

## Hey Psycho!

### Français

Ce n'est qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle que le terme *réflexion* – du latin *reflectere* pour se courber en arrière – a acquis son ambiguïté caractéristique : non seulement de signifier le renvoi des ondes lumineuses mais aussi la contemplation réfléchie d'un objet intellectuel ou même de son propre être. La condition préalable était la possibilité de reconnaître sa propre physiologie à côté de celle des autres, comme manifestation de la subjectivité, grâce à la réflexion physique de son propre visage. Ce n'est que lorsqu'on a inventé à Murano, l'île des verriers près de Venise, la technique du remplissage de sphères de *crystallo*, un nouveau verre brillant et incolore soufflé à chaud, par un amalgame de mercure et de zinc, de sorte qu'il en recouvre la surface interne, qu'il est devenu possible de se trouver confronté à un reflet limpide mais inversé de soi-même.

Auparavant, il n'y avait que des images floues comme pouvaient en offrir les surfaces métalliques polies ou la surface de l'eau – vagues, sombres et en aucun cas d'une couleur fidèle. Pendant deux longs siècles, Venise a réussi à en préserver le secret rentable de production et avec lui, un monopole mondial. Ce n'est pas un hasard si la connaissance littéraire et intellectuelle de soi, d'une individualité souveraine considérée comme telle, s'est développée à l'époque où l'on était pour la première fois confronté de manière inattendue au reflet fidèle de ses propres traits. Les premières autobiographies de la Renaissance, telles que celles Benvenuto Cellini (1500–1571) et Gerolamo Cardano (1501–1576), sont de celles-là. Le célèbre autoportrait dans un miroir convexe, peint en 1524 par le peintre de 21 ans Parmigianino (1503–1540), est aussi une expression directe du changement de paradigme de la perception, que seul le miroir en verre autorise.

Le rôle majeur qu'il joue dans l'inventaire visuel de l'iconographie de la Renaissance est une indication claire du choc qui résulte de la première confrontation avec son propre reflet. La conscience historique et la pratique sociale du rôle de l'individu autodéterminé en tant que volonté individuelle reposant sur elle-même, qui utilise son pouvoir dans les deux sens du terme pour son développement, présupposent la diffusion du miroir et la connaissance de l'image qu'il donne par lui-même de la conscience de soi.

Avec la subtilisation en 1665 du procédé vénitien de fabrication grâce aux intrigues et indécidabilités du ministre des Finances de Louis XIV a pu commencer un processus de diffusion du verre miroir qui semblait tout d'abord de nature

magique, luxe extrême et manifestation de l'autorité et de l'aplomb princiers, avant de devenir au XIX<sup>e</sup> siècle un objet utilitaire d'usage courant. Et pourtant, son invention a coïncidé avec la prise de conscience de l'individu : l'évidence manifestée de la conscience de soi.

Samuel Beckett (1906–1989) a consacré son unique court métrage laconiquement intitulé *Film* à la terreur d'être confronté à la première reconnaissance de soi dans un miroir. Buster Keaton y joue un protagoniste qui, à part dans la séquence finale, ne peut être vu que de dos. Il déchire, entre autre, des photos sur lesquelles il est lui-même représenté. L'image du miroir, qui l'effraie mortellement, le regarde droit dans les yeux sans inversion de réflexion, ce que le cache-œil noir qu'on ne peut ignorer indique clairement.

La vague reconnaissance de doubles, dans les deux sens de l'ambiguïté du mot réflexion, est aussi centrale dans l'œuvre conceptuelle de Douglas Gordon que dans la peinture de Florian Süßmayr. Tous deux parlent d'*autoportraits* lorsqu'ils représentent des images inévitablement diffuses sur des surfaces d'acier, comme l'a inventé Süßmayr, ou adossent à des fonds de miroirs des photographies de portraits avec des trous de brûlures, comme le fait Gordon dans ses œuvres de type *Self Portrait of You + Me*. Et dans les deux cas, comme le titre l'indique, ce retour sur soi est paradoxalement identifié comme un retour vers une généralisation : ce qui apparaît en surface est un revenant universel anonyme, car chaque sujet, sans distinction, peut se reconnaître dans ces agencements expérimentaux.

Quelque chose de conceptuel y prend forme : celui qui se regarde dans le miroir ne peut le faire que du point de vue d'un jugement imputable aux autres s'il veut comprendre ce qu'il voit – lui-même comme Un à côté de Tous. Ce n'est que par rapport à la façon dont on évalue les autres en tant que physionomies que notre propre ressemblance prend de l'importance. Ce qui se reflète dans le miroir avec les implications de la sociabilité est donc le visage de la rivalité intriqué dans psychologie de la compétition.

