



HAL
open science

Les miroirs-fantômes et les vestiges du présent

Soko Phay

► **To cite this version:**

Soko Phay. Les miroirs-fantômes et les vestiges du présent. Une seconde d'éternité, *Dilecta*, p. 147-154, 2022. hal-04227531

HAL Id: hal-04227531

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04227531>

Submitted on 12 Feb 2024

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.

Les miroirs-fantômes et les vestiges du présent

Aujourd'hui plus qu'hier, le miroir fascine, sans doute parce qu'il cristallise les batailles des visibilitées contemporaines. Les œuvres-miroirs, par les jeux de fragmentation ou de simulacre, questionnent intensément notre société actuelle, dominée par la transparence¹ et l'immédiateté, où tout s'expose et s'exhibe aux yeux de tous : les *selfies* en sont le symptôme le plus visible. À l'encontre d'un narcissisme à outrance, les artistes s'attachent à des miroirs qui rompent avec l'illusion mimétique et le pouvoir du simulacre, suscitant de nouvelles formes de sensibilité et d'imagination spatiale. Ils travaillent avec de nouveaux procédés techniques qui permettent de créer d'étranges surfaces réfléchissantes. Dès lors comment ces reflets impurs, entre transparence, brillance et ombre, viennent-ils faire effraction dans les productions normatives des images véhiculées par les médias et les réseaux sociaux ? En quoi ces miroirs « aveugles » participent-ils de la « déflexion » du regard ?

La question de la crise de l'image, qui va de pair avec la crise du sujet, se pose d'autant plus que nous assistons ces dernières décennies à un *tournant spectral* dans l'usage des miroirs. Sous le terme « spectre », on peut entendre de façon stricte ou de façon métaphorique ce qui échappe au visible, au travail du langage et de l'élaboration psychique. Sa présence nous incite à nous déprendre de nos certitudes et habitudes sensorielles, en nous faisant traverser de l'autre côté du miroir. Les reflets contemporains interrogent l'identité, la relation à l'autre, mais aussi les rapports ambigus qu'entretiennent le réel et la fiction, l'apparition et la disparition. Bien que venant d'horizon divers, les uns et les autres transforment l'objet banal qu'est le miroir en une expérience vibrante du monde et une initiation à son inquiétante étrangeté.

La déflexion des miroirs d'eau

Depuis les années 1960, le miroir médium est travaillé moins comme un reflet fidèle des apparences propres à l'esthétique classique de la *mimèsis*, que comme une réflexion critique de notre monde fragmenté, à travers les éclats d'une totalité perdue. En ce sens, Nina Canell invite au décentrement de la pensée en déjouant l'emprise focalisatrice du regard, avec *Days of Inertia*. La constellation de carreaux en faïence, dont certains sont brisés et sur lesquels affleure une eau calme, offre des reflets éclatants et furtifs, diffractés et multiples. Nous sommes captivés par ces étranges miroirs d'eau qui n'ont d'existence que grâce aux pouvoirs alchimiques de l'artiste. Conformément à son langage minimaliste et à son esthétique poétique, elle met en tension différents états de la matière, physique et chimique, à l'instar d'un vernis hydrofuge qui, apposé sur le pourtour de chaque carreau, crée une barrière invisible pour empêcher l'eau de s'écouler.

C'est à ce devenir fragile de l'image réflexive que s'attache Nina Canell, avec une attention soutenue et une extrême délicatesse. Comme l'indique le titre « Days of Inertia », le temps lui-même est suspendu, léthargique, avec juste ce qu'il faut d'énergie lumineuse pour maintenir la magie de l'illusion. C'est peut-être ce qu'il y a de plus insaisissable dans le jeu de réflexion, mais aussi de plus précieux : l'apparition du figurable, de quelque chose d'ouvert et d'inachevé. L'artiste nous incite à saisir dans ces surfaces aqueuses la création en devenir. Les étranges

¹ Voir Byung-Chul Han, *La société de transparence*, Presses universitaires de France, 1997.

reflets d'eau qui jouent de l'ambiguïté, entre vide et plein, incarnent une figuration naissante. Ils révèlent le désir de l'image, sa puissance figurale, c'est-à-dire, comme le dit Jean-François Lyotard, « l'expression d'une réalité en excès, en débordement sur l'ordre discursif et intelligible »². Cette pulsion du figural s'apparenterait aux apparitions « invraisemblables » qui relèveraient de l'étrangeté et du fantastique.

