de l'esthétique albertienne selon laquelle le tableau est une fenêtre-miroir qui renverrait l'image du réel, à la fois claire et mimétique. Ce que donne à voir Pistoletto, c'est donc la remise en question d'une conception rationaliste et positiviste du monde, telle qu'elle a été instaurée depuis la Renaissance, Alberti ayant érigé le miroir plan comme la métaphore du tableau et l'emblème de la perspective linéaire.

En ce sens, la brisure révèle aussi la fin de l'époque de la perspective. La « fin » ne signifie pas pour autant que l'appareil de perspective n'existe plus aujourd'hui, mais qu'il tendrait vers son achèvement ou qu'il deviendrait *secondaire* par rapport à l'instauration d'une autre époque, celle de l'appareil numérique, en cette fin du 20^e et début du 21^e siècles.

Dans son livre *L'Époque des appareils* (2004), Jean-Louis Déotte emploie le terme « époque » pour définir un changement de la pensée, du mode de regard. Car pour lui, une nouvelle manière d'être au monde est (toujours) déterminée par un appareil. L'« appareil », notion que Jean-Louis Déotte a empruntée à Walter Benjamin et à Jean-François Lyotard, est entendu comme une technique qui fait « apparaître » l'événement, qui influence fortement nos valeurs, nos conceptions et nos manières d'être.

Aussi l'exemple par excellence est l'« époque de l'appareil perspectif », édifié principalement par Brunelleschi et Alberti. En démontrant les lois de la perspective linéaire, dont le miroir plan est constitutif, ils ont non seulement inventé un nouveau procédé de connaissance du monde – par l'objectivation scientifique des phénomènes et des corps –, mais ils ont fait surgir une nouvelle détermination du *cogito*, un nouveau mode de la temporalité : l'*instant* comme découpe dans un *continuum* temporel, unifié et

homogène. Notons également que les appareils de format analogiques à l’instar de la *camera obscura*, de la photographie ou de la vidéo – qui sont d’essence projective –, participent de l’époque de l’appareil perspectif.

Aujourd’hui, notre époque du virtuel s’ouvre sur une autre surface d’inscription et une nouvelle ère temporelle qui ne s’accorde plus avec le temps astronomique : ces appareils projectifs sont remis en question. Certes, les images numériques sont en apparence semblables à celles des appareils de reproduction classique, mais elles n’en sont pas moins d’essence différente. Dans un monde de clones numériques et du web 2.0, la distinction essentielle porte sur la disparition de la valeur ontologique, modifiant ainsi notre rapport au sensible et à l’être-ensemble dont à ce jour nous ne pouvons évaluer tous les enjeux et transformations.

Toutefois, les récents travaux de Bernard Harcourt et de Byung-Chul Han (pour ne citer qu’eux deux) donnent un aperçu du changement de paradigme avec les technologies numériques. Le web 2.0, les réseaux sociaux modifient nos perceptions du monde, nous faisant basculer dans un régime scopique à la fois amplifié et permanent.

4. Le spectateur exposé

Dans son livre *La société d’exposition*, Bernard Harcourt définit notre société numérique comme celle de l’exposition. Notre désir et notre plaisir de s’exposer sont plus forts, plus intenses que notre peur d’être surveillé. Pour lui, nous nous exposons constamment aux yeux de tous et nous regardons les uns et les autres à travers la vitre virtuelle de nos écrans et des réseaux sociaux numériques : « Beaucoup d’entre nous s’exposent. Et en nous exposant ainsi, il devient facile, tentant et très bon marché de nous observer, de nous surveiller et de nous cibler, mais aussi de nous pister, de nous mettre en détention, et pour certains, de nous extorquer des informations et de nous punir. Nous nous rendons pratiquement transparents aux yeux de tous, et, ce faisant, nous nous laissons façonner comme jamais auparavant, que nous le voulions ou non, que nous ayons conscience ou non »³.

Pour penser notre servitude volontaire à l’aune de la surveillance numérique – qui

³ Bernard Harcourt, *La société de l’exposition. Désir et désobéissance à l’ère numérique*, traduit de l’anglais par Sophie Renaut, Paris, Seuil, 2020, p. 21.

s'inspire de Michel Foucault et de son fameux ouvrage *Surveiller et punir* –, Bernard Harcourt choisit le pavillon de verre de Dan Graham, en particulier *Hedge Two-Way Mirror Walkabout*, comme emblème de notre société de la transparence numérique. Pour Dan Graham, cette installation représente (et je le cite) « un espace ludique où l'on se sent à l'aise, où nous sommes disposés à mettre en scène nos identités et nos traces numériques, à créer un espace pour notre plaisir, notre divertissement et notre activité productive, tout en nous exposant, tout en nous exposant au regard des autres et, bien entendu, au nôtre »⁴.

