

## CECI N'EST PAS UNE PRÉFACE

Ce titre est-il assez clair ? Il a deux raisons d'être. La première tient à cette remarque de Théophile Gautier : « Depuis bien longtemps l'on se récrie sur l'inutilité des préfaces – et pourtant l'on fait toujours des préfaces. Il est bien convenu que les lecteurs (pluriel ambitieux) les passent avec soin, ce qui paraîtrait une raison valable de n'en pas écrire. » La seconde tient à un agacement si ce n'est une exaspération. Si je m'en tiens à la rigoureuse et précise définition d'un dictionnaire selon lequel une telle préface est un « texte plus ou moins long placé en tête d'un livre et qui sert à le présenter au lecteur », je ne supporte pas – ce qui ne manque pas d'arriver souvent – qu'un tel texte « vende la mèche », expression qui, selon un autre dictionnaire, n'apparut qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, en 1867, et qui fait que l'auteur se retrouve « dindon de la farce », trahi par le préfacier qui aura dévoilé l'essentiel d'un livre que le lecteur n'a plus à lire... Hors de question de rien dévoiler de ce que sont *Les Vertiges du miroir dans l'art contemporain*. Il faut, il fallait une très rare et singulière audace pour oser les aborder.

Parce que le miroir est un piège.

L'interpellation « Miroir, mon beau miroir » est la plus inconséquente si ce n'est la plus inconsciente ou la plus stupide qui soit. Beau n'est pas et n'a jamais été l'adjectif correct. En revanche, implacable, ambiguë, amnésique, lâche, menteur, infidèle, que sais-je encore, lui conviennent chacun.

Il suffit de consulter l'*Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes & des Passions humaines* (j'abrège le titre) tirée des *Recherches & des Figures de Cesare Ripa moralisées* par J. Baudoin, publiée à Paris chez Mathieu Guillemot, rue saint Jacques, au coin de la rue de la Parcheminerie en 1644. Le vertige est déjà au rendez-vous...

La preuve ? L'*Œuvre parfaite* tient, selon Ripa traduit par Baudoin, « un miroir de la main droite », car, comment en douter, « le miroir est tel que notre entendement, où nous faisons naître des idées de plusieurs choses que nous ne voyons point ». L'allégorie *Beauté de femme* ne saurait se passer d'un miroir. Celui « qu'elle tient en main, c'est la Beauté même ; où plus d'un amant se regarde, & plus il se plaît à aimer l'objet qui lui est représenté, si bien que le plaisir qu'il y prend lui en fait désirer la jouissance ». Comment ne passerait-il pas entre les mains d'*Origine d'amour* ? « La naissance de cette passion est ici représentée fort à propos par une jeune beauté qui tient d'une main un miroir rond qu'elle oppose aux rayons du soleil, dont la réflexion allume un flambeau qu'elle porte en l'autre main ; & au-dessous du Miroir se voit un rouleau où sont écrites ces paroles SIC IN CORDE FACIT AMOR INCENDIUM qui signifient C'est ainsi que l'amour s'allume dans le cœur. » Le miroir ne peut donc être qu'un attribut de *Contentement*, « Ce jeune homme qui représente ce même contentement est peint ici avec un miroir où il se contemple, couvert de riches habits & tout éclatant de pierreries » et de *Superbe* qui ne saurait être qu'une « jeune femme richement vêtue portant un paon d'une main & de l'autre un Miroir où elle se regarde, ce que j'expliquerais en vain puisque toutes ces choses parlent d'elles-mêmes & sont autant de marques d'orgueil ».

Les choses se compliquent lorsque le même miroir passe entre les mains de *Fausseté d'amour* : « Ce faux amour est figuré par le miroir car bien qu'il semble véritablement avoir en lui toutes les choses qui lui sont opposées, ce n'est pourtant qu'une

