



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

MIMETOFOBIA

a cura di Michele Di Monte, Benjamin Paul, Silvia Pedone

dicembre 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

RODOLPHE OLCÈSE

Les porteurs de miroirs, de Platon à Robert Smithson

Y a-t-il, du point de vue des opérations mimétiques, plus efficace que le miroir ? À la fois fidèle et immédiate, l'image renvoyée par le miroir semble ne pas devoir s'écarter d'un pouce de la forme qui se présente à lui. Cette fidélité peut du reste aller jusqu'au vertige, ce qui explique sans doute que dans l'imaginaire populaire et les contes pour enfants, le miroir se voit parfois attribué une fonction oraculaire ou divinatoire et devienne un objet à la fois vu et voyant. Il appartient au miroir de ne mentir jamais. Il est si fidèle à la réalité qu'outre les figures qui se présentent à lui, il peut restituer la vérité de visages qui lui sont absents, pour peu qu'on l'interroge à leur sujet. La méchante reine du conte *Blanche-Neige* des Frères Grimm le découvre à ses dépens (Grimm 1869).

Cette correspondance du miroir au réel est devenue une détermination particulièrement puissante de nos actuels modes d'existence. La dimension spéculaire du miroir se propage aujourd'hui dans les objets technologiques les plus récents, comme nos téléphones portables qui, par la très haute définition des caméras dont ils sont équipés, peuvent être utilisés à l'occasion comme de pures surfaces réfléchissantes. Qu'un même objet puisse servir, comme le miroir magique de la méchante reine, à réfléchir notre propre image et à véhiculer des informations sur ce qui se joue loin de nous, devrait du reste nous inquiéter et nous alerter sur le danger qui nous guette de rendre notre dernier souffle, au cours d'une ultime danse, les pieds consumés par des chaussons en fer rougis au feu de charbons ardents (ivi : 19).

Mais le miroir n'a pas toujours été compris par sa grande capacité à restituer une image fidèle du réel. Et si la question de la vérité de

l'image produite par le miroir reste toujours centrale, le rapport au réel induit par cette image peut lui-même être compris diversement. Au chapitre 13 de la première épître aux Corinthiens, saint Paul évoque un miroir qui semble faire écran au plein exercice de la connaissance et à la pure vision de la vérité, elle-même appréhendée depuis un mode de sa défaillance : "Car nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face à face. À présent, je connais d'une manière partielle ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu". Le miroir renvoie une image parcellaire et imprécise eu égard à l'original dont il propose un reflet.¹ Il rend impossible la droiture de la vision dans la mesure où, comme le note encore saint Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique* (Ia, Q^o 16, art. 6), il multiplie et fait varier les aspects du seul et même visage qui se présente à lui : "d'une même vérité divine résultent plusieurs vérités, comme d'un unique visage d'homme résultent plusieurs images dans le miroir" (Thomas d'Aquin 2000 : 280). Ainsi compris, le miroir n'est plus, comme dans le conte des frères Grimm, un espace d'expression de la vérité de l'image, bien qu'il en supporte la recherche. Lieu d'une *mimésis* différée, le miroir doit être scruté par le regard qui veut comprendre dans toutes leur finesse les traits de ce qui s'y manifeste. Cette compréhension du miroir comme espace d'une vision qui ne peut se réaliser sans un questionnement préalable n'est d'ailleurs pas étrangère au miroir magique de la méchante reine du conte des frères Grimm, qui dit toujours la vérité, mais ne le fait que si on l'interroge.

En 1968, Robert Smithson publie dans la revue *Artforum* un texte intitulé *Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatan*. Ce texte se présente comme un journal de bord documentant neuf déplacements de miroirs réalisés par l'artiste. Smithson y associe de courtes descriptions de ses installations, qui consistent à disposer douze miroirs dans divers paysages, quelques considérations sur les croyances Maya ainsi que de brefs développements sur les rapports de

¹ Les miroirs, jusqu'au III^e siècle, étaient réalisés à partir de métaux polis – étain, cuivre ou argent – et leur confection ne leur donnait pas la même précision que les plaques de verre utilisés aujourd'hui.

Fig. 1
Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements 1-9* (1969).



l'art à la réalité [Fig. 1]. Les installations de miroirs dans les paysages du Yucatan, telles que Smithson les évoque, révèlent de multiples hiatus dans notre relation à l'environnement sensible. Ce sont d'abord les pièces elles-mêmes qui affectent notre perception et empêchent toute appréhension logique de l'environnement. "Le déplacement de miroirs ne peut s'exprimer par des mesures rationnelles. Les distances entre les douze miroirs sont des disconnexions (*sic*) ombreuses qu'il faut renoncer à mesurer, parce qu'incalculables" (Smithson 1994 : 199-200). L'impossibilité où se trouvent nos sens de dire de quel bleu du ciel le miroir propose le reflet ni quelle est sa consistance spatiale ou temporelle, le silence qui entoure les miroirs et qu'ils renvoient aux questions qu'ils suscitent, tout ce jeu d'incertitudes conduit Smithson au constat suivant :

Les miroirs prospèrent sur des incommensurables, et provoquent une incapacité. Les réflexions tombent sur les miroirs sans aucune logique, invalidant par là même toute assertion rationnelle. Il y a des limites inexpriables de l'autre côté des incidents, et on ne les saisira jamais (ivi : 200).

