

**VOIR DOUBLE:
THÉORIE
DE L'IMAGE ET
MÉTHODOLOGIE DE
L'INTERPRÉTATION**

**VOIR DOUBLE:
THÉORIE
DE L'IMAGE ET
MÉTHODOLOGIE DE
L'INTERPRÉTATION**

Dario Gamboni

AMBIGUÏTÉ,
PERCEPTION ET
COGNITION

L'ambiguïté de l'image repose sur les caractéristiques de la perception sensorielle, dans le domaine de la vision. La perception ne consiste en effet pas en une réception passive de stimuli, mais en leur sélection, leur confrontation avec des données mémorielles, leur organisation et leur interprétation. Les neurosciences explorent avec des moyens nouveaux le fonctionnement de ce processus, notamment le traitement différencié des stimuli par catégories et le lien entre trajets ascendants (*bottom-up*, basés sur les données externes et de type réflexe) et trajets descendants (*top-down*, comme l'image mentale ou l'impact des phénomènes cognitifs sur la perception).¹ Mais la conscience du caractère actif de la perception et de ses liens avec la cognition et les représentations mentales ne date pas d'aujourd'hui. On en trouve des expressions tout au long de l'histoire et surtout à des moments et dans des cultures particulièrement féconds pour le propos de cette exposition, comme, en Occident, la fin de l'Antiquité, la Renaissance, le tournant de 1900 et les décennies récentes.²

C'est ainsi qu'au III^e siècle de notre ère Philostrate faisait dire au magicien et philosophe Apollonios qu'il y a deux manières d'imiter la nature, l'une avec l'esprit et la main, comme quand on peint, et l'autre avec l'esprit seulement, comme quand on voit des images dans les nuages. À la fin du XV^e siècle, Léonard proposait à ses confrères de stimuler leur pouvoir d'invention en regardant un mur taché, une pierre colorée, la cendre du feu, les nuages ou la boue, et Dürer manipulait et dessinait un coussin de façon à ce qu'on puisse y découvrir des visages formés par les plis. À la fin du XIX^e siècle, Hippolyte Taine affirmait qu'il ne faut pas dire que l'hallucination est une perception extérieure fautive, mais que «la perception extérieure est une *hallucination vraie*», et Odilon Redon définissait le «sens du mystère» nécessaire à l'artiste comme «le fait d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur».³ Aujourd'hui, enfin, un artiste comme Markus Raetz poursuit une exploration des rapports entre monde intérieur et extérieur que l'on peut résumer par le titre d'un de ses dessins: *Ce que tu vois, tu l'es toi-même*.

Si la théorie et la pratique de l'art ont tant contribué à cette prise de conscience, c'est que l'ambiguïté y joue un rôle privilégié. Car toutes les images, tous les objets ne sont pas également ambigus. Certains le sont au point de thématiser l'ambiguïté même, comme le dessin du canard-lapin⁵ paru anonymement en 1892 et qui n'a cessé de fas-

Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

Anonyme

«Quels sont les animaux qui se ressemblent
le plus? Le lapin et le canard»

Canard-lapin, dans *Fliegende Blätter*,
[Munich], 23 octobre 1892

cinier depuis psychologues, philosophes et artistes (cat. 000). Selon qu'on interprète sa partie gauche comme un bec ou des oreilles, on le voit comme un canard ou un lapin. Averti par la légende d'une ressemblance entre les deux animaux, le spectateur est forcé d'osciller entre les deux termes de cette alternative. Le dessin est unique – la «ressemblance» est en fait identité –, mais la perception en est double, grâce à un haut degré d'abstraction (au sens de soustraction et suppression de propriétés) : seule la tête est représentée, et le dessin en noir et blanc élimine couleur, texture, etc. Cette corrélation entre abstraction et ambiguïté est très générale et l'opposition entre «figuration» et «abstraction» (au sens de non-représentation mimétique) qui a marqué le débat artistique au xx^e siècle s'est opposée à une juste compréhension de l'ambiguïté visuelle.