ressemblance sans réalité qui représente à gauche ce qu'on lui oppose à droite, témoignage apparent qui change la face de l'objet, comme remarque Pieirus. » Sans la moindre hésitation Ripa fait passer encore le miroir « en la main droite » de *Doctrine* parce que celle-ci « est une habitude de l'entendement spéculatif, par qui nous considérons & connaissons les choses par leurs causes ». Ce qui n'empêche pas un miroir d'être déposé sur la poitrine de *Docilité* « jeune fille simplement vêtue [et aux] bras ouverts » lesquels montrent « qu'elle est susceptible de tout ce qui lui est représenté par l'intellect comme le miroir de toutes les formes qu'on lui oppose ». Quel point commun peut-il donc bien avoir entre *Doctrine*, *Docilité* et *Prudence* ? Comme par hasard, un miroir... *Prudence* le tient, précise Ripa, dans la main gauche. Ce qui suffit à montrer que par « le miroir qu'elle tient en main, il est nécessaire que pour régler ses actions, l'homme prudent examine ses défauts ; ce qu'il ne peut faire sans la connaissance de soi-même. » Ce miroir qui permet la connaissance de soi-même ne saurait, c'est l'évidence, avoir quoi que ce soit de commun avec celui que tiennent *Contentement* et *Superbe*...

Mais, le lecteur de ce texte qui n'est pas une préface s'inquiète malgré tout du rapport que ces remarques peuvent bien avoir avec *Les Vertiges du miroir dans l'art contemporain*... Et qui plus est, ne serait-ce qu'avec l'art. Et si vertige il y a déjà parce que le miroir semble passer de main en main, les unes et les autres fort différentes, et se jouer des contradictions et des ambiguïtés, l'art, qu'il soit contemporain ou pas, ne semble pas concerné par celui-ci. Désolé, c'est faux.

Ne serait-ce que parce que Ripa rapporte ceci à propos de *Vie active* : « Michel-Ange, le plus excellent de tous les peintres de son temps, représenta la Vie active sur le tombeau de Jules second, par Lia fille de Laban, à laquelle il fit tenir un miroir d'une main, pour donner à connaître par là que nous devons faire une soigneuse réflexion sur nos actions... »

Il serait donc très absurde de s'étonner au détour du labyrinthe qu'ordonnant ces miroirs d'en retrouver un dans les

main de la *Vue* : « Elle a pour symbole un jeune homme qui tient... de la gauche un miroir. Le miroir signifie que cette illustre qualité n'est autre chose qu'un emprunt que fait notre œil qui est resplendissant comme un miroir ou diaphane comme l'eau, des formes visibles des corps naturels, dont elle se rend susceptible comme un miroir, pour le communiquer au Sens commun & du Sens commun à la fantaisie, bien que le succès en soit faux assez souvent. Et c'est d'où procèdent les difficultés qui se rencontrent aux sciences & aux connaissances qui appartiennent à la diversité des choses. » La réserve que semblent laisser entendre ces « difficultés qui se rencontrent aux sciences & aux connaissances » n'empêche pas la *Science* de compter un miroir parmi ses attributs : « Par le miroir qu'elle porte est dénotée son abstraction dont parlent les philosophes : car par le moyen des accidents que le sens comprend, il fournit à l'entendement la connaissance des Idées & de leur substance ; tout de même qu'en voyant dans un miroir la forme accidentelle des choses existantes, l'on en considère l'essence. » Il est donc logique que *Perspective* ne soit pas privé d'un tel miroir : « Comme cette partie de Mathématique n'est pas moins charmante que merveilleuse, elle est aussi représentée par une femme extrêmement belle. Et d'autant qu'elle tire son nom de la vue, c'est pour cela qu'elle porte un œil attaché à un chaînon, étant véritable qu'elle se fonde sur les espèces visibles. Cela se démontre encore par les divers instruments qu'elle porte en main, qui font voir les différentes opérations. Mais elles se remarquent surtout dans le Miroir, où il se fait réflexion des figures droites. »

Comment Soko Phay n'aurait-elle pas été fascinée par le dédale que depuis des siècles les miroirs mettent en place, par les perspectives fallacieuses que distribuent leurs reflets ? Elle le sait, les leurres et les roueries du miroir sont séculaires... Et cela fait des siècles que celui-ci invite à spéculer, à réfléchir. Ce n'est pas par hasard qu'elle cite ce même Ripa qui distribue les miroirs entre toutes les mains que je viens d'énumérer.