Je vous propose de découvrir *Hedge Two-Way Mirror Walkabout* qui a été installé sur le toit du Metropolitan Museum of Art de New York en 2014.

<https://www.sculpturenature.com/dan-graham-et-gunther-vogt-sur-le-toit-du-met-a-new-york/>

Hedge Two-Way Mirror Walkabout s'inscrit dans la lignée de plusieurs pavillons de verre de Dan Graham, à l'instar de *Fun House for Münster*, 1997⁵ ou de *Two-way Mirror Cylinder Inside Cube* qu'il a réalisé pour le toit du DIA Center de New York, dans les années 1980-1990. « Tous mes pavillons en miroir sans tain, précise l'artiste, ont un rapport avec des formes architecturales et avec les sensations sculpturales (haptiques) et visuelles (optiques) »⁶.

Hedge Two-Way Mirror Walkabout invite les spectateurs à voir leur reflet à travers les surfaces mi-réfléchissantes, mi-transparentes, tout en regardant les autres, tout en exposant son corps aux yeux de tout un chacun. Certains photographient les autres se regardant, d'autres se prennent en *selfie*... complexifiant ainsi le jeu des regards et des réflexions qui crée (pour reprendre les mots de Dan Graham) des « sentiments d'inclusion et d'exclusion » (...), entraînant « une distanciation psychologique dérangeante »⁷. Par ailleurs, les surfaces convexes ou concaves des miroirs sans tain déforment la perception du corps ;

⁴*Ibid*, p. 102.

⁵ Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, voir Catalogue *Dan Graham – Oeuvres 1965-2000*, à l'occasion de l'exposition organisée par le Museu de Arte Contemporânea de Seelvas (Porto), du Musée d'art moderne de la ville de Paris (Paris), du Kröller-Müller Museum (otterlo) et Kiasma- Museum of Contemporary Art (Helsinki), 2001, p. 300.

⁶ Catalogue *Dan Graham – Oeuvres 1965-2000*, à l'occasion de l'exposition organisée par le Museu de Arte Contemporânea de Seelvas (Porto), du Musée d'art moderne de la ville de Paris (Paris), du Kröller-Müller Museum (otterlo) et Kiasma- Museum of Contemporary Art (Helsinki), 2001, p. 261.

⁷ Catalogue *Dan Graham, op. cit.*, p. 262.

les spectateurs voient leur image tantôt grossissante, tantôt allongée.

Ce que cherche l'artiste, c'est « une dialectique entre la perception de soi et celles des autres, qui rend le spectateur attentif à son corps de sujet percevant isolé du public. C'est l'inverse de l'habituel effacement du « moi » du spectateur qui regarde une œuvre d'art traditionnelle, où le « moi » se projette mentalement sur le sujet de l'œuvre dans un mécanisme d'identification. Mes sculptures-pavillons attirent l'attention du spectateur, qui devient le sujet de l'œuvre »⁸.

Si Dan Graham incite à nous déprendre de nos certitudes et de nos habitudes sensorielles à travers ses pavillons de verre, Bernard Harcourt les voit au contraire comme la métaphore de notre société d'exposition où l'on se montre et l'on se regarde être regardé. Pour le philosophe, les pavillons de verre actualisent la puissance du leurre, du simulacre, rendant difficile la distinction entre le réel et le virtuel, tant les reflets et les espaces environnants fusionnent, tant le regard de soi et des autres se superposent. Dans cette pulsion scopique, le spectateur est à la fois objet et sujet de l'exposition, voyeur et exhibitionniste. Il participe de lui-même au regard omnivoyant qui transforme notre « société du spectacle » en « société de surveillance », pour paraphraser Guy Debord et Michel Foucault.

Ainsi, le pavillon de Dan Graham est perçu par Bernard Harcourt comme une prison de verre numérique à laquelle nous contribuons, en renonçant à notre liberté, en acceptant les dérives sécuritaires.