Et à l'occasion du septième déplacement, Smithson souligne encore : "Déconnectées les unes des autres, les surfaces des miroirs 'déstructuraient' toute espèce de logique littérale. Les parallèles haut et bas étaient disloquées en douze centre de gravité" (ivi : 201). Les miroirs introduisent de la discontinuité et des ruptures dans le visible. Les formes sensibles dont ils proposent les reflets sont parfaitement cir-

conscrites à leur surface de réflexion, mais il est parfaitement impossible de les situer ou de leur assigner leur origine matérielle, ce qui conduit la raison et ses modes logiques d'appréhension du monde à son propre vertige. En introduisant des failles, des disjonctions, des ruptures dans la continuité du paysage, c'est donc à une fracture entre notre pensée et le monde que les installations de miroirs conduisent.

Le geste de Smithson qui consiste à porter des miroirs dans le paysage relance, en la mettant en crise, une pensée philosophique de la *mimésis* qui s'est ouverte avec Platon. Il importe de rappeler les termes de cette pensée et les contextes dans lesquels elle s'est formulée. Le sens de la critique platonicienne de la *mimésis* est moins de condamner les opérations mimétiques que de les distinguer, de les comprendre et d'en dégager la puissance subversive. Si l'activité du peintre inquiète le philosophe, c'est d'abord par son incroyable efficacité, que les premiers paragraphes du livre X de *La République* mettent en évidence de manière très singulière. La peinture, telle que l'envisage Platon dans ces pages, se caractérise par trois aspects principaux : l'étendue de son domaine d'application, qui correspond à la totalité du sensible ; la célérité de son exercice ; enfin l'unicité et la simplicité de la technique qu'elle engage, caractéristique particulièrement décisive en ce qu'elle rend possibles à la fois l'extensivité et la rapidité de son mode d'exécution pour Platon. Mais pour Platon, l'unicité de cet acte de peindre constitue un total renversement du principe même d'unité qui ne saurait être imputé qu'aux seules idées. Et cette subversion retire précisément à la peinture toute dimension unifiante.

Le point de départ de l'exposé de Platon consiste à prendre acte de la multiplicité dont témoigne le sensible et dont il faut pouvoir rendre raison. La pluralité des tables et des lits autour desquels s'organise notre vie quotidienne procède d'une "forme unique du lit, [d']une forme unique de la table" (Platon 1950 : vol. I 1205 [596b]), d'après lesquelles tel ouvrier fabrique des tables sensibles et tel autre des lits sensibles. Ce qui caractérise la multiplicité, c'est, logiquement, qu'elle suppose des distinctions : la production de tables et la production de chaises impliquent des savoir-faire différents car elles se rapportent

à des idées différentes. C'est l'unicité de chacune de ces idées qui permet à la fois de rapporter une table à une autre mais aussi de les différencier : la multiplicité sensible devient l'expression de la richesse des idées dont elle procède et qu'elle exprime en variant les modes de leur manifestation. Mais pour que puisse s'exprimer une telle variété, il faut annuler dans son principe toute confusion possible des êtres naturels ou manufacturés qui lui donnent corps. Il faut annuler aussi la confusion possible entre la forme sensible et son modèle, qui ne sauraient procéder d'une seule et même capacité humaine. C'est pourquoi, souligne Socrate, "pour ce qui est au moins de la forme elle-même, parmi les ouvriers, il n'y en a pas, je pense, qui en soit l'ouvrier" (ivi : vol. I 1206 [596b]).

Or la peinture réintroduit de la confusion, non pas tant dans les apparences, qui deviennent la source où elle puise, et qui de ce fait doivent continuer de se distinguer les unes des autres, que dans les moyens qu'elle engage pour rendre le réel. Ce n'est plus l'unité qui est la source et le divers le moyen, mais le divers qui est la source et l'unité le moyen, signe pour Platon que la distinction réelle entre les êtres est définitivement perdue. Ainsi, remarque encore Socrate, il y a une sorte d'ouvrier "qui produit toutes les choses que justement produit, individuellement, chacun des travailleurs manuels" (ivi : vol. I 1206 [596c]).

Ce même travailleur manuel n'est pas seulement capable de produire tous les objets fabriqués, mais encore il produit tout sans exception : ce qui pousse sur la terre, tous les animaux, sont son œuvre, lui-même y compris ; bien plus, il est le créateur de la terre, et du ciel, et des Dieux, et de tout ce qui est dans le ciel comme de l'ensemble des réalités du royaume souterrain d'Hadès (ibidem).