Même si l'on parle par commodité d'«images» ambiguës, le phénomène n'est d'ailleurs pas limité à l'image mimétique ou iconique, c'est-à-dire renvoyant par ressemblance à une forme naturelle ou conventionnelle. Il serait plus juste de parler de l'ambiguïté des «formes», comme le fait Redon dans sa définition, mais il manque au français le sens fort de «forme signifiante» qui a permis en allemand, grâce au mot *Gestalt*, de parler de «psychologie de la forme».⁴ Toute forme est d'ailleurs susceptible de suggérer une ressemblance et donc de fonctionner aussi comme image au sens mimétique. Une œuvre comme *Victoria Victoria* (1989, coll. part.), du Néerlandais Daan van Golden, présente une ambiguïté «abstraite», celle du fond et de la forme, qui fait qu'on peut y voir une forme blanche sur fond bleu ou une forme bleue découpée sur fond blanc. Mais le contour «agit» sur cette réversibilité et favorise la perception d'une forme blanche à gauche, bleue à droite, et il est trop peu géométrique pour ne pas inciter à une interprétation iconique, comme le suggère le titre du tableau. On peut ainsi voir à gauche un profil de visage interrompu au sommet du nez – peut-être celui de la reine Victoria, comme sur les céramiques bleues et blanches de Wedgwood – et à droite un profil grotesque avec un nez à la Pinocchio. Ces profils ne sont toutefois guère convaincants et l'irritation perceptive conduit à découvrir un autre niveau d'ambiguïté, celui de la direction, puisque le dessin demeure identique une fois l'image retournée de cent quatre-vingts degrés.

De telles images amènent à la conscience du spectateur, dans l'acte même de perception, qu'il s'agit précisément d'un acte, dont elles ne sont que le support. Les «aspects» dont parle Redon existent pleinement grâce à un sujet et ne sont pas entièrement contenus dans un objet, même s'ils peuvent obtenir une stabilité et une durée objectivantes par le consensus établi chez les spectateurs au fil du temps, et même quand on a des raisons de les attribuer à une intention de la part de l'artiste. On parle aussi de bistabilité à propos d'images comme le canard-lapin et de multistabilité pour les objets ambigus, ce qui indique bien que la stabilité de la perception est nécessairement relative.⁵

IMAGES DOUBLES, POTENTIELLES, CACHÉES ET ACCIDENTELLES Il est néanmoins commode de faire de ces effets des attributs des images elles-mêmes. On a donc employé, pour qualifier celles qui les produisent avec une fréquence ou une intensité particulières, plusieurs expressions correspondant à des points de vue plutôt qu'à des types distincts. On parle ainsi d'images multiples et plus spécifiquement doubles, et Salvador Dalí a créé la formule d'«images à multiples figurations».⁶ En mettant l'accent sur la situation fréquente où un «aspect» est moins évident qu'un autre et où le spectateur est mis au défi de le découvrir, on parle d'image cachée ou de «crypto-image». Jean-Didier Urbain a écrit que «la crypto-image est un signe qui oscille entre le désir du dévoilement (être une image) et la tentation du néant, qu'assouvit l'effacement total (être une non-image)».⁷ Cette oscillation provient du fait que même lorsqu'il y a eu intention consciente de dissimuler tel aspect, telle manière de voir l'image, ceux-ci ne se réaliseront que dans l'activité du sujet percevant, qui peut rester en deçà comme aller au-delà de l'intention. En engageant le spectateur à mettre en cause leur aspect explicite, les images-devinettes (cat. 000) génèrent un soupçon qui peut ne pas se satisfaire de l'aspect caché volontairement : Dalí a ainsi rapporté qu'enfant il faisait l'admiration de sa famille en discernant, dans le fouillis du sous-bois où le dessinateur avait caché un lapin, non pas un, mais deux, trois ou quatre lapins, voire «un moustique, un éléphant, une baignoire ou n'importe quoi d'autre».⁸