5. La surexposition de soi

Dans la dernière partie de ma communication, j'aimerais analyser une œuvre-miroir de Camilo Matiz, *Take a selfie / Fake a life*, qui interroge la « spectatorialisation permanente » ou la surexposition de soi dans notre *Société de la transparence* pour reprendre le titre d'un essai de Byung-Chul Han.

Dans le prolongement des travaux de Michel Foucault et de Bernard Harcourt, Byung-Chul Han considère que nous changeons de paradigme avec l'époque du numérique et des réseaux sociaux. Notre époque, *comme je l'ai dit tout à l'heure*, est déterminée par la domination de la transparence tant dans les sphères publiques que

⁸ *Ibid*, p. 259.

privées. Au risque d'être invisible – et donc suspect –, le mot d'ordre serait de nous rendre de plus en plus visible, de plus en plus transparent, où l'exposition de soi va de pair avec une société de l'aveu, du dénuement et du narcissisme.

Je rappelle que Byung-Chul Han définit le « narcissisme » comme « l'expression de l'intimité avec soi-même sans distance, c'est-à-dire de l'absence de distance avec soi-même »⁹. Cette absence de recul ou ce manque de travail d'introspection avec soi sont toutefois préférables à la frénésie du « toujours moi en image » : l'engouement pour les *selfies* dans notre société en est l'un des symptômes des plus caractéristiques.

En effet, les *selfies* participent à un « supermarché » de célébrités dont Kim Kadarshian est la figure emblématique. A titre d'exemple, son livre *Selfish* est consacré à ses autoportraits, et publié par la prestigieuse maison Rizzoli de New York. La réédition en 2016 avec comme ajout un petit autocollant : « More Me ! ». Cette formule « Plus de moi ! » interroge sur le fait que la série ou le surnombre d'autoportraits nous conduiraient à une meilleure connaissance du sujet.

Pour contrer les pouvoirs de marchandisation des *selfies* comme à la virtualisation des relations, l'artiste Camilo Matiz rend subversive la fonction du miroir, à l'exemple de *Take a selfie / Fake a life* (2015). C'est dans la pénombre que le spectateur fait face à un miroir dont l'enjeu n'est pas tant son propre reflet – puisqu'il ne voit que son reflet d'ombre tel un fantôme –, mais le décalage entre les mots et les significations. On peut lire la phrase de néons « take a selfie » en néons qui est suspendu au plafond juste en face du miroir. Cette invitation à faire son selfie s'accompagne d'un leurre puisque le « reflet » donne à lire « fake a life » (prétendez une vie / simulez une vie).

Cette installation de néons *Take a selfie / Fake a life* ne pourrait être plus acerbe, tant les *selfies* seraient une tentative désespérée de capter un regard qui voit. Ces êtres n'existeraient que dans les moments où ils s'éprouvent comme étant regardés, dans une surenchère en boucle sur les réseaux sociaux Facebook, Instagram ou récemment Tik Tok.

Agathe Lichtensztejn qui vient de soutenir sa thèse de doctorat sur *l'Esthétique de l'autoreprésentation conversationnelle sur les réseaux sociaux numériques* dans notre université Paris 8, écrit ceci : « Avec l'exposition de soi telle qu'elle est encouragée et promulguée par le selfie, nous aurions troqué la « possibilité d'être son propre visage »

⁹ *La société de la transparence*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 66.

contre la forme impérative d'être notre propre image (Take a selfie est la forme impérative en anglais). »

Enfin, le spectateur a affaire à un « fake mirror », non seulement les mots ne sont pas inversés dans la surface spéculaire, mais ils ne se correspondent à rien. En effet, l'artiste déforme ou ajoute quelques lettres pour détourner le sens des phrases. Il a repris le même procédé pour d'autres œuvres-miroirs comme « Not here » (Pas ici) devient « Here » (Ici) ; « You are a star » (Vous êtes une star) devient « You bastard » (Vous êtes un bâtard) ; « I love you » (Je vous aime) devient « I'm over you » (J'ai tourné la page). L'artiste joue du double langage, du décalage voulu entre le signifiant et le signifié, au sens de désaccord ou de rupture entre image et sens, expression et pensée. Il souligne la rupture ou la non réconciliation entre le visible et le lisible, entre le fantasme et le principe de réalité.