Le peintre se saisit de motifs qui touchent aussi bien aux choses manufacturées qu'aux êtres naturels, au monde des hommes qu'au monde des dieux. Cette extensivité considérable de l'objet de la peinture uniformise des réalités distinctes ontologiquement et qui ne sauraient être le produit d'une seule et même main. Mais le nœud de la critique que mène Socrate à l'endroit de la peinture consiste à dire que toute cette variété procède d'un seul et même mode de

production, qui est si fréquent et banal que tout un chacun peut le mettre en œuvre s'il le souhaite, en sorte qu'avec l'uniformisation et la simplification des modes de production, c'est la distinction entre les opérateurs eux-mêmes qui se dissout. Ainsi, demande Socrate à son interlocuteur Glaucon,

nieras-tu absolument qu'il existe, selon toi, un pareil ouvrier ? Ou bien y a-t-il pour lui une façon dont il sera le producteur de toutes ces choses ensemble, une autre dont il ne le sera pas ? Ou bien ne seras-tu pas toi-même, t'en rends-tu compte ? capable, au moins d'une certaine façon, de produire toutes ces choses ? Et cette façon, dit-il, qu'est-elle ? Point malaisée, répondis-je, mais au contraire résultant d'une opération fréquente et vite faite ; très vite faite pourvu que, un miroir dans la main, tu consentes à te promener dans toutes les directions ; tu auras vite fait de produire un soleil, avec ce qu'il y a dans le ciel, vite de produire une terre, vite de te produire toi-même, aussi bien le reste : animaux, objets fabriqués, plantes et tout ce dont on parlait à l'instant (ivi : vol. I 1206 [596d-e]).

La suite du dialogue va montrer que les êtres produits par le peintre sont doublement éloignés de la réalité, puisque le lit manufacturé dont la peinture propose un reflet n'est lui-même jamais qu'une apparence, un "analogue de la réalité, qui n'est point la réalité" (ivi : vol. I 1207 [597a]), fait d'après l'idée du lit qui seule est réelle. L'opération mimétique ne saurait en cela qu'engendrer des figures doublement dégradées eu égard aux réalités qu'elles prennent pourtant en vue, pour autant qu'il doit bien, nonobstant, y avoir quelque rapport entre le lit peint et l'idée du lit dont tout lit manufacturé tire son être. C'est du reste ce qui vaut au peintre d'être affublé par Socrate du titre d'"imitateur" (ivi : vol. I 1208 [597e]) des ouvriers réglant leur activité d'après les idées ou encore, un peu plus loin, de celui de "créateur de simulacre" (ivi : vol. I 1213 [601b]). Le peintre ne peut guère que figer le lit manufacturé dans un seul de ses aspects, il paralyse la capacité qu'à l'objet de se différencier indéfiniment dans son apparaître, sans pour autant être altéré dans son être. La formulation que donne Glaucon de l'enseignement de Socrate sur ce point est limpide. S'agissant des objets sensibles, dit-il, "l'apparence change, mais l'objet ne diffère en rien" (ivi : vol. I 1208-1209 598a). En filigrane, ce qui est

reproché à la peinture, c'est bien d'interdire aux objets qu'elle imite de varier dans leur apparence.

Le porteur de miroir n'a pas besoin de comprendre la réalité pour en proposer un reflet. Pour Platon, la célérité de son geste est corrélative de son éloignement de la vérité, qui ne peut être approchée que par la fonction de l'âme qui mesure et distingue les choses les unes des autres, les savoir-faire les uns des autres, etc. En cela, le peintre est dans l'ordre du visible ce que le sophiste est dans l'ordre du discours (Sekimura 2009 : 48-49). C'est en effet à partir de la figure du peintre que l'étranger met en évidence, dans *Le Sophiste*, les ressorts mimétiques de l'aptitude du sophiste à emporter l'adhésion des jeunes gens sur des choses dont, dans le discours, il ne peut produire que d'illusoires images :

Cet homme qui se fait fort d'être capable de produire toutes choses à l'aide d'un art unique, voilà, je pense, de quoi nous nous rendront compte à son sujet : c'est que, en réalisant à l'aide de la peinture des imitations des êtres réels, et qui portent le même nom que ceux-ci, il sera capable, en montrant de loin ceux qu'il aura peints, de donner, à ceux des jeunes enfants qui ne réfléchissent pas, l'illusion que cela même qu'il souhaiterait réaliser, cela, il aurait au plus haut degré le moyen de lui donner en fait son plein achèvement (Platon 1950 : vol. 2 : 284 [234b]).

L'unicité de la pratique mimétique et son aptitude à produire toutes choses "et même en vitesse" (ivi : vol. 2 : 283 [234a]), caractéristiques de la peinture pour Platon, sont ce qui permet d'approcher au mieux cet art sophistique d'"ensorceler au moyen du discours" (ivi : vol. 2 : 284 [234c]) non plus visuellement mais "par le canal des oreilles" (ibidem) l'âme encore jeune qui n'est pas suffisamment élancée en direction de la vérité de l'être et à qui l'orateur adresse des "simulacres parlés, capables de faire croire à la vérité de ce qui est dit" (ibidem). L'art du sophiste, comme la peinture, ne repose sur aucun savoir et n'engage pas de réelle contemplation des idées. La mimétique du miroir, qu'elle soit pensée au lieu de la peinture ou à celui de la sophistique, a décidément à voir avec la magie, s'il est vrai toutefois que le peintre est "un sorcier" (ivi : vol. I 1209 [598d]) et "la peinture en trompe l'œil" une "sorcellerie" (ivi : vol. I 1208-1215 [602d]).

