

Francis Rousseaux (Ircam-CNRS)

francis.rousseau@ircam.fr

Résumé

Pourquoi, alors que les miroirs inversent la droite et la gauche, alors qu'ils nous projettent dans le monde inhabitable que dénonçait Borges, quand ils ne nous font pas perdre la tête comme au Nain de *l'Anniversaire de l'infante* mis en nouvelle par Oscar Wilde, pourquoi donc les miroirs semblent-ils si prisés par les danseurs et les chorégraphes de ballet ?

Cette investigation nous conduira sur la piste de la répétition, de la représentation et de la création de spectacle vivant, en passant par un travail philosophique sur la notion de *singularité*.

En répétition, les danseurs de ballet voudraient trouver dans le reflet spéculaire un lieu d'exposition qui ferait d'eux-mêmes le public de leur propre corps exposé, alors qu'ils cherchent dans le miroir, dans le même temps, quelque chose de leur corps propre, afin de le réfléchir dans le cadre du projet chorégraphique.

Abstract

Why does the left - right inversion of the mirror, causing madness to the Dwarf in Oscar Wilde's novel "Birthday of the Infanta Marionette" and reflecting an inhabitable world in Borges poem "Los espejos" (The mirrors), attract the ballet dancer to such an extent in the daily routine of rehearsal ?

This paper explores and correlates the repetitive nature of "the rehearsal", the choreographic protocols of "stage dance" with a philosophic discussion of "the singular". (I am not sure if we really say "the singular" in English, I have to find out...)

The ever present mirror as referee simulates a virtual public for the performance to come. In the mirror, the dancer sees their "public body" preparing for the audience, and their, "immediate body" feeding back to them as a single quote nested within the choreographic project as a whole.

Les danseurs et les chorégraphes occidentaux ont traditionnellement besoin de miroirs pour travailler, et rares sont les classes de ballet qui n'en sont pas équipées.

Disons tout de suite qu'il existe de nombreuses pratiques et traditions de la danse qui ne mobilisent pas de miroir¹. Laban lui-même a écrit : “ Our body is the mirror through which we become aware of ever circling motions in the universe with the polygonal rhythms ” (page 26 de *The Language of Movement. A guidebook to choreutics*).

Mais dans l'imagerie classique du ballet, le reflet du miroir n'est jamais bien loin. Et nous adoptons ici le regard décalé de l'ethnologue qui regarde la classe de ballet sans le souci de classer les spectacles vivants, un peu comme Joann Kealiinohomoku écrivant "Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique" (lu dans *Danse Nomade, Regards d'anthropologues et d'artistes*, Nouvelles de Danse, Été 1998, pp. 47-67, traduction Agnès Benoit).

Ainsi, à l'heure de la mobilisation des nouvelles technologies dans la danse contemporaine (les créateurs de performances regardent volontiers du côté de la réalité virtuelle, cherchent à tirer parti de capteurs de geste et de retour d'effort, ont tendance à utiliser des images de synthèse et des techniques vidéo, et mettent quelquefois en œuvre des systèmes interactifs d'intelligence artificielle), une investigation du côté des parquets cirés entourés de glaces réfléchissantes et de barres fixes n'est peut-être pas aussi saugrenue qu'il y paraît.

En comprenant mieux comment les danseurs et les chorégraphes utilisent traditionnellement les miroirs pendant leurs répétitions, des idées sur leurs besoins technologiques contemporains pourraient apparaître. Mais les miroirs constituent-ils une technologie parmi d'autres ?

¹ Citons pêle-mêle, pour ne parler que de la danse comme spectacle vivant, ces approches qui négligent le miroir :

- La mouvance *Movement therapy* ou *Movement Awareness*, dont le but est de lier la perception au mouvement du corps, avec notamment :
 - la Technique "Feldenkrais" : Feldenkrais, Moshe. *Awareness Through Movement*. New York: Harper and Row (1972).
 - la Technique "Alexander" : Barker, Sarah. *The Alexander Technique*. London: Bantam Books (1978), et Alexander, Matthias. *L'Usage de Soi*. Traduit de l'anglais par Eliane Lefebvre, Contredanse, Bruxelles: Feldenkreis, Laban-Bartenieff (1996).
 - les travaux de Bartenieff : Bartenieff, Irmgard with Lewis, Dori. *Body Movement: coping with the environment*. Paris: Gordon and Breach Science Publishers (1980).
 - les travaux de Laban dans de nombreux domaines, notamment "Laban Movement Analysis" et "Labanotation", avec par exemple : Laban, Rudolf. *The Language of Movement. A guidebook to choreutics*. Boston: Plays, Inc. (1966).
 - les travaux de Maletic : Maletic, Vera. *Body space expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter (1987).
- La mouvance *Contact Improvisation*, développée à l'origine par le danseur Steve Paxton dans les années 70 aux Etats-Unis, avec notamment :
 - les travaux de Novak : Novak, Cynthia. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press (1990).
- Enfin, les danses japonaises comme le Butoh ou les danses indiennes comme le Bharata Natyam ne mettent pas non plus en œuvre de miroirs, pas plus que la Capoeira.

1° De speculo

“Inventa sunt specula ut homo ipse se no'sset”. Ainsi s'ouvre la *Guerre des Gaules*, par une assertion de César à propos de l'invention des miroirs à des fins de (re)connaissance de soi.