Si Nina Canell apprécie les capacités de transformation de l'état aqueux, Roni Horn l'affectionne pour sa puissance d'altération du visible, et plus encore pour son pouvoir d'évocation de notre identité plurielle : « Nous sommes un reflet d'eau³ », écrit-elle. Avant d'ajouter « lorsque vous voyez votre reflet dans l'eau, reconnaissez-vous l'eau en vous ?⁴ ». A travers les figurations et défigurations de l'eau, elle sonde les identités multiples, clivées et inclusives, à l'instar de son androgynie qu'elle n'a jamais cachée. Dans *Still Waters*, elle n'a eu de cesse de capturer, à travers son objectif, les miroitements de la Tamise qui symbolise, pour elle, l'altérité par excellence. Loin de révéler une identité stable, les reflets d'eau ne cessent de renvoyer le sujet à lui-même, à ses développements infinis.

Or, c'est une quête paradoxale de vouloir saisir une eau inanimée, une eau qui n'est jamais, par définition, la même, car « un instant figé, n'est pas, écrit-elle, un instant, c'est un oxymore »⁵ ; ce que suggèrent ses énigmatiques sculptures de verre qui sont comme pétrifiées dans leur état liquide. *Well and Truly* est à cet égard une œuvre emblématique dont le titre souligne le caractère « bel et bien » authentique de ces mirages d'eau. Les sculptures de verre ressemblent à des bassins d'eau translucides, qui vont du blanc au bleu, recouverts d'une peau rugueuse et opalescente, contrastant avec l'effet lisse et transparent de la surface.

Lorsque le spectateur s'en approche pour contempler son image, il voit ses traits distendus et fugaces, tant ces étranges blocs de verres semblent avaler les reflets tout en les refluant. Les sculptures de verre sont littéralement *absorbantes*, pour reprendre un concept-clé de Michael Fried. Le regard est englouti au moment où il prend conscience qu'il est lui-même un élément de théâtralité, un acteur malgré lui. Il ne peut en effet espérer garder une distance avec l'œuvre. Tel Narcisse, il ressent le vertige qui l'emmène malgré lui vers les profondeurs de la dissemblance. Un trouble qui constitue une atteinte à la ressemblance et à la lisibilité des formes, sonnante le glas des certitudes rationalistes, à la mesure du sujet qui finit par n'avoir pas plus de consistance qu'un reflet fantomatique.

Loin d'offrir des images parfaites et ressemblantes, les miroirs d'eau tantôt altèrent la vision claire comme chez Roni Horn, tantôt ils déportent le regard vers un ailleurs à l'instar de Nina Canell. Alors que la réflexion des miroirs traditionnels préserve l'unité focale, ce déplacement du regard renvoie à la « déflexion » telle que l'a définie Michel Gauthier : « Ce sont des corps qui ne captent, ni ne réfractent le faisceau scopique, mais qui se contentent de le dévier pour attirer le regard sur l'environnement.⁶ » En cherchant à déjouer l'emprise focalisatrice du miroir, les artistes nous invitent à une « dé-réflexion » qui est ici la manière de rendre étranger l'image spéculaire elle-même. Cette étrangeté du reflet, qu'il soit flou, indéterminé, voire imprécis, est le signe majeur du fantôme qui agit sur le visible.

² Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1971, p. 22.

³ Roni Horn, *Another Water*, Zürich, Scalo, 2000, note 369.

⁴ *Ibid.*, note 26.

⁵ *Ibid.*, note 128.

⁶ Michel Gauthier, *L'Anarchème*, Genève, Mamco, 2002, p. 117-118.

Les miroirs spectraux

Plus les technologies reproduisent et diffusent des images numériques de notre monde – avec une qualité parfaite et une rapidité fulgurante –, à l’instar des miroirs virtuels de nos smartphones, plus les artistes explorent d’anciennes techniques qui réactivent paradoxalement la construction manuelle des images. Tel est le cas de Liz Deschenes dont la création participe de la photographie post-conceptuelle avec des œuvres évoluant entre image abstraite et sculpture minimaliste. A l’exemple de *Shift/Rise #1*⁷, elle renouvelle la pratique du photogramme expérimental dont le procédé est de produire une image sans appareil photographique. Après avoir travaillé elle-même les surfaces avec des produits photosensibles, elle les expose à la lumière, puis elle fixe les images avec du toner argenté. A la fin du procédé, les photogrammes sont montés sur du Dibond – un support aluminium – dont l’éclat crée un miroitement qui capte le reflet du spectateur.