J'ai proposé de baptiser «images potentielles» des aspects établis dans leur virtualité par l'artiste, mais dépendant pour leur actualisation du spectateur.⁹ Ces aspects se maintiennent «dans l'équivoque» et rendent ainsi le «regardeur» conscient du caractère subjectif de la vision. Gaston Bachelard a évoqué un tel entre-deux à propos des ima-

- 1 Voir par exemple Kosslyn et Koenig 1995.
- 2 Voir Gamboni 2002a, avec des détails et références supplémentaires sur plusieurs points abordés dans ce texte.
- 3 Taine 1895 [1870], vol. I, p. 12-13 ; Redon 1961 [1922], p. 100 (1903).
- 4 Voir Guillaume 1979 [1937].
- 5 Voir Groupe Mu 1992, p. 176-185 ; Mitchell 1994, p. 45-57.
- 6 Dalí 1930.
- 7 Urbain 1992, p. 2.
- 8 Dalí 1942, p. 317.
- 9 Gamboni 2002a, notamment p. 18-20.

ges de «l'imagination aérienne»: «ou bien elles s'évaporent ou bien elles se cristallisent. Et c'est entre les deux pôles de cette ambivalence toujours active qu'il nous faut les saisir».¹⁰ Essayons de le faire avec une œuvre de Redon intitulée *Profil sur méandres rouges* 6.



Odilon Redon
Profil sur méandres rouges
Avant 1903
Pastel sur papier, 52 x 36 cm
Paris, musée d'Orsay

Après que la tête androgyne occupant le centre de la composition a retenu l'attention, un regard prolongé note la façon dont sa coiffure, en s'enroulant vers la gauche, suggère le corps d'un serpent, et y découvre une petite figure faiblement esquissée avec une tête encapuchonnée. On pourrait parler d'image cachée à propos de cette figure maintenant «cristallisée», mais d'autres éléments restent plus proches de l'évaporation. C'est le cas des formes organiques ou cosmiques de la partie supérieure, avec leurs éclats colorés et lumineux, et des bandes verticales rouges et bleues entourant la tête, trop prégnantes pour n'être qu'un fond «décoratif» mais trop vagues pour se laisser interpréter d'un point de vue iconique. Le terme polysémique de «méandre», choisi par Redon, se maintient lui aussi à égale distance de plusieurs référents possibles. Le succès de cette stratégie esthétique, qui fait dépendre l'avènement des formes de «l'état d'esprit du regardeur», s'est vérifié lorsque, après la mort de l'artiste et dans le contexte de la Première Guerre mondiale, le pastel a été baptisé *Jeanne d'Arc*, à cause probablement de l'allure de vierge guerrière de la figure, d'une interprétation patriotique des couleurs et peut-être d'une ressemblance perçue entre ses éléments «abstraites» et des fusées explosives.

Cette analyse met en évidence l'importance du contrat implicite établi entre le spectateur et l'œuvre comme des indications données par le titre ou la légende, qui peuvent jouer le rôle d'un mode d'emploi. Tandis que le titre de Redon vise à préserver la liberté interprétative du regardeur, la légende du type «Où est le lapin?» des images-devinettes engage leur spectateur dans la chasse à l'aspect caché et tend à le faire s'arrêter une fois celui-ci découvert. Cette différence d'attitude correspond à une différence dans les registres et les fonctions. On a en effet mis à toutes sortes d'usages l'ambiguïté des images, la possibilité qu'elle offre de séparer ou de relier leurs divers aspects, leurs significations et leurs publics, de prolonger leur déploiement ou de produire un choc par le passage d'un aspect à l'autre. L'ambiguïté visuelle peut ainsi être mise en rapport avec une fonction apotropaïque, comme dans le cas de la prolifération des visages sur les casse-têtes marquisiens (cat.000); avec une fonction agressive et agonistique, que démontre la caricature (cat.000); avec une fonction à la fois protectrice et de séduction, dans les portraits cachés de souverains déchus ou de prétendants au pouvoir et dans l'imagerie érotique (cat.000); avec une fonction ludique, essentielle aux images-devinettes; et avec une fonction esthétique, notamment pour les images potentielles de l'art moderne et contemporain. Cette brève énumération suffit à signaler que ces fonctions ne sont pas mutuellement exclusives et que des objets peuvent les exercer simultanément ou successivement, au fil de leur histoire et de réappropriations, comme dans le cas des arts dits «primitifs».