Nous reviendrons sur les intuitions de César. Mais commençons modestement : à tout le moins, il n'est pas faux de dire que le regard réfléchit dans le miroir, et ouvre au regardant un accès à des vues ordinairement cachées.

Différents régimes d'usage du miroir

Tâchons d'emblée de distinguer des grands régimes d'usage des miroirs :

- A l'exception d'une seule, les vues ordinairement cachées que délivre le miroir sont accessibles par d'autres moyens, comme un mouvement des yeux, de la tête ou du corps. Dans ces cas, l'usage du miroir dispense de ce mouvement (c'est le cas des rétroviseurs, qui permettent aux conducteurs des véhicules automobiles de “jeter un œil” sur ce qui se passe derrière eux, sans avoir à se retourner). Le miroir est alors un *instrument* améliorant l'appropriation de l'environnement visuel du conducteur.
- Une seule vue cachée est absolument conditionnée à l'usage du miroir et inaccessible au regard sans cet artifice (ou des artifices voisins, comme le couple caméra/écran), et il s'agit de la vue réflexive (spéculaire) du regardant se regardant. Nous aurons l'occasion de revenir abondamment sur cette étrangeté, qui confère au miroir un usage singulier dont le mythe de Narcisse n'épuise pas les pouvoirs. C'est le miroir *vertige*.
- Cependant le cas du regard qui se porte sur une partie du corps propre ordinairement cachée ou difficile à voir, par le truchement d'un miroir, est en quelque sorte intermédiaire, puisque cette attitude conditionne l'appréhension de cette partie du corps (au sens de Husserl), et ne peut pas se réduire à une simple appropriation visuelle. Le miroir se fait alors *prothèse*.

Lorsque les danseurs font usage d'un miroir pour contrôler les mouvements de leur corps propre ainsi que ceux, éventuellement, du corps de leurs partenaires ou du chorégraphe, il est probable qu'ils mobilisent concurremment ces différents régimes d'usage du miroir.

L'attitude du danseur face au miroir

Donnons quelques exemples des attitudes possibles des danseurs face aux miroirs, souvent combinées dans un même geste des yeux, de la tête et du corps :

- Le danseur apprend à synchroniser un déplacement complexe avec celui d'un partenaire (peut-être un rythme musical est-il perceptible en arrière-plan), le miroir est *instrument* de contrôle de l'environnement perceptuel de l'artiste. Car dans la danse, les corps se déplacent, ils sont mobiles.
- Le danseur apprend à aligner telle partie de son corps avec telle autre, le miroir est la *prothèse* qui permet de voir ensemble ces deux parties du corps propre, et de contrôler leur

alignement en jouant de la musculature. Car dans la danse, les parties du corps font mouvement relatif, les corps de chair et d'os sont élastiques.

- Si le spectateur appréhende globalement les déplacements et les mouvements des corps dansés, le danseur et le chorégraphe savent que “déplacements” et “mouvements” ne sont pas étrangers l'un à l'autre, et que la dynamique de la danse consiste à les relier. Tel mouvement du pied va conduire un déplacement du corps par contact avec le sol, tel déplacement va conduire par inertie à des mouvements d'amortissement engageant différentes parties du corps. Cependant, “déplacements” et “mouvements” ne sont pas vécus de la même manière par le danseur, qui vit *dans* sa chair la configuration interne de sa chair et *par* son corps le placement chorégraphique de son corps². C'est pourquoi sans doute le miroir est aussi *vertige* pour le danseur, qui doit se trouver alors même qu'il se donne à voir.

L'ennui avec les miroirs, c'est qu'ils ne sont pas fidèles à nos attentes. Ils nous piègent comme ils piègent les alouettes. Pour chacun de leurs régimes d'usage en effet (*instrument*, *prothèse*, *vertige*), ils nous trahissent sournoisement à la moindre occasion. Et les danseurs en font certainement les frais, eux qui mêlent innocemment dans leurs gestes tant de confiance répétée dans les reflets.

2° Miroirs aux alouettes

Les miroirs sont tout à la fois des *prothèses* invalidantes qui inversent insidieusement la gauche et la droite, des *instruments* passablement détraqués qui nous projettent dans un monde inhabitable, et des *vertiges* diaboliques qui abusent de notre confiance et menacent de nous faire perdre la tête.

Comment cela n'aurait-il pas de conséquences fâcheuses pour les danseurs ?

Les miroirs sont des *prothèses* invalidantes

Quand le danseur lève le bras droit, pourquoi son reflet dans le miroir lève-t-il invariablement le bras gauche ? Comment contrôler ses mouvements dans ces conditions de rupture de la latéralité ? Comment ne pas s'en trouver profondément désorienté ?

Mais au fait, pourquoi le même miroir n'inverse-t-il pas le haut et le bas ? Serait-ce une manifestation supplémentaire de ce pouvoir magique qu'on lui prête si volontiers dans les contes féeriques ? Une investigation s'impose.

De par notre mouvement propre, nous pouvons connaître les formes volumiques d'objets qu'il nous est impossible de déplacer. Pour cela, on opère par contournement de l'objet, ce qui équivaut au fond, pour le regard, à un déplacement de l'objet. Cette opération, on s'en souvient, peut toujours être vue comme une combinaison d'isométries positives (les isométries sont des transformations qui conservent les distances, donc qui ne déforment pas l'objet transformé, et elles sont dites positives lorsqu'elles conservent aussi les sens et les orientations internes de

² Ce qui serait à travailler là, c'est la différence de *senti* entre un mouvement (des parties du corps) et un déplacement (du corps).

l'objet). Au sein de cette combinaison d'isométries (essentiellement des translations et des rotations) qui nous donne accès toujours partiel à l'objet auquel s'attache notre curiosité, la rotation est essentielle pour découvrir les parties cachées et aboutir à une connaissance finalement adéquate (Husserl parlerait ici de *donations par esquisses* pour indiquer que les perceptions visuelles de l'objet sont toujours parcellaires, et de *constitution par remplissement* pour signifier la synthèse que nous en faisons pour parvenir à une représentation unifiée).