Cette mention du livre de Cesare Ripa qu'elle fait dans le troisième chapitre de ce livre, *L'Autoportrait au miroir dans l'art*

*vidéo*, me conduit à un soupçon. Je soupçonne donc Soko Phay d'avoir lu et relu ce qu'il précise à propos d'*Instruction* : « Il n'est point de meilleur moyen de s'acquérir de bonnes habitudes & de profiter dans l'École de la Vertu qu'en s'instruisant par les leçons des Savants & particulièrement par leur exemple, quand ils sont hommes de probité ; ce qui nous est enseigné par cet homme de robe longue qui tient d'une main un Miroir où il se considère soi-même & où se lisent ces mots autour INSPICE CAVTVS ERIS. Par où il semble nous avertir de rabattre la vue sur nos défauts afin que trouvant des taches en nous-même, nous les effacions s'il est possible, comme font ceux qui par l'aide du miroir nettoient ce qu'il y a de sale sur leur visage. » Et d'avoir de la même manière relu *Désir d'apprendre* : « Le désir étant proprement une ardente passion que l'on a pour quelque chose, celui d'apprendre, qui est naturel à la plupart des hommes, n'est pas dénoté sans cause par une femme, à qui l'on fait tenir un miroir d'une main... »

Ses *Vertiges du miroir dans l'art contemporain* démontrent qu'elle a su s'instruire par « les leçons des Savants & particulièrement par leur exemple, quand ils sont hommes de probité ». Et sa recherche parmi les œuvres contemporaines, conduite avec une « ardente passion », est loin d'être indifférente (litote). Reste à découvrir ces vertiges qu'elle met en évidence, avec autant de rigueur que de pertinence, de quelles nouvelles « roueries » très inédites le miroir est capable.

Ce texte qui n'est pas une préface n'aura pas vendu la mèche...

Pascal Bonafoux

Pour que ce texte qui n'est pas une préface soit au diapason de la rigueur dont Soko Phay fait preuve, je me dois de préciser que les citations faites ici le sont d'après les deux volumes du *Dictionnaire iconologique, Les Allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudouin* par Virginie Bar et Dominique Brême, Éditions Fatou, Paris, 1999.

## AVANT-PROPOS

Le miroir tient une place particulière dans mes recherches depuis mes années d'études universitaires jusqu'à aujourd'hui. Cela fait vingt ans que j'y travaille, parfois de manière périphérique ou en pointillé, mais j'ai toujours gardé un œil attentif sur ce qui s'y concrétise en matière d'arts visuels. Ma fascination pour cet objet banal et usuel est liée à l'œuvre de Michelangelo Pistoletto, l'une des figures de l'Arte Povera, en particulier à son tableau-miroir intitulé *Viêtnam* (1962-1965) [fig. 1] qui représente un homme et une femme portant une banderole où on peut lire trois lettres : « Nam ». Par le jeu du reflet, je me retrouvais parmi les manifestants qui protestaient contre la guerre du Viêtnam. Si cette œuvre m'a touchée, c'est parce que j'aurais voulu être là, mais je n'étais pas née. Chacun connaît les conséquences désastreuses de cette guerre qui a bouleversé de manière irréversible l'histoire et la géopolitique de l'Asie du Sud-Est. Je n'ai pas pu m'empêcher non plus de penser que, pour régionaliser le conflit, l'armée américaine a largué plus d'un million de tonnes de bombes B2 sur le Cambodge, favorisant la montée en puissance des Khmers rouges au début des années 1970...

L'œuvre de Pistoletto m'a *sidérée* au sens fort du terme. Je me sentais désarmée et impuissante face à la tragédie de mon pays qui a subi les plus graves dommages collatéraux de cette guerre du Viêtnam. J'ai été sensible à sa dimension politique de l'art, c'est-à-dire à une esthétique qui rend autant compte de



1. Michelangelo Pistoletto, *Viêtnam*, 1962-1965

l'Histoire que du rapport à l'Autre. La surface spéculaire y joue un rôle important qui fait interagir le spectateur avec un passé parfois douloureux. « L'art n'est pas, affirme Gilles Deleuze, un instrument de la communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et *l'acte de résistance*. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance<sup>1</sup>. »

Captivée par cet artiste qui a consacré son œuvre et sa vie aux effets spéculaires, j'ai voulu approfondir son cheminement

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis le 17 mars 1987. Je souligne.