Si le papier sensible est exposé à la lumière du jour, le photogramme se rapproche du miroir spectral. En revanche, s’il est exposé sous un ciel nocturne, il ressemble au miroir mercurien⁸. Ce qui les différencie, c’est le reflet spectral qui renvoie aux ombres. Il est le versant sombre, la part fantomale, par contraste avec la brillance du reflet qui joue sur la modulation lumineuse. Le reflet mercurien est de nature éclatante et scintillante. C’est à cette seconde catégorie que se rattacherait *Shift/Rise #1* dont la beauté métallique n’est pas sans rappeler la description que fait Ovide du miroir d’eau de Narcisse, une « source limpide dont les eaux brillaient comme de l’argent »⁹. Tel un miroir dépoli, *Shift/Rise #1* est marqué par de légers changements de teintes et certaines taches s’assombrissent au fur et à mesure que se dégrade la gélatine argentique témoignant de l’enregistrement du temps qui passe. Comme photogramme, il remet en question la définition de la photographie qui représente une image fixe et donne à voir un instant donné. D’une certaine manière, *Shift/Rise #1* conserve la mémoire de toute chose placée devant. Chaque fois que le spectateur passe, il laisse une empreinte de son passage, aussi infime soit-elle. Pour le dire autrement, les surfaces argentées de Liz Deschenes réfléchissent des reflets d’ombre, tout en fixant les traces de sa présence spectrale.

Bien avant Liz Deschenes, Larry Bell a expérimenté, dès le début des années 1960, à l’instar de Robert Morris, Donald Judd ou Billy Al Bengston, des surfaces réfléchissantes d’un nouveau genre : plexiglas, métal, laque industrielle... Les recherches de Larry Bell l’ont conduit à travailler une technique de transformation industrielle qui permet de traiter des surfaces sous vide afin de donner un aspect métallisé aux verres. Grâce à l’alchimie du verre et du métal (nickel chrome, aluminium, quartz), il obtient des surfaces à la fois transparentes et réfléchissantes de chaque côté. Rosalind Krauss a qualifié d’« inquiétante étrangeté » ces différents matériaux luisants qui agissent pour submerger et « engloutir la structure de base »¹⁰. En ce sens, déambuler dans *Standing Walls II*, c’est comme entrer en immersion dans un espace déroutant où le spectateur est en quête de son reflet qui ne finit pas de lui échapper. Brisant délibérément la structure du cube, l’artiste crée une ambiguïté spatiale en disposant en zigzag

⁷ Le titre renvoie aux façons de positionner un appareil photo à l’instar de « Rise/Fall » ou « Tilt/Swing », afin de contrôler la mise au point et la perspective.

⁸ Pour le concept « miroir mercurien », je renvoie à mon ouvrage *Les Vertiges du miroir dans l’art contemporain*, Les presses du réel, 2016, p. 203-228.

⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Flammarion, 1966, p. 100.

¹⁰ Cité dans Robert Smithson, *Writings of Robert Smithson*, sous la direction de Nancy Holt, New York University Press, 1979, p. 22.

les parois de verre clair et de verre gris. Ce faisant, il combine à la fois une vision directe et une vision périphérique, ouvrant à de nouvelles perceptions qui rompent avec l'unique point de fuite de la perspective linéaire. Il privilégie dès lors une « illusion atmosphérique » tridimensionnelle, renforcée par les subtiles gradations chromatiques.

Les panneaux sont tantôt opaques, tantôt semi-transparents ou semi-miroitants, captant nos mouvements par intermittence, entre apparition et disparition. Ils agissent comme un déclencheur et un catalyseur des réactions des uns et des autres, en nous faisant prendre conscience de l'acte de voir. *Standing Walls II* actualise 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 les regards de soi et des autres se superposent. Dans cette pulsion scopique, nous sommes à la fois objets et sujets de l'exposition, voyeurs et exhibitionnistes. Nous participons de nous-mêmes au regard omnivoyant qui transforme notre « société du spectacle » en « société de surveillance », pour paraphraser Guy Debord et Michel Foucault.