Lorsque nous contournons un objet, par exemple un objet d'art dans la vitrine d'un musée qu'il est interdit de prendre en main, la rotation privilégiée se produit autour d'un axe vertical, les bipèdes que nous sommes évoluant à la surface de la terre sous attraction universelle. Je ne prétends pas ici que d'autres rotations n'ont pas cours (la position relative de nos deux yeux ne nous permet d'appréhender une profondeur de champ qu'à l'aide de repères verticaux, et il est parfois utile d'incliner la tête pour rechercher des profondeurs de champs). Mais je prétends que la rotation autour d'un axe vertical est incontestablement la rotation avec laquelle nous entretenons la plus grande affinité, dès lors que nous sommes en âge de marcher.

En face d'un miroir, il se passe alors la chose suivante : nous sommes enclins à reconnaître notre propre image *dans* le miroir, à une (petite) anomalie près; l'inversion de la latéralité. En effet, les isométries négatives comme la symétrie ne se donnent pas dans la nature en dehors de l'artifice "plan miroir", et elle restent comme une provocation au bon sens. D'où la fascination narcissique du miroir, qui peut sidérer (le fameux "stade du miroir" bien identifié par Freud). Mais il convient de se ressaisir : faisant sens à toute force avec les moyens connus, nous convoquons nos transformations fétiches et forçons notre compréhension de l'image appréhendée grâce à l'expérience de pensée d'une rotation d'axe vertical. Cette image que je vois, c'est un double de mon visage qui me fait face comme dans un face-à-face, et je pourrais "occuper la place qu'il occupe" en faisant demi-tour sur mes talons et en me reculant d'un pas. C'est à ce prix que nous nous reconnaissons dans les miroirs.

Ce faisant, nous essayons de réduire par la pensée une symétrie plane (isométrie négative) à une rotation (isométrie positive), ce qui est géométriquement impossible, à moins de s'accommoder de l'illusion et de prétendre qu'il y a "inversion de la droite et de la gauche". Pourquoi cette prétendue inversion est-elle le corrélat tout désigné de la (productive) confusion géométrique ?

Parce que l'image que nous découvrons "dans le miroir" vertical est quasi-symétrique par rapport à un plan perpendiculaire vertical médian, tout comme les visages que nous voyons dans la rue, et que dans ce cas particulier, *l'image géométrique* de la symétrie plane est similaire à l'image géométrique d'une rotation d'axe vertical de 180°. Mais en réalité, ce n'est pas l'image géométrique qui nous intéresse dans le reflet de notre visage (par ailleurs pas si symétrique qu'il ne paraît au premier regard), mais bien plutôt le fait qu'il s'agisse de *notre* visage, qui cligne des yeux et grimace quand je grimace, qui touche son oreille quand je touche mon oreille. C'est alors là qu'il faut bien invoquer une mystérieuse inversion de la latéralité.

Je crois même que c'est parce que les miroirs sont capables d'inverser la latéralité (et nous en savons plus désormais sur la supercherie à laquelle ils nous acculent) qu'on est enclin à leur prêter volontiers le pouvoir d'inverser également le temps vécu, cette autre référence intérieure.

Dans *Le portrait de Dorian Grey* d'Oscar Wilde, c'est même l'image peinte, le fameux portrait de jeunesse relégué dans le grenier, qui vieillit en lieu et place du modèle, et qui ne doit jamais être vue de celui-ci, sous peine que le hiatus change de sens. Quant à Borges, qui aimait à lire la nuit les quartiers de lune pour s'orienter dans le temps du cycle lunaire, il regrettait que les miroirs le désorientent jusque dans cette activité d'interprétation.

Et on pourra remarquer encore (je dois cette idée à mon collègue Claude Secroun) que la verticale est une référence extérieure, déterminée par la gravitation universelle et ressentie au moyen de l'oreille interne, alors que la latéralité gauche-droite est une référence purement interne du corps humain, liée à un repère propre. Ainsi, l'opposition je/univers se cristallise-t-elle dans le regard narcissique au travers du miroir, lorsqu'il faut sacrifier l'ordre du *je* à l'ordre du monde.

Les miroirs sont des *instruments* détraqués

Ainsi l'image de son visage dans le miroir exige un déplacement *virtuel* pour être reconnue, et l'est du même coup au mépris de la géométrie, ce qui ne manque pas d'avoir des conséquences préjudiciables pour le danseur, qui doit sacrifier la latéralité de ses mouvements et se constituer prisonnier du monde des reflets.

Au moins pourrait-on espérer que l'usage des miroirs permette le contrôle efficace des déplacements *réels* des danseurs ... Mais il n'en est rien, comme nous allons voir.