La critique de la *mimésis* picturale par Platon est radicale et puissante. Et il faut bien qu'elle le soit, dès lors que l'enjeu est d'établir une société humaine intégralement fondée sur le rapport à la vérité et à la connaissance des idées. Jacques Rancière souligne que ce n'est pas la *mimésis* en tant que telle que Platon soumet à la critique, mais certaines de ses modalités. Cela tient au fait que ce que nos esthétiques contemporaines désignent uniformément par le terme "art" n'a pas de sens pour Platon :

L'art n'existe pas pour lui, mais seulement des arts, des manières de faire. Et c'est parmi eux qu'il trace la ligne de partage : il y a des arts véritables, c'est-à-dire des savoirs faire fondés sur l'imitation d'un modèle à des fins définies, et des simulacres d'art qui imitent de simples apparences. Ces imitations, différenciées par leur origine, le sont ensuite par leur destination (Rancière 2000 : 28).

Platon cherche à saisir la peinture selon l'ordre ontologique auquel elle appartient et selon ses actes propres, qui sont de reproduire des figures sensibles qui, dans cette philosophie, ne sont elles-mêmes intelligibles que relativement aux idées dont elles proviennent et dont elles constituent un mode d'apparition. L'image peinte est pour Platon moins parfaite que le modèle qu'elle imite car elle est doublement éloignée de l'idée – et donc de l'être – dont vient ce modèle. L'image peinte est ainsi doublement relationnelle et ce redoublement de la relation lui fait perdre tout lien avec la source formatrice du monde sensible.²

2 Gilles Deleuze insiste, dans *Différence et répétition*, sur ce redoublement propre à la dialectique platonicienne de l'image : "La différence n'est pensée que dans le jeu comparé de deux similitudes, la similitude exemplaire d'un original identique et la similitude imitative d'une copie plus ou moins ressemblante : telle est l'épreuve ou la mesure des prétendants. Mais plus profondément, la vraie distinction platonicienne se déplace et change de nature : elle n'est pas entre l'original et l'image, mais entre deux sortes d'images. Elle n'est pas entre l'original et l'image, mais entre deux sortes d'images (idoles), dont les copies (icônes) ne sont que la première sorte, l'autre étant constituée par les simulacres (phantasmes)" (Deleuze 1968 : 166). Le lecteur pourra aussi se reporter au premier appendice que Gilles Deleuze place à la fin de *Logique du sens*, "Platon et le simulacre" (Deleuze 1969 : 292-307).

Mais pour pouvoir formuler une telle conclusion, et se résoudre à la grave décision de bannir peintres et poètes de la cité juste, Platon omet de souligner que les figures qui se reflètent dans le miroir du peintre, dans la mesure où ce sont des images, ne peuvent pas se substituer purement et simplement aux êtres sensibles qu'elles imitent, mais tendent plutôt à coexister avec eux, sinon à y renvoyer. Pour que la ressemblance opère, il faut en effet que l'image donne à voir ce qui la distingue de son modèle, sans quoi elle se détruirait comme image, ce que Platon lui-même a montré dans le *Cratyle*. Socrate y souligne en effet que la rectitude de l'image ne consiste pas dans son absolue correspondance avec son modèle, mais qu'au contraire, quand on produit une image, "absolument parlant, on ne doit même pas tout rendre de ce qu'est qualitativement l'objet dont on fait une image, et si ce doit être une image" (Platon 1950 : vol. I 678 [432b]). La correspondance parfaite entre un être et son image, si elle était faite par quelque Dieu capable de reproduire tout ce qui, intérieurement et extérieurement, appartient au modèle, reviendrait à redoubler le modèle, ce qui est une fiction si absurde que notre regard est spontanément attentif au caractère d'image de l'image, c'est-à-dire sensible aux différenciations qu'elle introduit dans le visible. Commentant cette page, Jean-Louis Chrétien souligne en ce sens que la rectitude de l'image "suppose aussi bien la dissemblance que la ressemblance (...). La seule ressemblance comme la seule dissemblance interdisent le rapport par lequel une image se forme. Il faut à l'image un défaut. Elle n'atteint sa perfection que par une imperfection" (Chrétien 1985 : 142). En ce sens, que le peintre privilégie un aspect du visible dans la représentation qu'il en fait ne dégrade pas l'éclat de la vérité de la forme. Un tel acte établit au contraire un certain rapport à la réalité, qui relève d'une différenciation. L'image peinte ne vise pas à se substituer au réel mais à y introduire des failles, qui peuvent précisément mettre en relief les accents mêmes du visible dans lequel elle s'insère à son tour. Il ne s'agit donc pas, pour le peintre, de gommer les distinctions entre les êtres sensibles en les imitant au moyen d'un art unique, mais bien plutôt, au moyen de cet art, d'aiguiser notre capacité à percevoir dans le monde sensible ce qui le différencie des images qui en sont produites. L'image n'occulte

pas le sensible, elle le donne au contraire dans un écart et un suspens qui deviennent des moments déterminants de son apparition. Et c'est parce que l'image picturale ne peut apparaître sans manifester qu'elle diffère d'avec son motif qu'elle commence toujours, souligne Henri Maldiney, par surprendre et rompre le système réglé de nos habitudes et de nos usages du monde.³