Toutefois, la réflexion devient encore plus vertigineuse si on prend conscience que ce qui est renvoyé, c'est avant tout nos reflets d'ombre, des images qui dialectisent l'entre-deux. Leurs apparitions constituent le moment où la réalité se fissure. Face à ces étranges miroirs, nous pouvons nous demander si nous sommes nous-même des fantômes ou si notre voisin l'est aussi. Ce sentiment de doute est renforcé par la monumentalité de *Standing Walls II* et l'expérience immersive que l'œuvre induit. Il ne s'agit plus seulement de *voir un fantôme*, à l'instar des photogrammes de Liz Deschenes, mais de *devenir soi-même fantôme*. L'épreuve spectrale auquel nous convie Larry Bell est certes plus inquiétante, mais elle nous laisse imaginer une vie après la mort, une présence après l'absence.

La traversée du miroir-fantôme

Au-delà d'un principe fondé sur une altération perceptive, les miroirs spectraux perturbent les frontières entre la fiction et le réel. Bien qu'ils mettent en doute notre part raisonnable, ils ne nient pas l'existence des choses, au contraire ils visent à stimuler notre imagination. Parmi les multiples réalités potentielles que les surfaces miroitantes nous laissent entrevoir, les fantômes, dont la « nature paradoxale est d'apparaître en disparaissant »¹¹, se manifestent. Ces morts ont une réalité psychique puisque nous y pensons ou rêvons d'eux. L'art nous permet de ressentir intimement leur existence parmi nous, tout en nous confrontant à ce point d'angoisse autour duquel tourne toute expérience esthétique, celui de notre passage vers « l'au-delà ». Ce mot peut être entendu comme une volonté d'explorer les marges, d'aller là où la connaissance a ses limites, là où les sens chavirent.

Si l'irrationnel est présent dans notre réalité, par l'irruption du fantastique et de l'inquiétante étrangeté, c'est qu'il est pensable ou tout au moins accessible par la vérité de la sensation. A ce titre, Dominique Gonzalez-Foerster nous convie à traverser le miroir pour découvrir un monde parallèle où les fantômes et les créatures étranges ont droit de cité. C'est ce qu'avait déjà inauguré Jean Cocteau dans son film *Orphée*. Il fait dire au fantôme Heurtebise que « les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va ».

Chez Dominique Gonzalez-Foerster, le miroir médium n'est peut-être pas si visible, mais il l'est dans ses approches esthétiques, à travers ses procédés tautologiques ou son attrait pour

¹¹ Irène Salas, « Fantômes de la Renaissance et de l'âge baroque », *Critique*, n° 884-885, janvier-février 2021, p. 30.

les figures du double et les jeux d'identifications. Ce principe de miroir est à l'œuvre dans les personnalités qu'elle incarne, qui sont pour elle des « apparitions » : Charlotte Brontë, Bob Dylan, Louis II de Bavière, Marilyn... Parmi ces figures mythiques, issues de différents univers culturels, la Callas est exemplaire en ce qu'elle symbolise la tragédie, tant sur scène que dans sa vie intime. Dans *OPERA (QM.15)*, qui s'inspire des premières techniques de la fantasmagorie, elle apparaît dans sa robe rouge iconique, lévitant dans un espace sombre qui n'offre aucun point de fuite. L'entendre chanter *Médée* et *La Gioconda* est troublant. Ce spectre holographique anéantit, dans un instant fragile, la réalité environnante et inflige à la conscience une sorte d'« effroi voluptueux »¹².

Dominique Gonzalez-Foerster nous fait vivre l'inquiétante étrangeté que Sigmund Freud a défini comme la sensation effrayante qui nous saisit lorsque l'intime ou le proche surgit comme étranger. C'est ce qui expliquerait notre peur du double, des personnages de cire comme des automates. Avec *OPERA (QM.15)*, nous ne sommes plus seulement confrontés à une forme d'hallucination, mais à une forme de possession. En témoigne l'artiste qui se rappelle le jour où elle a filmé l'apparition de la Callas : « je me suis vraiment sentie complètement habitée par elle, sinon comment aurais-je pu jouer et chanter comme ça ? Je me suis sentie complètement troublée et transformée, et j'ai réalisé, plus tard dans la soirée, que c'était l'anniversaire de son tout dernier concert ¹³ ». La similarité est tellement grande qu'il est difficile de savoir qui des deux, la Callas ou Dominique Gonzalez-Foerster, a emprunté à l'autre son « enveloppe spectrale »¹⁴. Ce terme, emprunté à Emma Lavigne, désigne également la rémanence, cet espace intermédiaire entre la vie et la mort. La rémanence est l'écho que les morts ont laissé après la traversée, mais aussi une sorte de cri envoyé aux vivants.