Le problème vient cette fois du fait que la donation par esquisses ne fonctionne pas à travers un miroir. L'image spéculaire est en effet toujours définitivement réduite à une esquisse, en ce sens précis qu'elle ne peut jamais se donner comme esquisse *de quelque chose*. En effet, lorsque le regard change d'incidence pour explorer les dimensions cachées de l'espace spéculaire, c'est certes une nouvelle image qui se livre, mais qui ne se prête pas aux synthèses adéquates qu'on a l'habitude de pratiquer. Seuls les coiffeurs parviennent apparemment à pratiquer quelques synthèses actives, encore ne faut-il jamais trop les distraire. Quant aux jeunes filles qui se maquillent dans les trains, il faudrait davantage louer leurs efforts, car cette activité requiert sans doute beaucoup de talent.

Et multiplier les miroirs ne règle pas le problème : les jeux de miroirs restent des miroirs, multiplient-ils les reflets à l'infini, et le Palais des glaces un endroit hasardeux. Borges prédit, lui, que même les sons finiront par être écrasés par les miroirs, ces objets honnis. Il déplore aussi la froideur de leur reflet, qui n'a pas de mémoire (nous reviendrons sur ce point). Le mieux serait d'ailleurs de relire son magnifique *Los espejos*, livré ici dans la langue de Cervantes³ (c'est nous qui mettons en italique certains passages). Ici, c'est au sacrifice de l'immanence que conduit le miroir, à laquelle seul un homme préparé par une foi transcendante pourrait consentir.

³ Pour une traduction française de ce texte, on pourra consulter le site <http://membres.lycos.fr/jes/borges-biofr.htm>

Yo que sentí el horror de los espejos
no sólo ante el cristal *impenetrable*
donde *acaba y empieza, inhabitable,*
un imposible espacio de reflejos

sino ante el agua especular que *imita*
el otro azul en su profundo cielo
que a veces raya el ilusorio vuelo
del ave *inversa* o que un temblor agita

y ante la superficie *silenciosa*
del ébano sutil cuya tersura
repite como un sueño la blancura
de un *vago* mármol o una *vaga* rosa,

hoy, *al cabo de tantos y perplejos*
años de errar bajo la varia luna,
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos.

Espejos de metal, enmascarado
espejo de caoba que en la *bruma*
de su rojo crepúsculo disfuma
ese rostro que *mira y es mirado,*

infinitos los veo, elementales
ejecutores de un antiguo pacto,
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.

Prolongan este vano mundo incierto
en su vertiginosa telaraña;

a veces en la tarde los empaña
el hálito de un hombre que no ha muerto.

Nos acecha el cristal. *Si entre las cuatro*
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.

Todo acontece y nada se recuerda
en esos gabinetes cristalinos
donde, como fantásticos rabinos,
leemos los libros de derecha a izquierda.

Claudio, rey de una tarde, rey soñado,
no sintió que era un sueño hasta aquel día
en que un actor mimó su felonía
con *arte silencioso,* en un tablado.

Que haya sueños es raro, que haya espejos,
que el usual y gastado repertorio
de cada día incluya *el ilusorio*
orbe profundo que urden los reflejos.

Dios (he dado en pensar) pone un empeño
en toda *esa inasible arquitectura*
que edifica la luz con la terzura
del cristal y la sombra con el sueño.

Dios ha creado las noches que se arman
de sueños y las formas del espejo
para que el hombre sienta que es reflejo
y vanidad. Por eso nos alarman.

Et là encore, je crois que l'écrasement des dimensions d'espace dans le reflet spéculaire laisse à espérer des pouvoirs magiques du miroir : en tout cas la Reine dans le *Blanche-Neige* de Grimm en est bien persuadée, qui demande à son miroir de faire converger tout le royaume dans la seule focale de sa question fatidique « Miroir, miroir magique, dis moi qui est la plus belle ? ». Et le miroir de répondre : « O reine, tu es très belle, mais, derrière les sept collines, dans le bois auprès des nains, Blanche-Neige est mille fois plus belle que toi. »

Les miroirs sont des *vertiges* menaçants

Les miroirs sont des formes, qui comme toutes les formes “cachent ce qu'elles ne montrent pas” (Sylvianne Agacinski). Cela signifie que le regard ne les traverse pas, et que les miroirs ne sont pas transparents, quoi qu'on dise lorsqu'on use de la formule “à travers le miroir” (Ingmar Bergman), ou qu'on se laisse aller aux invitations féeriques de Lewis Carroll ([3] pages 218-223).

Dans le cas du rétroviseur, les constructeurs de véhicules choisissent la taille, la position et la concavité de l'instrument pour optimiser ces contraintes, mais dans le cas du regard spéculaire, le

phénomène peut prendre un tour sidérant, voire menaçant. Quelquefois pour le meilleur (on se souvient du *Vilain petit canard* d'Andersen, « Et il pencha la tête sur la surface de l'eau, attendant la mort ... mais que vit-il dans l'eau claire ? Il vit sous lui sa propre image, mais qui n'était plus celle d'un oiseau gris tout gauche, laid et vilain. Il était lui-même un cygne. Peu importe qu'on soit né dans la cour des canards, si l'on est sorti d'un œuf de cygne ... »), souvent pour le pire.