C'est sur cette impossibilité où se trouve l'image d'être confondue avec son modèle que repose l'argumentaire développé par saint Jean Damascène au VIII^e siècle dans la querelle de l'iconoclasme. Dans ses *Discours sur les images*, pour répondre à la question de savoir "qu'est-ce qu'une image", Damascène évoque conjointement les deux dimensions de la similitude et de la différence qui la caractérise : "L'image est donc une ressemblance qui caractérise son modèle tout en étant différente de lui en quelque chose ; en effet, elle ne ressemble pas en tous points à l'archétype" (Damascène 1994 : 42). La conjonction de la ressemblance et de la différence, ce point de contact entre le même et l'autre, fixe liminairement la condition ontique de l'image, qui ne peut plus dès lors être confondue avec son modèle puisqu'elle ne le manifeste qu'en exprimant sa différence avec lui. Damascène en appelle à une expérience perceptive simple et évidente pour instruire la possibilité de faire une image de Dieu – possibilité qui pour les iconodules, est d'ailleurs fondée en Dieu et par Dieu lui-même. La suite du propos de Damascène le montre bien :

Une image est donc une ressemblance, un exemple et une figure de quelque chose, elle montre en elle-même ce qui est représenté ; mais l'image ne ressemble pas en tous points au modèle, c'est-à-dire à ce qui est représenté – car autre chose est l'image, autre chose est ce qui est représenté – et on voit bien entre eux une différence, puisque l'un n'est pas l'autre et inversement. Ainsi je dis que l'image de l'homme, même si

.....
 3 "Loin de nous engager dans l'être-connu de son objet, qu'il appartienne à un savoir ou à un souvenir, l'image plastique ou picturale se constitue et se dévoile dans l'ébranlement de tout savoir et tout souvenir. Le mot le plus adéquat pour dire l'émergence de cette figure dans l'étonnement, jaillie comme la flèche d'Héraclite des tensions contraires des énergies spatiales (...) est celui de moment apparitionnel" (Maldiney 2013 : 154).

elle représente la figure de son corps, ne possède pas cependant toutes les facultés de son âme ; car elle ne vit pas, ne raisonne pas, ne parle pas, ne sent pas et ne meut pas ses membres. Et le Fils, image naturelle du Père, possède quelque chose de différent de lui ; car il est le Fils et non le Père (ivi : 76).

Percevoir une image, c'est toujours percevoir trois choses à la fois : le modèle représenté, l'image qui caractérise ce modèle et la différence qui se trouve *entre eux*, entre l'image et son modèle. Remarquons au passage que cet appel au bon sens, qui consiste à souligner que l'image ne vit pas, ne raisonne pas, ne sent pas et ne se meut pas est ce qui conduisit Socrate à refuser la fiction d'une image intégrale de Cratyle, que seul un dieu pourrait produire, non pas en faisant une image de Cratyle, mais en produisant deux Cratyle.

L'image ne se contente donc pas de montrer ce qu'elle n'est pas, elle le fait en montrant qu'elle ne l'est pas. Son mode de manifestation est toujours duel : elle n'exprime un autre qu'en se signalant elle-même comme n'étant pas cet autre. En ce sens, la *mimésis* induit un rapport spécifique, qui relève d'une présence différée et suppose l'inscription dans l'image d'une différence inaliénable. L'image devient ainsi l'opérateur d'une discrimination : elle montre la limite, le point de différence de ce qu'elle désigne, et c'est bien en cela qu'elle permet de situer en son lieu ce qu'elle représente. C'est la raison pour laquelle, cette détermination étant posée, il devient non seulement possible, mais nécessaire, d'accorder à l'image une puissance de monstration et d'inscription de l'invisible lui-même dans le visible. Damascène le souligne en répondant à la question de la finalité des images. Pourquoi en effet fabriquer une image, sinon pour montrer ce qui échappe présentement à l'ordre du visible ?

Toute image manifeste et montre ce qui est caché. Ainsi, puisque l'homme n'a de connaissance pure ni de ce qui est invisible – car l'âme est cachée par le corps – ni de ce qui adviendra après lui, ni de ce qui, par le lieu, est éloigné et distant – car il est circonscrit, lui, par le lieu et par le temps –, c'est donc pour qu'il accède à la connaissance, pour que les choses cachées se manifestent et soient portées à la connaissance de tous, que l'image a été inventée, dans un but d'utilité, de bienfaisance et

de salut, afin que nous découvriions le sens caché des réalités gravées sur des stèles et des trophées, que nous désirions et recherchions les biens, mais refusions et haïssions leurs contraires, comme les maux” (ivi : 77).