esthétique. Pistoletto voyait dans ses tableaux-miroirs le moyen d'outrepasser la perspective albertienne et son point de vue unique, d'ouvrir le regard dans plusieurs directions. Par ailleurs, il aime à dire que « le miroir est un vide plein d'images » et que « la surface du miroir est en elle-même absolument vide, mais en même temps elle contient l'image de tout ce qui existe. Il y a une idée d'universalité dans le miroir : considéré comme le rien, il contient virtuellement le tout<sup>2</sup> ». C'est parce qu'il est vide que le miroir est illimité. De ce constat paradoxal, il a exploré la vacuité spéculaire avec *La Couronne de miroir* (1973) qui reflète le vide à l'infini. Or le vide est loin d'incarner le néant ou le rien, il est l'absence qui appelle à la présence, ouvrant sur des horizons multiples. En témoigne *Le Mètre cube de l'infini* (1966) où six miroirs composent un carré dans lequel se réfléchit l'infini : un mètre carré de réalité qui renferme en soi la mesure de l'unité ; un intérieur inaccessible qui cache, dans l'invisibilité, son existence profonde. Jouant tour à tour de la théâtralité ou de la vacuité, les miroirs de Pistoletto troublent nos perceptions et remettent en cause nos habitudes sensorielles.

Mon attrait pour le miroir est double, puisqu'il concerne à la fois l'objet anthropologique qui a accompagné les âges de l'humanité et l'objet théorique qui est le fondement de l'esthétique classique de la *mimèsis*. Au-delà de l'engouement des peintres et des sculpteurs qui n'ont cessé de représenter le miroir à travers les siècles, j'ai été séduite par les débats entre philosophes, scientifiques ou religieux sur ses symboles et ses pouvoirs. Cette fascination vient de sa qualité d'« intermédiaire », le miroir étant le lieu de passage entre les temps, les mondes du visible et de l'invisible. Par essence ambivalente, il est considéré tour à tour comme puissance de vérité ou comme puissance d'erreur. Il est le reflet du divin pour certains, du diable pour d'autres. Cependant, tous témoignent que l'objet spéculaire est indissociable de

<sup>2</sup> Cité par Pierre Coulibœuf, *Pistoletto. L'homme noir*, Arles, Actes Sud, p. 107.

l'homme, lui permettant à la fois de découvrir ce qu'il en est de sa perception de lui-même, de distinguer ses propres traits ou d'apercevoir des parties inaccessibles de son corps : il est ce prolongement de l'œil qui ne peut se voir lui-même ; il instaure notre rapport à soi comme à l'autre, mais également à la manifestation d'un monde désigné comme réel : il participe de notre existence et de notre imaginaire collectif. Au-delà des traditions, des mythes et des superstitions qui lui sont attribués, le miroir occupe une place particulière dans la réflexion sur l'image.

Toutefois, il a fallu montrer en quoi cette recherche avait une réelle légitimité, en frayant une voie originale, à partir d'un sujet et d'un objet par excellence « communs » à toutes les civilisations et à tout un chacun. Parmi les études consacrées au miroir, celle de Jurgis Baltrušaitis<sup>3</sup> est inaugurale sur les plans historique, esthétique et technique. Il fait se croiser les mythes, les fables, les croyances anciennes traitant du miroir, en soulignant leur résurgence actuelle à travers les œuvres et les applications scientifiques d'aujourd'hui. Dans son ouvrage *Miroir*<sup>4</sup>, devenu à juste titre une source et une ressource pour toute étude sur la spécularité, j'ai été attirée par son approche singulière de l'histoire de l'art, par l'attention qu'il accorde aux objets aberrants, aux figures secondaires, aux jeux paradoxaux à l'instar des « perspectives dépravées »... Pourtant, je n'ai voulu ni explorer son champ de recherche sur les machines fantasmagoriques à miroir, ni élaborer une *Histoire du miroir*<sup>5</sup>, pour reprendre le titre de la publication de Sabine Melchior-Bonnet, ni le traiter sous l'angle de la métapeinture et de la psychanalyse, à l'instar de Michel Thévoz dans *Le Miroir infidèle*<sup>6</sup>.

En revanche, le livre d'Agnès Minazzoli, *La Première ombre*<sup>7</sup>, a été une source d'inspiration et un modèle épistémologique.

<sup>3</sup> Jurgis Baltrušaitis est orthographié ici selon l'usage de la langue française.

<sup>4</sup> Jurgis Baltrušaitis, *Miroir*, Paris, Elmayan / Seuil, 1978.

<sup>5</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994.