Dans le registre du pire, Oscar Wilde a écrit un conte cruel, *L'Anniversaire de l'infante* (qui a inspiré *Le Nain*, un Opéra d'Alexandre Zemlinski), illustrant parfaitement *l'effet de dislocation* du miroir. Le Nain est un personnage qui n'a aucune capacité à la conceptualisation, n'ayant jamais été initié à la vie intellectuelle : il a été trouvé sur des rivages lointains et offert à l'infante d'Espagne, dont c'est l'anniversaire. Le Nain est laid et difforme, mais il l'ignore : il se déploie singulièrement et à son insu, et il ne sait faire que cela. Le Nain mourrait de se reconnaître, il se disloquerait de s'exposer à lui-même. Tout savoir de sa singularité serait immédiatement désingularisant, qui désagrégerait sa personne, *l'atomiserait* comme l'on dit parfois. L'infante s'en amuse, et apprécie le cadeau d'anniversaire. Mais elle a bientôt l'idée cruelle de lui présenter un miroir, au moment où le Nain, épris de sa jeune propriétaire, décide de mobiliser toute sa conviction pour séduire l'infante d'Espagne, incapable qu'il est d'une quelconque évaluation rationnelle de son entreprise. Il sera littéralement disloqué par la reconnaissance de son image dans le miroir : impossible pour lui d'échouer *dans ses fins* (un concept qui lui est définitivement étranger) sans échouer *sa propre personne*. La situation s'imposait pour le Nain, en ce sens qu'elle se donnait sur le mode immédiat de la prescription impérieuse : l'infante devait l'aimer autant qu'il l'aimait. Nulle place ici pour la description de la situation, réduction inconcevable pour une singularité se déployant dans l'authenticité. Et sans description, pas de planification, pas de rationalisation, pas de réussite ou de succès, pas de regret ni de remords, pas davantage de prédiction ou d'explication possible. En particulier, pas d'évaluation des chances d'aboutir à la séduction de l'infante, compte tenu d'un contexte humain rédhibitoire pour le Nain, socialement condamné à la déréliction. C'est alors que le miroir joue de son effet de dislocation, causant la chute irrémédiable du Nain, et sa mort.

Mais il arrive aussi que le miroir produise des *effets de collusion*, comme dans le cas des juges de Suzanne dans la scène biblique du *Livre de Daniel* (Daniel 13). Daniel est un enfant hébreu exilé à la cour de Nabuchodonosor, peu après la prise de Jérusalem par les babyloniens en l'an 587 avant notre ère. Suzanne est la femme d'un notable estimé de Babylone, dont la maison abritait quelquefois les procès jugés par les deux vieillards qu'on avait cette année-là désignés comme guides du peuple. Suzanne, femme d'une grande beauté, aimait à se promener dans le jardin aux heures chaudes durant lesquelles tout le monde s'était retiré. Les deux vieillards se prirent à désirer Suzanne et, esclaves tourmentés de leur passion, se mirent à épier chaque jour ses promenades. Ils désirent Suzanne, mais ne le savent pas encore, et leur crainte de Dieu empêche toute velléité de ce désir de dévaler en convoitise opérante. Voici le passage du *Livre de Daniel* qui nous présente la scène de la collusion des vieillards : « Un jour, s'étant quittés sur ces mots « Rentrons chez nous, c'est l'heure du déjeuner », et chacun s'en étant allé de son côté, chacun aussi revint sur ses pas et ils se retrouvèrent face à face. Forcés alors de s'expliquer, ils s'avouèrent leur passion et convinrent de chercher le moment où ils pourraient surprendre

Suzanne seule”. C'est en effet après s'être reconnus guettant Suzanne, alors qu'ils feignaient tous deux de s'en retourner pour déjeuner, que la situation s'est imposée à eux sous la forme de la convoitise. En cette reconnaissance mutuelle d'une situation commune réside exactement l'effet de collusion du miroir. Honteux mais forcés de s'avouer mutuellement leur semblable dessein, ils convinrent de guetter ensemble l'occasion de surprendre Suzanne. C'est donc incidemment que les deux vieillards n'en feront plus qu'un, au point de parler d'une seule voie lors du procès de Suzanne qui aura bientôt lieu. Et il faudra tout le talent inspiré de Daniel pour les *confondre* (le juge *impartial tranche* les différends après avoir *confondu* les coupables, et l'ange inspirateur de Daniel lui fera apparaître en songe les vieillards *tranchés par le milieu*).

Ainsi, les miroirs provoquent la dé-singularisation. Et qui n'est pas armé pour se réfugier à son avantage dans le concept et la catégorie peut s'en trouver vertigineusement affecté, par effet de dislocation ou de collusion. Le vilain petit canard a cette chance qu'il se découvre appartenir à la catégorie des cygnes, mais le Nain refuse d'accepter son appartenance au genre des prétendants indignes de l'infante, et les vieillards convoitant Suzanne n'ont pas la présence d'esprit de discerner l'instant où ils tombent dans la catégorie de ceux qui devraient d'erechef prier pour leur salut et en appeler vivement à Dieu, toutes affaires cessantes.

Dans le premier cas, le miroir disloquera un éprouvé singulier incapable de traverser l'épreuve de l'évaluation rationnelle. Dans le second cas, le miroir ouvrira à la révélation d'un désir prêt à se reconnaître et à opérer dans le champ descriptif de la planification. Le miroir, pour le meilleur ou pour le pire, révoque l'exclusive de l'éprouvé prescrivant et convoque l'aventure descriptive.

3° Le miroir et la répétition

Comment les responsables d'inversions étranges et de vertiges quelquefois fatals, comment les complices de l'institution d'un espace chroniquement inhabitable, en conflit avec l'espace chorégraphique, comment donc les miroirs se trouvent-ils tolérés et même désirés par certains danseurs ?