Cette phrase longue et dense fait découler en un seul et même mouvement les différents types d’images et leur finalité pratique de leur unique fonction, qui est de montrer ce qui est caché. Ces caractéristiques hétérogènes, mais solidaires les unes des autres, sont toutes consécutives de la détermination de l’image comme ressemblance différenciée d’un modèle : 1/ l’image porte ce qui est caché à la connaissance, elle a donc une fonction de révélation ; 2/ ce qui est caché relève de ce qui est invisible (par exemple l’âme, mais aussi les anges, comme le souligne la suite du texte, ou potentiellement Dieu), de ce qui est futur ou encore de ce qui est géographiquement lointain ; 3/ cette révélation du caché est salutaire car elle nous donne accès à un sens dont nous serions autrement privé et qui peut orienter notre désir vers le bien et l’écarter des maux. Que ce soit du point de vue de sa fonction ou de son utilité, l’image opère toujours une suppléance, elle vient soutenir l’âme confrontée à des limitations sensibles qui l’empêchent d’accéder à la pure connaissance de l’invisible. Car le corps contraint l’âme à exercer ses facultés dans un temps et un lieu limités.

Le sens de l’image n’est pas d’imiter le sensible, mais de représenter ce qui échappe, ou bien ontologiquement, ou bien conjoncturellement, à l’ordre des choses visibles. Comme la peinture chez Platon, l’image est douée ici d’une extensivité considérable puisque sa détermination comme manifestation du caché la fait embrasser non seulement le sensible, mais aussi les confins du monde et jusqu’au Créateur lui-même. Tout peut être image car tout est traversé par un sens d’abord invisible qui doit être porté à la connaissance de l’âme. La classification des images que propose Damascène dans ce discours l’exprime concrètement. Aux images naturelles, il faut en effet ajouter les notions d’après lesquelles Dieu conçoit ce qu’il accomplira, l’homme lui-même, qui selon la genèse est image de Dieu, les symboles scripturaires, les préfigurations des choses futures et enfin le mémorial des choses passées, lequel mémorial peut prendre la forme aussi bien d’une figuration sensible que du tracé des lettres dans le

mouvement d’une phrase. Le sens de cette large énumération des images est de contraindre l’iconoclaste à accepter les icônes, car, dit Damascène, en formulant un principe assurément discutable, nous ne pouvons reconnaître l’existence d’un type d’image sans les accepter tous : “il te faut donc supprimer toute image et légiférer contre celui qui les a ordonnées, ou bien accepter chacune d’entre elles selon la raison et la manière qui lui convient” (ivi : 81).

Sans rentrer dans le détail de cette classification, soulignons simplement ici que pour Damascène, la *mimésis*, qui relève de l’image naturelle, est reçue positivement en ce qu’elle exprime un certain mode d’existence du sensible, à savoir l’existence selon la relation. “La première image est l’image naturelle. En toute chose doit tout d’abord exister ce qui est selon la nature, puis selon la relation et l’imitation. Ainsi l’homme doit-il nécessairement exister selon sa nature, puis par la relation selon l’imitation” (ivi : 77).⁴ La *mimésis* n’est pas la duplication pure et simple, la restitution droite et transparente du sensible, mais l’introduction en lui d’une ouverture à la relation qui lui est essentielle. Par l’imitation, les êtres sensibles outrepassent les limites qui leur sont assignées, se complexifient et découvrent en eux une dimension relationnelle qui ne pouvait leur apparaître et qui pourtant leur appartient en propre. Pour Damascène, refuser les images, nier la possibilité de la figuration divine conduirait à refuser la création tout entière, dont l’économie est articulée par les images.

Le miroir lui-même peut-il devenir l’opérateur d’une telle différenciation, donner un visage à l’invisible ou signaler l’excès et le surcroît du sensible sur lui-même ? Autrement dit, le miroir peut-il produire une image dans le sens que lui donne Damascène dans son *Discours sur les images* ? Il convient de revenir au geste artistique réalisé par

4 Le modèle que développe Jean Damascène pour donner à entendre cette existence selon la relation est proprement théologique, puisqu’il évoque le Fils comme image naturelle du Père inengendré et que personne n’a vu, selon l’évangile de Jean que cite ici Damascène : “Dieu, personne ne l’a jamais vu ; le Fils unique, lui qui est Dieu, lui qui est dans le sein du Père, c’est lui qui l’a fait connaître” (Jn 1,18). Évoquant ce passage du *Discours sur les images*, Marie-José Mondzain remarque que “la *mimésis* n’est pas plus près de l’essence que ne l’était la simple copie matérielle. Elle est son corrélat iconique” (Mondzain 1996 : 117).



Fig. 2
Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements 1-9* (1969).