<sup>6</sup> Michel Thévoz, *Le Miroir infidèle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

<sup>7</sup> Agnès Minazzoli, *La Première ombre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

L'auteur a voulu définir l'image au plus près du centre où s'élabore l'activité même de penser en Occident à travers l'histoire, la peinture et les idées, au Moyen Âge et à la Renaissance en particulier. D'autres études d'importance ont paru après la publication d'une partie de ma thèse, *Le Miroir dans l'art de Manet à Richter*<sup>8</sup>. Le livre sans doute le plus significatif est celui de Véronique Mauron, *Le Signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*<sup>9</sup> : sous l'angle sémiologique, elle souligne que les ombres et les reflets font partie des formes spectrales et des mirages ; partant d'œuvres contemporaines, elle y repère la survivance d'images anciennes et oubliées. Enfin, sont à signaler les actes d'un colloque auquel j'ai assisté, « Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine<sup>10</sup> », organisé en 2008 à l'Institut supérieur pour l'étude du langage plastique de Bruxelles.

Le véritable tournant dans mes réflexions sur le statut du miroir dans l'art contemporain a été mon expérience américaine. Grâce à une bourse attribuée par le Centre national des arts plastiques en 2005, j'ai séjourné à New York durant quatre mois pour mener à bien mes recherches. Parallèlement à ces travaux universitaires, j'ai organisé ma toute première exposition, « Beyond Narcissus », à la Dorsky Gallery, dans le cadre de son « Curatorial Program Dorsky Gallery ». Ce séjour fut fécond. Outre le travail dans des fonds de recherche du MOMA, du Whitney Museum et du P.S.1 Contemporary Art Center, les dialogues noués avec les artistes, dont Alfredo Jaar et Dennis Adams, ont été déterminants. Encore aujourd'hui, je travaille sur certaines des problématiques esquissées à l'époque. De quelles manières le miroir participe-t-il aux transformations de l'art contemporain ? Quelles sont ses fonctions dans notre civilisation

<sup>8</sup> Je renvoie à mon livre publié en 2001 chez L'Harmattan.

<sup>9</sup> Véronique Mauron, *Le Signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001.

<sup>10</sup> *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, sous la direction d'Éric Van Essche, Bruxelles, La Lettre volée, 2011.

dominée par l'image ? Ses nouvelles utilisations, par les jeux de multiplication, de fragmentation ou de simulacre, sont en effet symptomatiques de notre temps. Le parti pris de mon exposition « Beyond Narcissus » était d'explorer des miroirs non narcissiques qui rompent avec l'illusion mimétique. Différentes dans leurs approches esthétiques (entre figuration et concept) et les techniques employées (peinture, sculpture, photographie, installation, vidéo), les œuvres des douze artistes exposés – Dennis Adams, Valérie Belin, Andrea Blum, Alfredo Jaar, Patrick Killoran, Sandra Lecoq, Ferran Martín<sup>11</sup>, John L. Moore, Pascal Pinaud, Philippe Ramette, Philippe Segond et Patrick Tosani – témoignent d'une déréalisation du monde et d'une dépersonnalisation du sujet à travers des miroirs vides, fragmentés, déformés ou abyssaux.

Au regard des travaux de recherche qui ont été menés autour du miroir au cours des cinq dernières décennies, la voie que j'ai choisi d'explorer a consisté à montrer que seule la civilisation occidentale attribue au miroir un rôle fondamental dans la pensée de l'art. Bien que le miroir soit ambigu, puisqu'il renvoie un reflet semblable et inversé, il est la pierre angulaire d'une réflexion portant sur l'esthétique de l'image. Il cristallise les enjeux théoriques et imaginaires de la *mimèsis*, de ses plaisirs et des séductions exercées sur le spectateur. Souvent considéré comme anecdotique dans l'histoire de la peinture, il est pourtant le lieu d'une expérience qui n'est « secondaire » qu'en apparence, l'écart ou la résistance qu'il manifeste délivrant un message « différent » – autre – par rapport à l'ensemble du tableau. À y regarder en *détail*<sup>12</sup>, le miroir dans la peinture renvoie l'image redoublée de l'espace intérieur, et lorsqu'il reflète le hors champ, il ouvre sur de nouvelles scènes... Pour mieux comprendre les

<sup>11</sup> Ferrán Martín est orthographié ici selon l'usage de la langue française.

<sup>12</sup> Cette attention au « détail », je la dois à la lecture des ouvrages de Daniel Arasse, en particulier à *Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, publié chez Flammarion, en 1992.

enjeux du miroir dans l'art contemporain, il est nécessaire de rappeler les fondements théoriques du « miroir de la peinture ». Sans faire une synthèse de mes publications sur le miroir, j'aimerais reprendre la démonstration de la perspective par le dispositif de Brunelleschi et donner un nouvel éclairage des influences des appareils de reproduction technique, à l'instar de la photographie et de la vidéographie, sur les productions artistiques. Il s'agira d'approfondir les analyses des deux modèles théoriques de l'autoréflexivité, l'un au sens « figuré » à travers les signes et les métaphores du tableau, l'autre au sens « propre », le miroir étant considéré comme médium, support ou surface.