Miroir et réflexion

Si les miroirs sont tellement traîtres et dangereux, comment expliquer qu'ils soient si utiles aux danseurs de ballet désireux de répéter leurs mouvements, leurs déplacements et leurs chorégraphies ? En y regardant de près, on découvre que c'est seulement la *fonction de réflexion* qui est suspectée ici. Encore convient-il de rappeler que cette fonction a bien entendu sa productivité, et que la suspicion ne concerne que les modalités de son fonctionnement, même si ces modalités peuvent avoir des conséquences extrêmement profondes.

Précisons ce que nous entendons par "fonction de réflexion" du miroir, et voyons à quoi nous l'opposons.

La réflexion, c'est pour nous l'ouverture du vécu au symbole et au concept, qui passe toujours par la description. L'attitude réflexive est ainsi condition de possibilité de la prédiction et de l'explication, des projets et des plans, des succès et des échecs, mais aussi des satisfactions rationnelles, et de l'apprentissage du danseur.

En effet, le singulier d'une situation qui s'impose et qui s'éprouve immédiatement comme prescriptive juxte toujours sa réduction descriptive, qui n'épuise jamais l'éprouvé mais lui ouvre un avenir et une médiation intersubjective. C'est cela la fonction de réflexion par le miroir, une dé-singularisation sur laquelle nous reviendrons, et qui est essentielle à la danse. Nous serions même tentés d'avancer que la *danse de ballet* est le nom qu'on donne aux spectacles vivants qui sont traditionnellement répétés face au miroir.

Danser consisterait alors à présenter son corps, se mouvant et se déplaçant dans un environnement chorégraphique, par le truchement d'un regard doté du pouvoir fantasmagorique que lui confère le reflet spéculaire.

Il faudrait comprendre comment la réflexion est indispensable au travail de répétition, ce qui n'est pas tâche facile. Nous avons dit que les miroirs cachent ce qu'ils ne montrent pas, mais il faut dire aussi qu'ils montrent ce qu'ils ne cachent pas. Le travail d'apprentissage et de contrôle de l'environnement chorégraphique par le biais du miroir permet de sélectionner et de concentrer l'attention, et par là d'engrammer le geste. Car les miroirs n'ont pas de mémoire, et seul le corps en a, qui élabore des gestes toujours plus lisibles en intentionnalité, de moins en moins marqués par la succession des présents instantanés qui le compose encore lorsqu'on commence à répéter⁴.

Mais si le reflet dans le miroir relève de la *réflexion*, il relève aussi, et à la fois, de *l'exposition*. Les deux attitudes induites sont en tension permanente et irréductible. Pour bien comprendre cela, il nous faut revenir à la notion de *singularité*, telle que nous la comprenons.

Singularité et exposition

Dans son exorde à la *Guerre des Gaules* Jules César, reconnaissant le rôle novateur du miroir comme condition de possibilité de l'introspection, pressentait peut-être que l'invention spéculaire touche à l'essence du singulier.

Remarquons en effet que le singulier ne manquerait pas de se dé-singulariser en se donnant comme tel : le singulier ne pourrait demeurer dans le savoir de sa propre singularité sans la trahir, et toute réflexion du singulier sur sa singularité l'annihilerait aussitôt. Le singulier présent à lui-même en signifierait ainsi la fin immédiate, et la donation d'une singularité sur le mode de la reconnaissance signifie sa dé-singularisation par catégorisation.

Posons donc qu'une singularité ne saurait se connaître immédiatement. Par conséquent, elle ne peut que procéder *en singularisation*, elle est procès de déploiement. Mais surtout, la singularisation est *ex-position à*, aux sens où l'on s'expose à *quelque chose*. On s'expose à un devenir ou à un risque : les deux sens n'en font qu'un, car quand le premier sens pointe sur l'altérité et la diversité, le second pointe sur le caractère aporétique d'un geste qui, parce qu'il n'est pas position mais ex-position (hors de), est par nature public et violent (viol de l'intimité, du latin *intimus* signifiant l'intérieur, le privé), et évoque l'adversité, la controverse et la polémique.

⁴ La vitesse d'un mouvement, par exemple, ne peut pas être acquise de façon linéaire, par simple augmentation ou ralentissement d'un geste déjà maîtrisé : la vitesse n'est pas un simple paramètre. En revanche, on se souvient des propositions d'un Stanislavski ([14]) insistant pour que l'intentionnalité habite chaque geste théâtral.

Paradoxalement, l'activité de déploiement d'une singularité est ainsi caractérisée par la distraction, la dissipation et le divertissement, au sens pascalien. Mais toujours dans l'exposition.

Nous sommes là devant une difficulté : le danseur de spectacle vivant ne s'expose véritablement au public que le jour de la création du spectacle et les jours de représentation. Comment donc peut-il travailler sa chorégraphie, si l'exposition lui fait défaut alors même qu'il doit s'y préparer pour la représentation ?

Pour tenter de répondre à cette question, il convient d'enquêter sur la *pratique de la répétition*, qui doit être aussi, paradoxalement, *préparation à l'exposition*.

Répétitions, création et représentations

S'il est vrai qu'un spectacle peut être donné plusieurs fois de suite après sa création, cette reproduction là n'a rien à voir avec la répétition du spectacle.

Afin de pouvoir se produire devant les spectateurs, les danseurs s'investissent en effet dans un processus d'élaboration destiné à garantir la possibilité d'une présentation publique du spectacle qui soit à la fois efficace et reproductible.

