

PRÉFACE À L'ÉDITION FRANÇAISE DE *POTENTIAL IMAGES*

Une partie importante des recherches qui ont conduit à *Images potentielles* et la rédaction du manuscrit ont eu lieu aux États-Unis, mais le projet est né en France et le texte a été écrit en français. Michael Leaman, l'éditeur anglais qui a soutenu et publié ce livre, pensait trouver sur le continent un collègue désireux d'en faire paraître la version originale. Malgré une réception positive de *Potential Images* dans les revues françaises, cet espoir a mis presque dix ans à se concrétiser, grâce à l'intérêt de Xavier Douroux et des Presses du réel¹. Faut-il attribuer ce délai à un « esprit français » rétif à l'ambiguïté et à l'imagination, comme le faisait Odilon Redon pour expliquer le détour par le nord de l'Europe qu'avait dû emprunter son art, si important pour ce livre, afin d'être reconnu ? Les causes s'en trouvent plutôt dans des particularités de l'édition française ainsi que dans une méfiance opposée longtemps par l'histoire de l'art universitaire en France – pour des raisons à la fois historiques, épistémologiques et institutionnelles – aux problèmes et aux approches mettant en évidence le caractère subjectif de la perception et de l'interprétation des œuvres d'art².

Subjectif n'est cependant synonyme ni d'individuel ni d'arbitraire³. Face aux œuvres qui exigent de nous d'assumer le statut de sujet et d'en mobiliser les ressources, il est possible de contrôler les associations qu'elles nous suggèrent et d'écarter celles qui se révèlent sans pertinence. L'enseignement m'avait permis de cultiver cet effort de tri, de confrontation et de vérification collectif. L'exposition *Une image peut en cacher*

1. Comptes rendus de Jean-Philippe Antoine, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 83, printemps 2003, p. 122-126 ; Paul-Louis Rinuy, in *Revue de l'art*, n° 144, 2004, p. 72-73 ; Nicolas Wanlin, in *Genesis*, n° 24, automne 2004, p. 193-194.

2. Cf. Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998, notamment p. 202-204 ; D. Gamboni, « "Fantasmes" et réflexions autour d'un lac. Aperçu d'histoire de l'histoire de l'art en Suisse romande », in *Perspective*, 2006, n° 2, p. 167-177 ; *id.*, « De Bernheim à Focillon : la notion de suggestion entre médecine, esthétique, critique et histoire de l'art », in Roland Recht *et al.* (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, La Documentation Française, 2008, p. 311-322.

3. Je dois à Birgit Recki d'avoir souligné cette différence lors du colloque *Stimmung* tenu en 2007 au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris. Cf. Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften* (Akademieausgabe), vol. V, *Kritik der Urteilskraft*, Gruyter, 1963 [1908], p. 212-215 ; Kerstin Thomas (éd.), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010.

une autre, organisée avec Jean-Hubert Martin et présentée en 2008 aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris, a fourni à cet égard une expérience à grande échelle, grâce aux échanges de vue entre les membres du comité d'organisation, à la consultation des experts invités à contribuer au catalogue et aux discussions que l'on pouvait observer parmi les visiteurs⁴. Parcourant les salles, on rencontrait en effet des petits groupes assemblés autour d'un tableau ou d'une sculpture, examinant tel « aspect » (au sens de manière de voir et de comprendre) qu'un de leurs membres décrivait et désignait du doigt. Cette situation rappelait de manière significative la scène inaugurale rapportée par Redon au début d'un récit autobiographique : « Mon père me disait souvent : “Vois ces nuages, y discernes-tu, comme moi, des formes changeantes ?” Et il me montrait alors, dans le ciel muable, des apparitions d'êtres bizarres, chimériques et merveilleux⁵. » Elle ressemblait aussi à la définition que Michael Baxandall a donnée de la description des œuvres d'art et j'en suis venu à penser que cette combinaison de l'œil, de l'index et de la parole peut définir la perception elle-même, dans la mesure où celle-ci implique l'analyse des stimuli, leur comparaison avec des données mémorielles et par conséquent une sorte de dialogue avec le monde et avec soi-même⁶.

Cette structure dialogique et l'idéal cumulatif de la science ont également trouvé des occasions de se manifester dans les recherches, les échanges et les publications qui se sont multipliés depuis la parution de *Potential Images*. C'est ainsi, pour citer le cas d'une œuvre commentée dans mon livre, que Sadao Fujihara a découvert que le motif abstrait de l'écume dans *Vorhor, vague grise* de Georges Lacombe révèle, tourné de 90

[cf. ill. 72]

4. Jean-Hubert Martin (éd.), *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo – Dalí – Raetz*, cat. exp., Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2009 ; D. Gamboni, « Voir double : théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation », in *ibid.*, p. XIV-XXV ; D. Gamboni, Felix Thürlemann et Michel Weemans, « Une image peut en cacher une autre : réflexions autour d'une exposition », in *Perspective*, 2009, n° 3, p. 82-89.

5. Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Corti, 1961, p. 10. Cf. D. Gamboni, « Polonius réhabilité ? La projection partagée de Hamlet à Thinkblot », in Danielle Chaperon et Philippe Kaenel (éd.), *Points de vue : Pour Philippe Junod*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 91-105 ; *id.*, « Fiction et vérité : un souvenir d'enfance d'Odilon Redon partagé par d'autres artistes », in *Genesis*, n° 24, 2004, p. 70-88 ; *id.*, « Dalí, souvenirs d'enfance, perception imaginative et publications pour la jeunesse », in Astrid Ruffa, Ph. Kaenel et D. Chaperon (éd.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 206-221 ; *id.*, « *Nubes cum figuris*. L'interprétation des nuages comme paradigme moderne de la perception et de la création artistiques », in *Gradhiva*, n° 13 (n. s.), 2011, p. 149-160.

6. Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* [1985], trad. C. Fraixe, Nîmes, Chambon, 1991, « Introduction ».

degrés sur la droite, une tête grotesque qui confirme le lien du tableau avec l'autoportrait inclus par Gauguin dans *Au-dessus du gouffre*⁷. Les travaux de Michel Weemans (autre coorganisateur d'*Une image peut en cacher une autre*) sur la peinture flamande du XVI^e siècle ont montré que les paysages anthropomorphes dans lesquels s'y déroulent des histoires saintes jouaient le rôle d'une exégèse visuelle et visaient à faire passer le spectateur d'un état d'aveuglement à un état de discernement⁸. D'autres travaux, comme ceux d'Andreas Hauser et de Jérémie Koering sur Mantegna, de Daniel Arasse sur Léonard et de Felix Thürlemann sur Dürer, ont souligné l'importance de la polysémie iconique pour l'art de la Renaissance, où j'ai proposé de reconnaître un des moments d'apogée des images potentielles en Occident⁹.

Le rôle crucial du tournant de 1900 pour leur triomphe dans l'art moderne et contemporain a lui aussi été confirmé et l'œuvre de Redon a enfin fait l'objet d'une exposition et d'une publication majeures en France¹⁰. Rodolphe Rapetti, leur organisateur, a reconnu dans le décor de la bibliothèque de l'abbaye de Fontfroide, chef-d'œuvre peint par Redon en 1910, un profil de montagne anthropomorphe ou plutôt théomorphe qui fait sans doute allusion à l'art et à la vie de Gauguin¹¹. C'est ce dernier qui m'a surtout occupé depuis *Potential Images*, le chapitre que je lui ai consacré ayant montré combien la compréhension et

[cf. ill. 62]

7. Communication orale, Kyoto, 6 juillet 2009.

8. Cf. notamment Michel Weemans, « Herri met de Bles's *Sleeping Peddler* : An Exegetical and Anthropomorphic Landscape », in *The Art Bulletin*, vol. 88, n° 3, septembre 2006, p. 459-481 ; J.-H. Martin (éd.), *Une image peut en cacher une autre, op. cit.*, p. 39-65.

9. Cf. Andreas Hauser, « Andreas Mantegnas *Madonna delle cave*. Ein vulkanischer Christus als Quelle geistiges Lebens », in *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, vol. 8 (2001), 2003, p. 79-109 ; Jérémie Koering, « Changing Forms : Mantegna's Poietics in the Camera Picta », in *Art History*, vol. 37, n° 2, 2014, p. 294-313 ; Daniel Arasse, « La science divine de la peinture selon Léonard de Vinci », in Philippe Morel (éd.), *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, Rome, Académie de France à Rome, Paris, Somogy, 2006, p. 343-356 ; Felix Thürlemann, « L'aquarelle de Dürer *fenedier klawsen*. La double mimesis dans l'analyse picturale d'un lieu géographique », in *Revue de l'art*, n° 137, 2002-2003, p. 9-18 ; *id.*, *Dürers doppelter Blick*, Constance, UVK Universitätsverlag, 2008.