Reposant sur la dimension cognitive de la perception, l'image ambiguë a aussi partie liée avec ce qu'on appelle image naturelle, image accidentelle ou encore image «achéiropoïète», c'est-à-dire non faite de main d'homme. Ces expressions correspondent à l'observation de Philostrate sur la capacité humaine à imiter le réel «avec l'esprit seulement», mais attribuent l'origine des images respectivement à la nature, au hasard et à la divinité. Il est révélateur qu'Alberti ait imaginé que les premiers sculpteurs avaient d'abord perfectionné les ressemblances imparfaites qu'ils observaient entre «un tronc, une motte de terre, et d'autres objets du même genre» et de «vraies figures naturelles». ¹¹ Cette hypothèse sur l'origine de l'art tenait aux conceptions de son époque sur l'homme, la nature et les images, mais elle a été nourrie depuis par les découvertes des préhistoriens. Comme l'a rappelé l'allusion au *Traité de la peinture* de Léonard, la Renaissance a aussi mis en valeur les vertus esthétiques de l'«autopoïesis», de l'image qui se fait toute seule, et la tache a mené depuis une carrière particulièrement brillante (cat.000). Les artistes qui ont médité le plus profondément sur la dimension réflexive de l'image ambiguë ont tendu à maintenir cette ambiguïté jusqu'à sa réception, lui donnant donc une part d'incertitude irréductible. Le parti de cette exposition a néanmoins été de mettre l'accent sur des œuvres dont les divers «aspects» pouvaient faire l'objet d'un consensus – au moins parmi ses organisateurs – et être attribués à une intention consciente des artistes: des œuvres qui, au sein de l'ambivalence définie par Bachelard, tendent donc vers la cristallisation plus que vers l'évaporation.

10 Bachelard 1943, p.20.

11 Alberti 1877 [vers 1430], cité dans la traduction de Lebensztejn 1990, p.108-109.

OSCILLATIONS ET MÉTAMORPHOSES L'image double, que l'on peut voir de deux façons, n'est qu'un cas particulier de l'image multiple. Mais il lui est plus facile d'étendre chacun de ces deux aspects à l'ensemble de l'image plutôt qu'à une partie ou un détail, d'où l'effet d'oscillation produit par le canard-lapin. En outre, elle se prête bien à exprimer les dualismes qui structurent tant de domaines et de moments de la pensée, et elle en tire un statut privilégié dans l'histoire de l'art et de l'imagerie. La dualité sexuelle est ainsi abondamment représentée dans l'exposition (cat.000). De nombreuses œuvres utilisent, pour passer d'un aspect à l'autre, le procédé fréquent du renversement, gros des significations attachées aux métaphores du haut et du bas et à la tradition du «monde à l'envers». Elles montrent que la vertu de l'image double tient au caractère dynamique et synthétique de son mode de représentation, qui suggère que les aspects qu'elle réunit, bien qu'opposés, sont réversibles, voire interchangeables.