A la différence du spectacle donné à voir au *public*, les répétitions constituent des étapes de travail préparatoires, *privées*. La *répétition* se distingue ici de la *représentation*, et "répéter le spectacle" se distingue de "se produire en public".

Sans discuter ici la question subtile de la répétition et de son rapport à la différence (sur ce sujet passionnant, mieux vaut en effet se reporter au maître ouvrage de Gilles Deleuze [4]), on remarquera immédiatement un phénomène étrange : alors que la répétition est supposée ouvrir à la représentation par *déploiement progressif*, le passage du privé — qui caractérise la répétition, au public — qui caractérise la représentation, a nécessairement lieu *en rupture*.

Ainsi, et même en admettant que la répétition possède ce pouvoir étrange de condenser en différence capitalisable par progrès réfléchi (on l'a dit, l'approfondissement de ce point nécessiterait évidemment à lui seul un travail considérable), la question de la répétition, dans le domaine du spectacle vivant, reste hantée par la rupture privée-publique, qui ne peut en aucun cas être lissée par une quelconque solution de continuité.

Peut-on se voir comme on serait vu ? Peut-on *être son propre public* ? En travaillant devant un miroir pendant les répétitions, les danseurs cherchent certes à contrôler leurs mouvements, à synchroniser leurs déplacements et à éprouver le vertige de la perception spéculaire. Toutes choses qui relèvent de la réflexion, et qui supposent de traverser les multiples pièges tendus par le cristal réfléchissant.

Mais ces menaces du reflet ne sont pas de même nature que celles qu'ils préfigurent par ailleurs, terribles et imprévisibles dans leurs modalités, celles du public qu'il faudra affronter bientôt. Ainsi surtout les danseurs cherchent-ils à lisser le hiatus qui sépare toujours la répétition de la représentation, en étant spectateurs d'eux-mêmes par le truchement du miroir.

A ce titre, les miroirs annoncent déjà l'exposition au public. Ils *simulent* le public.

Plus précisément, disons que le propre regard du danseur simulerait celui du public, ce qui conférerait à la danse un statut spécial dans le champ de l'intersubjectivité.

Reste que la danse contemporaine s'échine précisément à nier cette hypothèse, et à exhiber d'autres modes d'apprentissage du corps propre, qui conduiraient à reléguer les miroirs loin des studios de répétition. Ceux des spectacles de danse ainsi conçus et répétés qui résistent au choc abrupt de la publication démontrent que quelque chose du regard du public était présent dès l'origine chez les danseurs; et cela aussi, il faudrait pouvoir le penser.

Fichte, dans son introduction au *Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*, cherche à répondre à la question "Comment une science philosophique réelle se distingue d'une simple philosophie de formules ?". Sa première assertion est alors "Le caractère de la rationalité consiste en ce que l'être agissant et l'être agi sont un et même; et par cette description la raison comme telle est circonscrite de façon exhaustive".

La danse comme spectacle vivant cherche à décliner la rationalité de Fichte dans le champ du mouvement, en chair et en os, des corps humains : corps propres et corps dansés. Et le miroir est un élément central de l'étrange organologie associée, en tant qu'il permet de constituer de la mémoire par engramme corporel, sans jamais lui-même rien retenir.

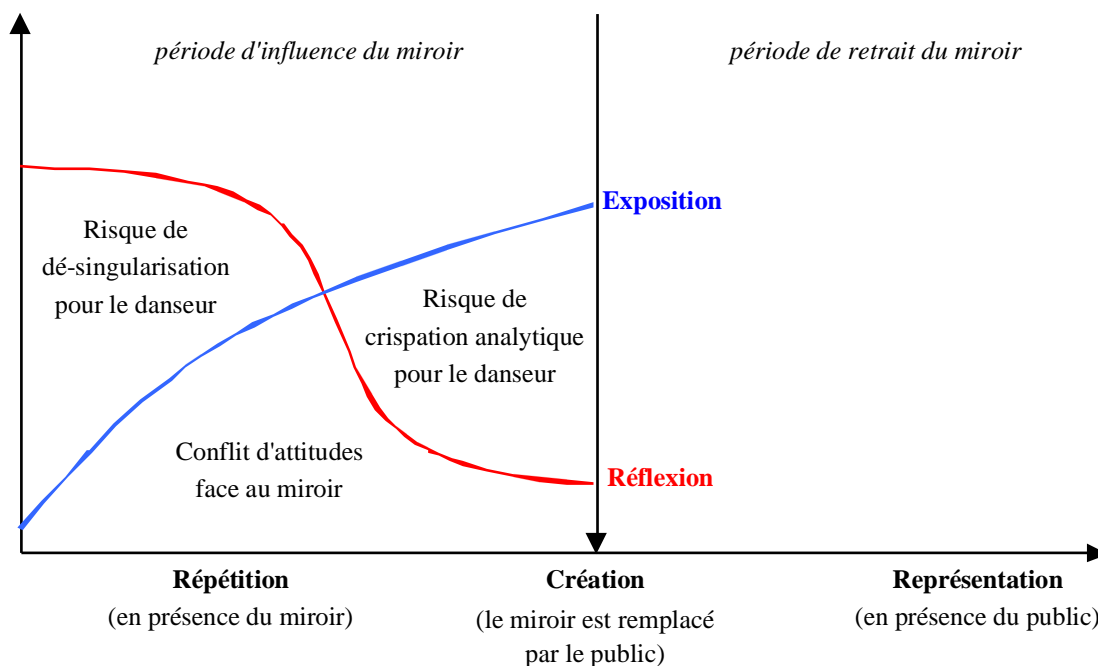
4° Dispositions

Pendant la période de répétition, les danseurs sollicitent les miroirs de deux manières contradictoires, à travers deux attitudes en tension irréductible.