Si le miroir mimétique – en tant que restitution fidèle des apparences – renvoie à une vision cohérente du réel, la dégradation du reflet ou la rupture avec la perspective linéaire témoignent des limites d'une conception rationaliste et positiviste du monde, telle qu'elle a été instaurée à la Renaissance. Dans quelle mesure le refus de la hiérarchie, la diversité stylistique et le désaveu du devoir d'originalité participent-ils à l'ébranlement des postulats modernistes ? De quelles manières les nouveaux procédés miroiriques, qui renvoient l'absence de reflet ou des reflets d'ombres, procèdent-ils de la « déflexion » qui, elle, ne capte aucun faisceau scopique ? En quoi le dessaisissement du regard et la pensée de la discontinuité, qui s'opposent tous deux à l'unité d'un sens institué par l'histoire, seraient-ils les signes d'une esthétique non narcissique, entendue comme refus d'une clôture ou d'un repli sur l'illusion ? Pour ma part, les « miroirs narcissiques » sont des œuvres qui reflètent passivement, sans ouvrir les chemins de la pensée et de la connaissance. Mon dessein est d'analyser des miroirs qui participent au déconditionnement de la vision.

L'objet scopique par excellence fascine parce qu'il est fondé sur l'insaisissable, montrant une image proche mais pourtant lointaine. Il donne à voir le spectateur là où il n'est pas et le monde là où il n'existe pas. C'est pourquoi travailler sur cet objet, c'est prendre le « regard » comme un matériau actif et tenter de comprendre ce qui se joue derrière le reflet, d'explorer une part encore méconnue de nous-mêmes. Il est question d'y trouver du

sens, selon la double acceptation du terme, « signification » et « direction ». Dans cette perspective, la description minutieuse des œuvres symptomatiques, qui se veut l'amorce d'une analyse, permet de mieux comprendre la complexité des idées et des courants esthétiques de notre époque. Cette étude approfondie et actualisée n'a pas pour visée d'aborder tout le corpus iconographique du miroir, mais propose quelques jalons de réflexion sur les modes opératoires de l'image. L'enjeu est de comprendre le processus par lequel le travail de déconstruction de la vision claire et mimétique fonde la compréhension et la connaissance d'une histoire de l'art contemporain.

Dans ce présent essai, seront abordées de nouvelles voies explorées par des artistes comme Robert Morris, Robert Smithson, Jeff Wall, Michael Snow, Bill Viola, John Armleder, Yayoi Kusama, Larry Bell, Anish Kapoor, Alain Fleischer, Vladimir Skoda<sup>13</sup>, ou encore Casten Höller, Leandro Erlich, Jeppe Hein, David Altmejd, Olafur Eliasson, pour n'en citer que quelques-uns, qui font appel au vertige des sens. Leurs œuvres invitent le spectateur à en faire l'*expérience*, notion clef du rapport entre le monde, sa représentation et sa perception. Philippe Lacoue-Labarthe en donne une définition qui en explore toutes les finesses sémantiques : « "Expérience" vient du latin *experiri*, éprouver. Le radical est *periri* que l'on retrouve dans *periculum*, péril, danger. La racine indo-européenne est *per* à laquelle se rattachent l'idée de "traversée" et, secondairement, celle d'"épreuve". En grec, les dérivés sont nombreux qui marquent la traversée, le passage : [...] *perainô*, aller jusqu'au bout ; *peras*, terme, limite [...]»<sup>14</sup>. » L'expérience du miroir sera entendue ici moins comme une opération objective que comme une manière d'éprouver la vie, avec sa qualité intensive et ses possibles variations. Il représentera moins une « chose à voir » que la « manière de voir » des

<sup>13</sup> Vladimír Škoda est orthographié ici selon l'usage de la langue française.

<sup>14</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 30.

artistes et des spectateurs. C'est pourquoi mon ambition sera de montrer en quoi le reflet contemporain révèle les modalités de la vision qui influencent nos valeurs, nos conceptions et nos *manières d'être*. Il s'agira de proposer un regard renouvelé par rapport à notre culture visuelle, tout en donnant à penser notre coexistence avec l'Autre.