« Plus que jamais le fantôme se fait image¹⁵ », nous dit Yves Hersant, plus particulièrement lorsque les techniques et les technologies numériques sont de plus en plus puissantes et sophistiquées, capables de produire les doubles virtuels ou les simulacres de notre réalité. En témoignent les apparitions holographiques de Dominique Gonzalez-Foerster, comme le film *Marilyn* de Philippe Parreno, la figure d'Ann Lee en fantôme du futur qui erre aussi bien dans les œuvres de ces derniers que dans celles de Pierre Huyghe ou de Melik Ohanian... Lorsque les fantômes et leurs avatars sont ainsi exposés au regard, c'est qu'ils s'adressent à nous spectateurs. La question n'est pas tant de savoir s'ils sont réels, mais s'ils disent quelque chose de vrai sur nous. Ils sont là pour nous inciter à questionner l'état de nos passés et de nos refoulés.

Les vestiges du présent

Notre époque est marquée par un tournant spectral, soulignant le retour de ce qui fait défaut dans le symbolique. Le fantomatique est symptomatique de la crise profonde du temps. Dans un monde qui ne cesse de s'accélérer, nous sommes enfermés dans le « présentisme » qui, selon François Hartog, est « un temps bloqué, un temps d'après qui ne passe plus mais qui est

¹² Roger Caillouis, « De la féerie à la science-fiction », in *Obliques, précédé de Images, images*, Stock, p. 22.

¹³ « Dominique Gonzalez-Foerster, on *OPERA (QM.15)* », Entretien réalisé par Eimear Martin, in *The Infinite Mix: Contemporary Sound and Image*, Hayward Gallery, 2016, p. 85.

¹⁴ Voir la notice « Dominique Gonzalez-Foerster, *OPERA (QM.15)* » rédigée par Emma Lavigne pour l'exposition *Une seconde d'éternité*.

¹⁵ Yves Hersant, « Spectres de Derrida (et d'ailleurs) », in *Critique*, n° 884-885, *op. cit.*, p. 14.

encore du temps¹⁶ ». Nous ne pouvons nous référer à un passé glorieux, ni nous projeter dans un avenir radieux depuis la fin des utopies. Le futur apparaît dès lors comme menaçant, à l'épreuve des violences, des guerres et du changement climatique. Le présentisme est donc ce présent si omniprésent qu'il devient perpétuel. Il historicise immédiatement tout événement, sans recul du passé, sans perspective d'avenir.

Pour notre part, cette crise temporelle on la retrouve chez certains artistes comme Rudolf Stingel. Ses chambres à miroir mercurien – entièrement recouvertes de panneaux de Cétolex, une gaine isolante métallique – sont à cet égard exemplaires, en ce qu'elles représentent des « ruines vivantes » et témoignent de la rémanence du passé. On pourrait ainsi les définir comme des « vestiges du présent », un présent qui s'offre comme ruine.

En effet, Rudolf Stingel invite les spectateurs à prendre possession de son installation immersive, en leur proposant d'intervenir directement sur les surfaces semi-réfléchissantes. Ils peuvent tout faire : écrire, dessiner, taguer... Plus il y a de tags, plus cela en génère d'autres, c'est le principe même de la stigmergie, propre aux pratiques urbaine et à la culture du graffiti. La chambre à miroir mercurien se dégrade, perd de sa brillance et, paradoxalement, elle s'enrichit et se régénère. L'installation finit peu à peu par échapper à l'artiste pour devenir indirectement un art collaboratif.

Dans cette perspective, Rudolf Stingel déploie ici une œuvre où se côtoient l'image et le texte, la perte et l'excès, l'instant et le durable. Ses « ruines vivantes » nous renvoient à la belle formule de Michel Deguy : « in-effacer l'incroyable¹⁷ », dont le geste consiste « à effacer l'effacement, à raturer la rature, à biffer la biffure : inscrire dans l'effacement¹⁸ ». C'est dans cet in-effacé que réside toute la puissance de l'art, celle de laisser une trace, de marquer, de manière singulière, notre présence et notre finitude.

Soko Phay

¹⁶Sophie Wahnich, Pierre Zaoui, « Présentisme et émancipation. Entretien avec François Hartog », *Vacarme*, n°53, avril 2010, p. 18.

¹⁷ Michel Deguy, *La Raison poétique*, Galilée, 2000, p. 98.

¹⁸ Martin Rueff, « Le philologue au banquet des morts », *Critique*, n° 884-885, *op. cit.*, p. 189.