D'une part, ils voudraient trouver dans le reflet un lieu d'exposition, qui ferait d'eux-mêmes le public de leur propre corps exposé (le miroir comme *ancree*). Cette attitude est nécessaire au déploiement en singularité du geste chorégraphique, et permet que quelque chose du public soit présent dès l'origine privée du travail. D'autre part, ils voudraient trouver dans le miroir quelque chose de leur corps propre, afin de le réfléchir dans le cadre d'un projet chorégraphique (le miroir comme *point de vue extérieur*).

Ces deux regards sont en fait juxtaposés et concurrents, la tension donnant lieu à des conflits d'attitude, et présentant des risques pour le danseur. Mais leur présence compétitive *à travers le miroir* est aussi une formidable tension productive, sans doute essentielle à la danse, au centre de la nécessaire disposition des danseurs.

Il semble d'ailleurs qu'on retrouve chacune de ces deux tendances, techniquement affirmées en oppositions à l'autre, dans des pratiques de danse qui ne sont pas des danses de ballet. Par exemple dans la mouvance "Fictive body" (voir Eugenio Barba et Nicola Savarese dans *L'énergie qui danse*, Lectourne Bouffonneries, 1995), le danseur cherche à être *lui-même* en même temps qu'un *autre*.



Références bibliographiques

1. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Œuvres complètes, tome IV, Gallimard, Paris, 1964.
2. Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, La Pléiade Gallimard, 1993
3. Lewis Carroll, *Tout Alice*, Garnier-Flammarion, 1979
4. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968
5. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Larousse, 1934
6. Johann Gottlieb Fichte, *Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*, PUF, 1998
7. Eugen Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Les éditions de minuit, 1966
8. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Gallimard, 1966
9. Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Tel Gallimard, 1950
10. Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, Les Editions de minuit, 1989
11. Joann Kealiinohomoku, *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*, Anthropology and Human Movement: The Study of Dances, vol. 1, pp. 15-36. Scarecrow Press, 1997
12. Agnès Minazzoli, *La première ombre*, Les Editions de Minuit, 1990
13. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard - Folio / essais n° 8, deuxième partie : « L'enfant au miroir », pages 108-109, Paris, 1985

14. Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, traduction, préface et notes de D. Yoccoz, L'Âge d'Homme, Paris, 1980
15. Andreï Tarkovski, *Zerkalo (Le miroir)*, film 106 min, couleur, avec Margarita Terekhova, Oleg Lankovski, Philip Lankovski et Ignat Daniltsev, URSS, 1974
16. Hermann Weyl, *Symétrie et mathématique moderne*, Champs Flammarion, 1964

Annexes

Conseillers scientifiques et techniques possibles

- Danse : Gretchen Schiller, gretchen.schiller@univ-montp3.fr
- Théâtre : Sylvie Benoit, sylvie.benoit@ircam.fr
- Biologie moléculaire et traitement d'images : Claude Secroun, csecroun@licra.org
- Géométrie : Olivier Klein, oklein@cea.fr

Thèmes à développer

- La rationalité selon Fichte, l'organologie du miroir au sens de Stiegler (sa bizarrerie de placement à la lisière du mnémonique)
- Le miroir dans les Epîtres de Paul aux Romains

Réactions de quelques lecteurs et amis

- C. est un chercheur en informatique

J'ai lu ton article sur les miroirs. Il m'a inspiré deux réflexions :

1. il existe une solution de type miroir qui n'inverse pas la latéralité. C'est l'ensemble caméra / écran ...

2. un peu de chimie. Lorsqu'on étudie la chimie organique, on rencontre très vite des molécules très complexes qui doivent être représentées en 3D. Or, chose très intéressante, la plupart d'entre elles existent en deux versions de même formule chimique (les formes dextrogyres et lévogyres de ces molécules), mais se distinguant par le fait que l'une des formes est le reflet de l'autre dans un miroir. Plus intéressant encore: seule l'une des deux formes se rencontre dans les organismes vivants !

O. est un physicien

Mes premières impressions:

Ce que tu dis sur les isométries n'est pas faux. Par contre je ne pense pas que ce soit un classement pertinent. Comme tu le dis, il y a plusieurs opérations de symétrie qui appartiennent au classement en isométrie + ou - (transf. d'une base directe en une base directe/indirecte).

L'image miroir est une opération de symétrie à part entière. Elle n'a pas d'équivalent e.g. la rotation ou l'inversion. La meilleure définition est qu'elle transforme une hélicité gauche en une hélicité droite (ou réciproquement) ce qui n'est pas le cas des isométries positives ou de l'inversion (isométrie négative).

L'image miroir n'est pas à proprement parler une inversion gauche/droite (intro) ni même une inversion gauche droite en conservant le haut et le bas (p.4). Si tu dis que la définition de la gauche et de la droite est purement anatomique (concept auquel je souscris), alors le miroir n'inverse pas. Je m'explique, si la gauche est le côté du coeur; alors ma réflexion dans le miroir soulève aussi sa main gauche quand je lève la mienne.

Je continue à lire ...