Le troisième auteur, Alfred Hitchcock (1899–1980), qui apparaît aussi avec une incroyable cohérence visuelle dans l'interaction du régime visuel de Gordon et Süßmayr – Alfred Hitchcock (1899–1980) – a également construit son film lucidement logique *Psychose* (1960) comme une escalade des images miroir. Le schéma d'identification moralement

justifié de *Marion Crane* rencontre des réflexions répétées d'elle-même dans des miroirs omniprésents avant de rencontrer enfin le double déformé de sa culpabilité – l'assassin, dont les actions, comme les siennes, sont guidées par les voix intérieures de la conscience. Il s'appelle *Norman* et incarne aussi l'homophonie phonétique la normalité. Cette hallucination du soi dans l'étranger est entourée d'une multitude de figures en miroir de transformation, qu'il s'agisse du corps de la mère, empaillé dans un méchant lapin en peluche. La mouche, par exemple, qui, mentionnée au tout début du scénario, interrompt l'acte amoureux dans l'hôtel minable, retrouve son image dans la mouche de la fin, à laquelle *Norman* en délire ne peut nuire, la voyant dans le rôle de sa mère.

Parce qu'il y existe dans l'œuvre de Douglas Gordon et de Florian Süßmayr des points de contact surprenants, l'exposition conjointe promet donc un approfondissement remarquable de cette connaissance des deux œuvres mais aussi de la compréhension de l'image du miroir, du dédoublement et de la réflexion elle-même. Dans le champ de la thématisation centrale du phénomène de l'image en miroir, il apparaît que l'une comme l'autre n'abordent le monde visible qu'au travers de sa médiatisation et ont toujours dépassé la *mimesis*, ou simple représentation d'une nature supposée, comme une fausse immédiateté. Dans les peintures de Süßmayr, on croit toujours observer l'émergence d'un élément photographique, c'est pourquoi les petites représentations bidimensionnelles de ses tableaux portent le caractère étrange de l'ambiguïté, et dans le cas de Gordon, ce sont les lois internes propres au médium qui, dans une forme supérieure de perception, sont disséquées, comme une autopsie du phénomène. Par conséquent, les deux programmes d'images sont liés par un intérêt cinématographique évident. Gordon se considère comme un cinéaste conceptuel dans une pratique et une tradition cinématographique. Süßmayr a longtemps travaillé comme cameraman, éclairagiste et même projectionniste au Musée du Film de Munich, avant de se tourner vers la peinture, dont les productions portent parfois même le terme de *film stills* dans leur titre.

Il y a en outre des chevauchements dans l'attention accordée par les deux œuvres à la violence de la *gentrification* culturelle, qui affecte et met en danger la vie des systèmes de signes hautement codés dans les zones de précarité des métropoles. Cette sphère inclut probablement aussi l'obsession des deux pour le chiffrement du football. Elle a conduit

vers des œuvres majeures dans l'œuvre de Douglas Gordon et de Florian Süßmayr. Ce dernier a connu un franc succès comme joueur amateur, correspondant à ce que Gordon a incarné de vernaculaire, la source de sa productivité.

Les deux auteurs ont vécu une jeunesse formatrice dans un contexte *punk* en tant que mouvement de subculture politique. C'est probablement ce qui explique leur proximité avec un jugement inattendu d'Hitchcock, celui avec lequel s'achève le film *Psychose* : celui qui stigmatise scientifiquement *Norman*, le fils à sa maman, qui est en fin de compte piégé dans l'imagination de sa mère, comme psychopathe, n'est pas un psychiatre habillé en blanc. C'est le personnage du policier qui s'impose avec la détermination du représentant de la *violence étatique*.

La confrontation avec les imageries inventives de Gordon et Süßmayr est d'un grand intérêt pour l'*Institute for Politics of Representation*, non seulement parce qu'elles touchent à son intérêt de longue date pour la production technologique de l'image miroir à Venise et sa contribution performative dans l'établissement de la conscience de soi moderne, mais surtout parce que ce qu'Ernst Mach appelle en 1922 les "*habitudes du sens de la vue*" devient accessible à une puissante visualisation dans ces catégories picturales ordonnées.

Le philosophe Ludwig Wittgenstein (1889-1951) et le psychologue de la perception américain Joseph Jastrow (1863-1944) ont pris l'illusion dite du *rabbit-duck*, publiée en 1892 dans un magazine allemand de divertissement comme illusion d'optique amusante, avec un grand sérieux, car cette image instable et réversible permet de prendre ses distances d'avec sa propre vision et de l'objectiver. Dans cette image on voit comment *cela* voit en nous : les points de vue alternatifs de la tête de canard et de la tête de lapin s'excluent l'un l'autre. On ne peut percevoir que l'un ou l'autre, mais pas leur simultanéité.

Et cela ne prouve rien de moins que ceci : vous pensez ce que vous voyez, ce qui signifie que vous ne pouvez reconnaître que ce que vous avez déjà pensé. Voir n'est ni un mécanisme sensoriel, ni le stimulus d'un organe des sens, mais une forme de pensée.

Wolfgang Scheppe, Avril 2019, Venezia