Le pouvoir de combiner des aspects sans les confondre permet aux images multiples de représenter aussi des entités collectives avec les individus qui les composent et leur sont subordonnés. À l'aide d'un torse humain composé de petites figures, Abraham Bosse a donné une forme visible et mémorable au «Léviathan» imaginé par Thomas Hobbes, plus exactement au moment où les hommes, en abdiquant leur volonté individuelle, donnent naissance au *commonwealth* (cat.000). Le fait qu'on puisse trouver non seulement des formes mais encore des usages comparables de l'ambiguïté visuelle parmi des cultures éloignées dans le temps et l'espace est démontré par la statue de A'a **7**, offerte en 1821 par les habitants de Raïatéa, l'«île sacrée» de



Anonyme
Statue du dieu A'a
Raïatéa (îles Sous-le-Vent)
Avant 1821
Bois, H. 117 cm
Londres, British Museum

l'archipel de la Société, au révérend John Williams de la London Missionary Society: recelant une cavité probablement destinée à recueillir les restes d'un ancêtre déifié, elle comporte trente petites figures qui représentent entre autres ses yeux, son nez, sa bouche et ses oreilles, et compose ainsi à sa manière une autre sorte de «corps politique».

Comme dans le frontispice de Bosse, les images multiples donnent souvent un sens au rapport entre leurs divers aspects et au passage perceptif d'un aspect à l'autre. Dans le cas des images qu'on peut dire composées, à la manière des tableaux d'Arcimboldo (cat.000), la grande figure peut subsumer et sublimer les petites, comme le Léviathan le fait de ses sujets, ou elle peut les dévorer, lorsqu'il s'agit d'Hérode ou de Napoléon dénoncé comme «ogre des peuples» (cat.000). Ce rapport peut encore être ambivalent et il peut être interprété de manière opposée, par des spectateurs d'opinions diverses ou au gré de circonstances changeantes. Le passage de l'aspect explicite à l'aspect caché est souvent censé mener de l'apparence à la réalité, de la surface à la profondeur. Les protestants hollandais qui ont créé des images doubles de pape-diable (cat.000) suggéraient que le souverain pontife était en fait l'Antéchrist. Le recours à l'ambiguïté peut donc receler une critique de la foi aux apparences et un encouragement à traverser leur voile pour discerner un niveau supérieur de réalité. «Voir double», dans cette optique, c'est s'affranchir d'un aveuglement et voir vraiment. Une telle conversion du regard a reçu des significations décisives à des moments de crise religieuse, politique ou scientifique.

L'espace manque pour aborder ici les techniques mises au service de l'ambiguïté de l'image, du choix de supports translucides, superposés ou à plans multiples (cat.000), jusqu'à la manipulation d'images numériques en passant par le recours aux miroirs et autres lentilles (cat.000). Il faut souligner qu'en dépit de cette richesse de moyens et de procédés, le principal instrument des créateurs d'images ambiguës est demeuré le spectateur et sa capacité de développer et moduler son attention, de devenir un «regardeur» à part entière. En exigeant et en récompensant une attention prolongée, en déployant des aspects qui ne peuvent être perçus que successivement, l'image multiple révèle le caractère temporel de la perception et ce qu'on peut qualifier de «mobilité de l'image fixe». Mais une tendance la pousse parfois à distinguer physiquement ses aspects. Les raisons peuvent en être didactiques, comme quand Dalí décomposait son tableau *L'Énigme infinie* en une série de dessins au trait (cat.000) destinés à être reproduits sur des feuilles transparentes superposées dans le catalogue d'une exposition. Elles peuvent aussi tenir à des raisons contingentes, comme quand Charles Philippon, accusé de crime de lèse-majesté pour avoir caricaturé Louis-Philippe sous les traits d'une poire (cat.000), a entrepris de démontrer devant le tribunal comment on passait sans solution de continuité de l'image du souverain à celle du fruit.¹²

Ces analyses rétrospectives peuvent avoir valeur d'anamnèse et prouvent que la genèse des images multiples est un processus de métamorphose, qui se poursuit dans leur réception par les spectateurs et par de nouveaux artistes. L'instabilité des images ambiguës, entraînée dans une morphogenèse continue, souligne leurs liens d'échange et de parenté avec les images mentales, entre autres oniriques. Elle a trouvé à se réaliser littéralement dans l'image en mouvement, qui constitue l'une des techniques de production d'ambiguïté visuelle dès avant l'invention du cinéma. Dans ses collaborations avec Luis Buñuel et dans ses projets de dessins animés – dont l'un était basé sur le tableau *Dormeuse, cheval, lion, etc., invisibles* (cat.000) –, Dalí a saisi que le film permettait d'imposer au spectateur le déploiement de ses «images à multiples figurations» et de faire du temps le moteur de leur enchaînement.