6. L'opacité de l'ironie

Les « fake-mirrors » de Camilo Matiz sont empreints d'un humour ironique qui témoigne d'un goût prononcé pour le paradoxe et l'ambivalence. L'ironie pratiquée par des artistes contemporains comme Camilo Matiz renoue avec certaines préoccupations des romantiques allemands, dont Friedrich Schlegel, qui a théorisé l'ironie dans *Fragments philosophiques*. Ce dernier souligne que le paradoxe permet de maintenir en mouvement la dialectique de l'ironie. Il était comme les autres romantiques à l'instar de Novalis très attentif aux bouleversements de leur époque, à l'émergence d'une nouvelle conception du sujet où l'homme ne se perçoit plus comme unité homogène. Pour eux, l'ironie est une nouvelle posture qui passe par le dédoublement intérieur et la mise à distance des sentiments, en privilégiant les paradoxes et les ambivalences.

Si l'ironie postmoderne fait l'éloge de la multiplicité, de l'aléatoire et du contingent, alors le miroir en apparaît comme la métaphore privilégiée. Les artistes ne font pas que reprendre les principes des romantiques allemands, ils vont jusqu'à les mettre en acte en incluant le spectateur dans les surfaces réfléchissantes.

Dans cette phénoménologie active, le spectateur devient à la fois objet et sujet. Il est sommé de compléter le dispositif imaginé par l'artiste, d'y collaborer, d'aiguiser son sens critique, comme le souligne Olafur Eliasson, un autre artiste important de la scène

contemporaine qui travaille avec les miroirs. Il déclare ceci « Notre capacité à nous voir en train de voir – ou à nous voir nous-mêmes comme un tiers, ou réellement sortir de nous-mêmes et voir l'ensemble du dispositif avec l'artefact, le sujet et l'objet – nous permet de nous critiquer. C'est le but ultime : donner au sujet une position critique ou la capacité de critiquer sa propre position dans cette perspective. »

Ainsi, le doute et l'ironie deviennent, par leur caractère transgressif, des forces subversives et ludiques. Le spectateur peut ou non saisir le sens véritable sous le déguisement du visible et des discours. L'ironie apparaît comme une figure esthétique et éthique qui révèle l'érosion du sens et la scission de l'être.

Conclusion

Nous vivons aujourd'hui (depuis quelques décennies) une période charnière : le passage d'une époque à l'autre (de la perspective au numérique), d'une société à une autre (du spectacle à l'exposition et de la transparence), d'un régime d'image à un autre, de l'analogie au numérique, conditionnant profondément la manière d'être au monde et le vivre-ensemble.

La tyrannie du visible entraîne la domination du « présentisme », entendu comme un présent omniprésent. Pour François Hartog, l'homme contemporain semble enfermé dans le régime d'historicité du présent. Ce dernier ne peut ni se référer à un passé glorieux, ni se projeter dans un avenir depuis la fin des utopies et l'absence de repères spirituels. Le futur apparaît comme menaçant, à l'épreuve des guerres, des violences à répétition et de l'évolution non maîtrisée des biotechnologies. Face au temps désorienté, le sujet fait l'expérience déroutante de ne pouvoir se réfugier que dans un présent perpétuel : « C'est pourquoi le présent semble dilaté. Chargé de sa double dette envers le passé comme de l'avenir, le temps est aussi guetté par l'entropie : l'instant, l'éphémère, l'immédiateté le happent et l'amnésie seule peut être son lot. ¹⁰» Comme les perspectives semblent indéfinies et mouvantes, l'avenir est souvent perçu comme une accélération, un changement perpétuel.

C'est pourquoi la tâche de l'artiste serait moins de dévoiler ou de percer à jour ce

¹⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 211.

qui est derrière les apparences trompeuses des choses, que de célébrer les masques et les rapports ambigus, voir paradoxaux entre l'être et le paraître, entre leur perception du réel et le monde. Car aujourd'hui le moi n'est pas un tout homogène, mais fragmenté et multiplié.

Les œuvres-miroirs de Michelangelo Pistoletto, de Dan Graham, de Camilo Matiz (pour ne citer que quelques uns) participent au déconditionnement de la vision. Ils incitent à nous déprendre de nos certitudes, à travers les reflets fragmentés, déformés, vides ou spectraux. La visée de l'art est avant tout de restituer notre incapacité à bien voir, voire notre incrédulité. Et je finirai sur Milan Kundera qui nous invite à la « sagesse de l'incertitude¹¹ ».

Soko Phay

¹¹ Milan Kundera, *L'Art du roman* (1986), Paris, Gallimard, 1995, p. 17.