10. Rodolphe Rapetti (éd.), *Odilon Redon – Prince du Rêve*, cat. exp. (Galeries nationales du Grand Palais, Paris), Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2011 ; D. Gamboni, « Une petite porte ouverte sur le mystère » : Odilon Redon et la recherche en histoire de l'art », in *ibid.*, p. 29-41 ; *id.*, *The Brush and the Pen : Odilon Redon and Literature*, trad. Mary Whittall, édition revue et mise à jour, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

11. R. Rapetti (éd.), *Odilon Redon, op. cit.*, p. 85, et cf. p. 328-329. Sur l'anthropomorphisme, cf. D. Gamboni, « Anthropomorphism », in *The Art Bulletin*, vol. 94, n° 1, mars 2012, p. 20-22.

la perception même de son œuvre devaient être renouvelées par une prise en compte des images potentielles¹². Gauguin avait reconnu la dimension imaginative du réalisme, chez Courbet – où elle est devenue toujours plus évidente – et surtout chez Cézanne, auquel il attribuait en 1885 un « sens parabolique à deux fins¹³ ». Il s'intéressait aux recherches sur le rêve, l'hallucination et l'image mentale, ce qui témoigne du rôle de l'interaction entre art et science dans la promotion de l'ambiguïté et du « regardeur » à la fin du XIX^e siècle¹⁴. La nature de cette interaction a été récemment éclairée par Friedrich Weltzien dans le cas plus ancien de Justinus Kerner, auteur de taches interprétées qui ont directement inspiré l'usage psychologique et métapsychologique qu'en a fait Hermann Rorschach avec le succès que l'on sait¹⁵. L'intérêt que présentent l'art et spécialement le recours artistique à l'ambiguïté a d'ailleurs été reconnu au cours des dernières années par certains chercheurs dans le domaine des sciences cognitives et des neurosciences¹⁶.

L'œuvre de Gauguin met aussi en évidence l'influence de la mondialisation de l'art à l'époque coloniale et la fonction souvent centrale de la

12. Cf. D. Gamboni, « *Parahi te marae* : où est le temple? », in 48/14. *La revue du Musée d'Orsay*, n° 20, printemps 2005, p. 6-17 ; *id.*, « *Mana'o tupapa'u* : Jarry, Gauguin et la fraternité des arts », in Michael Einfalt *et al.* (éd.), *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle : Literatur – Geschichte – Kultur. Festschrift für Joseph Jurt*, Heidelberg, Winter, 2005, p. 459-475 ; *id.*, *Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

13. Cf. D. Gamboni, « “Des grains de beauté” : Anthropomorphes bei Courbet », in Henry Keazor (éd.), *Psychische Energien bildender Kunst : Festschrift Klaus Herding*, Cologne, DuMont, 2002, p. 116-137 ; Ségolène Le Men, *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 253-292 ; Paul Gauguin, lettre du 14 janvier 1885 à Émile Schuffenecker, in Victor Merlhès (éd.), *Correspondance de Paul Gauguin, documents-témoignages*, vol. I : 1873-1888, Paris, Éd. de la Fondation Singer-Polignac, 1984, p. 88.

14. Cf. D. Gamboni, « The Vision of a Vision : Perception, Hallucination, and Potential Images in Gauguin's *Vision of the Sermon* », in *Visions : Gauguin and his Time (Van Gogh Studies 3)*, Zwolle, Waanders, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2010, p. 11-28.

15. Cf. Friedrich Weltzien (éd.), *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer, 2006 ; *id.*, *Fleck – Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011 ; D. Gamboni, « Un pli entre science et art : Hermann Rorschach et son test », in Anne von der Heiden et Nina Zschocke (éd.), *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*, Zurich, Berlin, Diaphanes, 2012, pp. 47-82.

16. Cf. D. Hodgson, « Ways of Seeing : The Innocent Eye, Individual View and Visual Realism in Art », in *Journal of Consciousness Studies*, vol. 11, 2004, n° 12, p. 3-16 ; Nina Zschocke, « The Strategy of Visual Irritation. Forms of Ambiguous Representation in Contemporary Art », in Grant Malcolm (éd.), *Multidisciplinary Approaches to Visual Representations and Interpretations*, Amsterdam *et al.*, Elsevier, 2004, p. 373-388 ; *id.*, *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, Munich, Fink, 2006 ; Robert Pepperell, « Seeing without Objects : Visual Indeterminacy and Art », in *Leonardo*, vol. 39, 2006, p. 394-400 ; Alumi Ishai, Scott L. Fairhall et

polyiconicité dans les images et objets des sociétés dites alors « primitives¹⁷ ». C'est ce que démontre à propos de l'art marquisien la grande étude de Karl von den Steinen, entreprise à la veille de l'arrivée de Gauguin à Hiva Oa et dont a tiré depuis parti Alfred Gell, ainsi qu'un livre récent de Jürgen Golte sur la céramique précolombienne du Pérou¹⁸. J'ai dû me contenter, dans ce livre, de faire allusion à l'importance des images potentielles dans d'autres cultures en prenant l'exemple de la Chine, et sa traduction en japonais a témoigné de l'intérêt de ma thèse pour l'art et l'histoire de l'art en Asie¹⁹. Les liens entre perception imaginative et divination représentent l'une des voies par lesquelles l'étude des images potentielles peut contribuer à la compréhension des pratiques imageantes prémodernes – et vice-versa –, entre autres en Afrique²⁰.