ABERRATIONS,
PRÉCAUTIONS ET VERTUS
DE L'INTERPRÉTATION

En dépit d'une importance esthétique, historique et anthropologique évidente, l'ambiguïté visuelle a eu longtemps mauvaise presse chez les historiens de l'art. Les raisons de cette méfiance demandent à être brièvement identifiées.

La création et la réception d'images multiples, on l'a vu, reposent sur la dimension cognitive de la perception visuelle, dont l'origine est extrêmement ancienne. Le «galeet de Makapansgat», pierre retrouvée dans une grotte occupée par des australopithèques il y a trois millions d'années, y a été ainsi apportée et conservée par ceux-ci, selon les préhistoriens, parce qu'elle présente des accidents de surface qui la font ressembler à une tête.¹³ La faculté de réagir promptement à la vue d'une tête est en effet essentielle à la survie de l'individu et de l'espèce, lorsque cette tête appartient au parent nourricier ou à un prédateur. La phylogénie se poursuit dans l'ontogénie puisque les cognitivistes ont démontré la présence chez les nouveaux-nés d'une capacité innée à «reconnaître»

un visage dans un *pattern* minimal réduit à trois éléments disposés en triangle.¹⁴ Cette *Gestalt* représente précisément l'une des crypto-images les plus sollicitées par les artistes et surtout par les spectateurs. Bien que l'aptitude à identifier des *patterns* signifiants soit une constante anthropologique voire biologique, la propension à le faire et l'intensité des perceptions correspondantes varient en fonction non seulement de l'objet et des conditions de la perception, mais aussi des dispositions et de l'état du sujet. Certaines personnes sont ainsi momentanément ou durablement portées à éprouver des représentations mentales avec une vivacité particulière et à voir des images et des signes là où peuvent ne se trouver, le cas échéant, que des ressemblances accidentelles.

L'explication de ces variations et la typologie psychologique avancée par différents auteurs – éidétisme, *apophenia*, *pareidolia*, etc. – sont loin d'être unifiées et dépendent en partie de leurs conceptions du normal et de l'anormal.¹⁵ La psychanalyse, qui a contribué à légitimer la recherche d'aspects cachés en distinguant dans les productions psychiques un niveau manifeste et un niveau latent, a certes réinterprété l'opposition du sain et du pathologique en termes de conscient et d'inconscient. Mais le jugement d'anormalité n'en demeure pas moins un stigmate, qui s'étend aisément de cas et situations particuliers à l'ensemble du phénomène. L'accusation de déséquilibre porte d'autant plus volontiers sur la perception d'images cachées qu'elle a été revendiquée par un artiste comme Dalí, qui se targuait d'exercer à volonté la tendance «paranoïaque» aux interprétations délirantes, et reconduite par un historien comme James Elkins, qui a affirmé que *Le Mythe tragique de «l'Angélu» de Millet* – application par Dalí de sa «méthode paranoïaque-critique» à l'œuvre d'un autre peintre – était «le chef-d'œuvre de l'histoire de l'art du xx^e siècle».¹⁶ On parlerait plus justement d'une tératologie de l'histoire de l'art, à laquelle ont contribué des amateurs passionnés (ou obsédés) comme le numismate et bibliophile anversoïis François van Heemsvelde, qui découvrait dans les œuvres de Léonard des signatures et des images cachées, dont celle de l'oiseau **8** du rêve d'enfance de

- 12 Voir Le Men 2004
(avec la reproduction
du dessin de Philippon p. 57).
- 13 Voir Bednarik 1998.
- 14 Voir Bruce et Young 1998.
- 15 Voir par exemple Conrad 1958;
Goldstein 1994.
- 16 Voir Dalí 1930; Dalí 1933;
Elkins 1999, p.231-145.
- 17 Geist 1988;
voir aussi Elkins 1999, p.1-11.
- 18 Voir Therrien 1998,
par exemple p.203-204.