Smithson. *A priori* très éloignée des considérations théologiques d'un Jean Damascène, l'œuvre de Smithson n'en reste pas moins inscrite dans cette histoire de la *mimésis* dont elle réaffirme les enjeux. Dans la documentation que l'artiste propose des déplacements de miroirs qu'il réalise dans le Yucatan, c'est le réel lui-même qui semble travaillé dans son mode d'apparition et dans son existence [Fig. 2]. Smithson le souligne en effet à la faveur d'une description des couleurs et des jeux lumineux, constatés lors du cinquième déplacement de miroirs. Effectuée dans une jungle, cette installation conduit l'ombre et la lumière à se mélanger dans une seule et même opacité matérielle. Les combinaisons de couleur étouffent et occultent presque les éclats du soleil dans les miroirs. C'est à la couleur vraie, qui est "dangereuse" et "n'est pas comme cette chose docile qui sort des tubes" (Smithson 1994 : 200) que le regard de l'artiste est alors confronté, quand il découvre que la couleur ne coïncide plus avec elle-même. Smithson en conclut que la perception d'un jaune comme jaune est le signe d'une "tautologie paludique" et d'une "épilepsie perceptuelle" (ibidem). L'idée même d'échelle chromatique s'évanouit au profit d'une perception de masses agglutinées, c'est-à-dire à la fois indistinctes et sans continuité véritable les unes avec les autres. Le miroir devient alors le vecteur d'apparitions ancestrales : "écheveaux de Coatilcue", "Mayas" et "Femme-Serpent" (ibidem) traduisent le surgissement de la terre nourricière à la surface du miroir. Les ruptures introduites par les miroirs sont si radicales que le réel lui-même n'est plus perçu que dans son propre délitement, ce dont témoigne la description

du huitième déplacement, réalisé sur l'île des Eaux Bleues. Smithson demande : "Les miroirs étaient-ils disposés sur quelque chose qui tombait, se vidait, s'érodait, s'écoulait, se répandait ? La vue se détournait de sa propre vision" (ivi : 202) ? Face à un monde qui s'effrite, il convient, dit encore Smithson, de "reconstituer notre inaptitude à voir" et de saisir le caractère "inconsolidé" (ibidem) de la perception du monde que l'œuvre d'art est à même de révéler. Ces remarques montrent bien en quoi l'œuvre de Smithson assume, en leur donnant un accent nouveau, les questions posées par la tradition dont peu ou prou il hérite : si la mimétique du miroir affecte jusqu'aux fondements du monde sensible, c'est bien dans la mesure où elle est une puissance de différenciation qui ébranle le sol même où se développe notre perception pour y faire parvenir une strate invisible qui l'agit, en lui donnant tout à la fois un fond et une plasticité considérables.

Contre toute attente, Smithson semble ainsi parvenir à accorder, dans un geste à la fois artistique et critique, la description platonicienne de l'image comme simulacre et la pensée de la puissance de différenciation des images telle que la formule Damascène dans le *Discours sur les images*. Mais cet accord se fait au prix d'un renversement considérable, puisque le simulacre ne qualifie plus les images faites par l'artiste, mais l'environnement sensible lui-même à partir duquel ces images sont produites.

Au terme de ces expériences, un voile de scepticisme quasi métaphysique se dépose sur toutes choses, ce qui n'étonne guère. Comme l'image chez Damascène, les miroirs de Smithson sont doués d'une capacité à inscrire une différence et à manifester un écart, un entre-deux. Mais ce qu'un tel écart distingue, ce n'est plus tant l'image et son modèle, que la nature dans sa relation avec elle-même, une nature altérée, différenciée et incapable désormais de coïncider avec ce qu'elle paraît être. Les formes sensibles offertes par la nature s'éclairent de leur incapacité à se rejoindre elles-mêmes. Dans l'installation artistique, le miroir perd jusqu'à son pouvoir mimétique, il n'est plus même capable de dire la vérité simple de l'apparition sensible. Les moindres figures empruntées à la nature sont en effet affectées

d'une impression de fausseté :

Quand l'artiste conscient perçoit la "nature", partout, il commence à découvrir de la fausseté dans les arbustes apparents, dans l'apparence du vrai, et il finit par manifester un certain scepticisme vis-à-vis des notions telles que l'existence, les objets, la réalité, etc. L'art se produit à partir de l'inexplicable. On a beau invoquer la nature, l'art incline vers les simulacres, les masques. Il ne vit pas de différenciation mais de dé-différenciation, pas de création mais de dé-crétation, pas de nature mais de dé-naturalisation, etc. (ivi : 202-203).

La nature par le prisme de l'art est frappée d'une impuissance à se consolider dans des formes pérennes ou à se fixer dans des relations logiques, c'est-à-dire finalement prévisibles. Au contact de l'art, ce qui, dans notre environnement immédiat, se laisse reconnaître spontanément se dénonce comme faux. Toute ressemblance relève alors du faux-semblant. Ce constat conduit la *mimésis* platonicienne au-delà d'elle-même, et en transformer radicalement le sens.