François van Heemsvelde

Les Signatures de Léonard de Vinci dans ses œuvres
Anvers, Impr. Blondé, 1962,

pl. 2 avec transparent : autoportrait tardif de Léonard
avec image de tête d'oiseau dessinée
dans les cheveux

l'artiste cher à Freud. Il est juste d'ajouter que le sculpteur et spécialiste de Brancusi Sidney Geist s'est aventuré sur le même terrain en désignant chez Cézanne des têtes et figures cachées censées représenter «inconsciemment» les proches de l'artiste.¹⁷

La perception d'aspects non explicites dans une image peut donc faire figure d'attitude non professionnelle, imputable à la psychologie irrationnelle de l'interprète. En engageant la participation du sujet percevant, l'ambiguïté visuelle se soustrait en outre par définition à une conception positiviste de l'étude des œuvres d'art qui veut se limiter aux «faits objectifs» indépendants de l'observation. Or, l'histoire de l'art est une discipline relativement jeune consacrée à un objet également cultivé par les hommes de lettres et les philosophes, spécialement en France; elle a donc tendu à donner des gages de son sérieux en évitant notamment tout ce qui pouvait paraître entaché de subjectivité.¹⁸

Pourtant, subjectif ne signifie ni individuel ni arbitraire, et l'étude des images ambiguës peut être rigoureuse, à condition de respecter la déontologie de la recherche et d'observer quelques précautions. Il faut examiner l'œuvre originale ou confirmer sur elle les observations faites à partir de reproductions, toujours susceptibles d'induire des aspects inexistantes. Il faut aussi s'assurer que ces observations ne reposent pas sur des transformations de l'œuvre ayant conduit par exemple à la résurgence d'un stade

antérieur, même si les informations sur la genèse de l'image données par un tel phénomène (ou par l'analyse matérielle) peuvent être précieuses. Il faut multiplier les observations autour de l'œuvre concernée, chez son auteur et au-delà, car les preuves peuvent être cumulatives et la probabilité que tel artiste ait produit des images multiples ou suggéré des images potentielles augmente s'il ne s'agit pas d'un cas isolé. Après avoir constaté avec quelle fréquence des éléments anthropomorphes apparaissent dans les rochers des paysages italiens de la fin du Quattrocento, on ne doute plus par exemple du caractère intentionnel des profils qu'on aperçoit dans la partie droite d'un panneau de Pinturicchio **9**, surtout lorsqu'on comprend qu'ils opposent leur nature primitive et



Pinturicchio (Bernardino di Betto Biagio)

Portrait de jeune homme

Vers 1480-1485

Détrempe sur bois de peuplier, 50 x 35,5 cm

Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister

grotesque à la beauté idéale du jeune homme qui en forme le sujet principal.

Pour convaincre entièrement, l'observation d'aspects latents doit en effet les intégrer dans une interprétation rendant compte de l'œuvre dans son ensemble – même si c'est parfois des années après qu'on les a tout d'abord remarqués ou pressentis. L'intuition fait partie intégrante d'une éducation du regard, qui doit devenir capable de rendre justice à la capacité des arts visuels de représenter et signifier au-delà de l'imitation ou de l'énonciation explicites. L'«intericonicité» qu'il faut convoquer, la constellation des images susceptibles de s'éclairer mutuellement peuvent excéder les limites habituelles des «écoles» et des périodes historiques. Après avoir vu comment un artiste de l'école de Carrache pouvait reconnaître ou imaginer une sorte de torse du Belvédère dans une paroi rocheuse (cat.000), on comprend mieux ce que l'attrait de la carrière de Bibémus pour Cézanne et la fascination exercée par ses peintures de ce

motif**10** doivent aux suggestions organiques du lieu, dont un long abandon avait adouci

- 19** Duchamp 1975, p.247 ;
cat. exp. Houston 1987-1988.
- 20** Duchamp 1975, p.187-189 ;
Apollinaire 1918.



Paul Cézanne

*Pin et rochers près des grottes
au-dessus de Château Noir*
Vers 1887-1902

Mine de plomb et aquarelle sur papier, 46 x 35,5 cm

Princeton, The Art Museum
of Princeton University

la géométrie stéréotomique, et à l'impression que des corps ou des fragments d'anti-ques affleurent dans ces aquarelles et ces huiles. On peut aussi trouver des indications précieuses dans la réception verbale et visuelle des œuvres, qui exprime les attentes et le point de vue de regardeurs privilégiés, dont les contemporains et les proches de l'artiste (cat.000). En explicitant les suggestions iconiques d'un dessin de Charles Ricketts**11**, sa caricature par Edward Tennyson Reed**12** confirme la présence d'une figure



Charles Ricketts

Le Sphinx et Nil
Illustration d'Oscar Wilde,
The Sphinx, Londres,
Elkin Mathews & John Lane,
1894



Edward Tennyson Reed

L'Espiègle - un poème en prose
Caricature de *Le Sphinx et Nil*,
dans *Punch*,
21 juillet 1894

ou d'une statue dans la falaise à droite, et encourage à considérer que la ressemblance de ses entassements de pierres avec des têtes ou des corps n'est pas fortuite.

Il faut enfin rappeler que l'ambiguïté exige un engagement subjectif et qu'il n'y a pas d'interprétation sans prise de risque. La distinction entre images multiples et potentielles est relative, comme le montrent deux derniers exemples. Sur le toit de La Pedrera («la Carrière») à Barcelone, les cheminées dessinées par Gaudí évoquent des sentinelles de façon plus ou moins claire **13**. La référence est évidente avec les «casques» des



Barcelone, La Pedrera (Casa Milà)

1905-1910

Architecte Antoni Gaudí,
détail des cheminées

plus petites, implicite dans le cas des plus grandes avec leurs «têtes» au sommet; elle demeure latente dans la forme suprêmement ambiguë de la cheminée de gauche, dont les ouvertures disposées en quinconce peuvent jouer le rôle d'yeux et de bouche dans une double alternance latérale et verticale. On sait que Marcel Duchamp a popularisé la conception du rôle du «regardeur» de Redon en affirmant à plusieurs reprises que «ce sont les regardeurs qui font les tableaux», mais on fait souvent foi à une autre affirmation selon laquelle il aurait choisi ses ready-made en vertu d'une relation d'indifférence esthétique. La réception de *Fountain*, dès son refus par les autres organisateurs de l'exposition à laquelle il était destiné en 1917, montre cependant l'importance des associations suscitées par l'urinoir renversé chez les amis et alliés de Duchamp.⁴⁹ Pour sa défense dans le périodique éphémère *The Blind Man* («L'Aveugle»), Alfred Stieglitz choisit de le photographier devant la partie centrale, en forme de stupa, d'un tableau de Marsden Hartley, et Louise Norton le compara à une madone et à un bouddha. La pertinence de cette double suggestion pour l'artiste paraît renforcée lorsqu'on s'aperçoit que, dans *Courant d'air sur le pommier du Japon* (1911, Paris, collection Dina Vierny), Duchamp avait peint une figure féminine, à la forme abstraite analogue, assise au pied d'un pommier évoquant l'«arbre de l'illumination» du Bouddha. Fidèle à une attitude consistant à laisser aux regardeurs la responsabilité du pôle de la réception, dans ce «produit à deux pôles» qu'était pour lui l'œuvre d'art, Duchamp s'est cependant abstenu de tout commentaire à ce sujet, et le mot de la fin revient à Apollinaire, qui, défendant de Paris ce qu'il appelait *Le Bouddha de la salle de bain*, affirmait qu'en décidant d'en priver le public, les organisateurs avaient pris le risque de nier «le rôle et les droits de l'imagination».²⁰