Si l'art découvre dans la nature un caractère de simulacre, ce n'est pas pour reconduire le monde à son inconsistance supposée, mais pour éprouver les limites du sensible et en distinguer des possibilités oubliées, qui ne peuvent apparaître qu'au terme d'une opération de dé-différenciation, c'est-à-dire par une différenciation à la seconde puissance. Les miroirs installés dans le paysage, en faisant vaciller les apparences, les révèlent à elles-mêmes dans leur fécondité et leur richesse inépuisables. Car, dit Smithson, "seules les apparences sont fécondes ; ce sont des portes ouvertes sur le primordial. Tout artiste doit son existence à de tels mirages" (ivi : 203). Pour Smithson, il appartient à l'art de travailler cette matière illusoire en quoi consiste la pérennité des choses et des êtres et que les miroirs semblaient nous communiquer au premier abord. Bien placés, les miroirs reflètent des formes qui ne donnent plus à voir que leur échappement, leur évanescence, selon un mouvement dont le lieu de manifestation se tient entre deux lointains qui se rencontrent et communiquent inexplicablement : le primordial auquel les miroitements du visible sont arrachés et ces "îles de dimensions incommensurables" (ivi : 202), au sol instable, dont ils veulent nous faire toucher les rives.

La mise en résonance de Platon et Smithson, conduite à la faveur d'une rencontre autour de la question du transport de miroirs, fait apparaître ce qu'il pouvait y avoir d'inquiétant, pour le philosophe grec, dans les opérations mimétiques de la peinture et de la poésie. La *mimésis*, loin de reconduire le même au même, révèle la part de trouble et d'incertitude enfouie dans nos environnements d'existence, que l'art nous invite à aborder sous le signe d'un tremblement essentiel et sur lesquels il nous permet de poser les yeux de la première fois. C'est aussi la leçon du premier film du cinéaste Philippe Fernandez. *Conte philosophique (La Caverne)* (France, 1995, 14 min) se présente comme une adaptation de l'allégorie de la caverne, dont Platon dresse les traits au livre VII de *La République*. Le film met en scène des spectateurs dans une salle de cinéma, dont ils ne sont manifestement jamais sortis. Soudain libéré de l'envoutement de la projection, l'un d'entre eux sort de la salle et découvre le monde autour de l'édifice. Ébloui par la lumière solaire, le prisonnier libéré arpente un monde absolument neuf dont il sonde la démesure au moyen d'un petit rétroviseur trouvé sur une voiture abandonnée. Ce miroir transporté et brandi devant les formes qui creusent l'espace environnant lui permet de recevoir les formes naturelles dans une troublante et inexplicable présence, nativement redoublée. Car ce tremblement du réel que le miroir révèle, en laissant surgir et abolissant tour à tour les figures qui s'y reflètent, ne fait jamais que rejouer une opération mimétique toujours déjà engagée par la lumière solaire, dont le prisonnier découvre peu à peu qu'elle porte l'ombre des êtres à la surface du monde. L'adaptation filmique de cette allégorie, avec ses écarts et ses instants de grande fidélité, fait de ce film un espace mimétique à part entière, où chaque image expose son propre principe d'existence. Quoi de plus mimétique en effet que la caméra qui, non contente de reproduire les êtres qu'elle filme, peut aussi en montrer le mouvement d'apparition et de disparition ? Le film de Philippe Fernandez donne à penser, avec évidence et simplicité, que la *mimésis*, jusque et y compris dans les critiques sans appel dont elle a pu faire l'objet, n'a peut-être jamais été que cela : une manière de faire apparaître la part de mystère sur laquelle se noue et doit se décider le plus vif de notre présence au monde.

BIBLIOGRAPHIE

- CHRETIEN J. L. (1985), *Lueur du secret*, L'Herne, Paris.
- D'AQUIN T. (2000), *Somme théologique*, T.I, Éditions du Cerf, Paris.
- DAMASCÈNE J. (1994), *Le Visage de l'invisible*, trad. Anne-Lise Darras-Worms, Migne, Paris.
- DELEUZE G. (1968), *Différence et répétition*, P.U.F, Paris.
- Id. (1969), *Logique du sens*, Minuit, Paris.
- DIXSAUT M. (2016), *Le Naturel philosophe. Essai sur les Dialogues de Platon*, Vrin, Paris.
- LES FRERES GRIMM (1869), *Blanche-Neige*, in *Contes allemands du temps passé extraits des recueils des frères Grimm et de Simrock, Bechstein, Franz Hoffmann Musæus, Tieck... etc*, traduits par Félix Frank et E. Alsleben, Paris, pp. 7-19.
- MALDINEY H. (2013), "Forme et art informel", in *Regard parole espace*, Éditions du Cerf, Paris.
- MONDZAIN M. J. (1996), *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris.
- PLATON (1950), *Œuvres complètes en 2 volumes*, trad. Léon Robin, Gallimard, Paris.
- RANCIERE J. (2000), *Le Partage du sensible*, La fabrique, Paris.
- SEKIMURA M. (2009), *Platon et la question des images*, Ousia, Bruxelles.
- SMITHSON R. (1994), "Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatan", in *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique (1960-1973)*, MAC, Marseille, pp. 198-203.