J'avais indiqué dans l'introduction de mon livre que l'exhaustivité ne pouvait faire partie de ses objectifs et supposé que chaque lecteur-regardeur aurait des compléments à y apporter : cela m'est arrivé, par exemple dans le domaine de l'architecture avec Antoni Gaudí et le modernisme catalan. Au parallèle avec l'évolution de la théorie de l'art et de l'esthétique, j'ajouterais aujourd'hui plus explicitement celui de l'histoire de l'art comme discipline. C'est ainsi que Jacob Burckhardt traitait dès 1864 de la « puissance suppléante de l'imagination » et que l'esthétique de l'« empathie » et de la « suggestion » a informé au tournant du siècle les travaux de Heinrich Wölfflin et August Schmarsow en Suisse et en Allemagne et de Salomon Reinach, Victor Basch et surtout Henri

R. Pepperell, « Perception, Memory and Aesthetics of Indeterminate Art », in *Brain Research Bulletin*, n° 73, 2007, p. 314-324 ; S. L. Fairhall et A. Ishai, « Neural Correlates of Object Indeterminacy in Art Compositions », in *Consciousness and Cognition*, vol. 17, 2008, n° 3, p. 923-932.

17. Cf. Carlo Severi, *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École normale supérieure, 2007 ; J.-H. Martin, *Une image peut en cacher une autre, op. cit.*

18. Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigener Reiseergebnisse und dem Material der Museen*, 3 vol., Berlin, Dietrich Reimer, 1925 (*reprint* New York, Hacker Art Books, 1969, et Saarbrücken, Fines Mundi, 2006 ; trad. fr. *Les Marquisiens et leur art*, 2 vol., Tahiti, Musée de Tahiti et des îles, 2005) ; Alfred Gell, *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 169-220 ; Jürgen Golte, *Moche. Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Cusco, Centro Bartolomé de Las Casas, 2009.

19. Trad. S. Fujihara, Tokyo, Sangensha, 2007.

20. Cf. Alisa LaGamma, *Art and Oracle : African Art and Rituals of Divination*, cat. exp., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000 ; Susan Elizabeth Gagliardi, « Seeing the Unseen : Ambiguity, Audiences, and Power Associations Arts », communication, Columbia University Seminar, New York, 3 novembre 2011.

Focillon en France²¹. Werner Hofmann a mis en évidence un intérêt fondamental d'Alois Riegl pour les structures ambivalentes telles que les ornements reposant sur la réversibilité de la figure et du fond, faisant passer ce dernier d'un statut neutre et amorphe à celui de « puissance formelle » (*Formpotenz*)²². Dans les années 1920, Carl Einstein attribuait au cubisme et à la sculpture africaine la capacité de provoquer une vision hallucinatoire abolissant la distinction entre sujet et objet et donnant naissance à des « figures » inédites²³. En plus de l'interprétation et de la mise en situation verbale des œuvres d'art, on pourrait inclure leur accrochage et le domaine de la muséologie, notamment grâce à l'œuvre de collectionneuses comme Isabella Stewart Gardner dont Alan Chong a comparé le musée, ouvert en 1903, aux romans tardifs de Henry James, tous deux étant caractérisés par ce que William James, frère de l'écrivain et auteur des *Principes de psychologie* (1890), appelait « la complication d'allusions et de références associatives²⁴ ».

On pourrait aussi explorer davantage le domaine des arts du spectacle, où la temporalité de la perception et la mobilité de l'image, mises en exergue par le phénomène des images potentielles, prennent des formes explicites et littérales. Outre le premier cinéma, effleuré dans mon livre, le théâtre est ainsi concerné, Meyerhold définissant par exemple le spectateur comme un « quatrième créateur », et il en va de même des débuts de la danse moderne, Loïe Fuller attribuant la naissance de sa « danse serpentine » aux réactions du public qui, la voyant traverser la scène en tenant à bout de bras sa robe trop longue au cours d'une scène

d'hypnotisme, se serait écrié « Un papillon ! [...] Une orchidée²⁵ ! » Valéry, auteur de *Degas, danse, dessin*, comparait l'invention à la reconnaissance d'un air de musique dans les motifs sonores accidentels produits par la chute de gouttes d'eau, un train ou une machine alternative : « Il faut, je crois, un objet, ou noyau, ou matière – vague, et une disposition²⁶. » Le fait que l'ambiguïté et l'appel à la participation du spectateur soient devenus des conditions *sine qua non* de l'art a été reconnu et interrogé, y compris de manière critique²⁷. Les nouvelles possibilités techniques de reconstitution du processus créateur mettent aussi en évidence les métamorphoses qui en font partie et reposent souvent sur la perception imaginative²⁸. La réception s'inscrit donc dans la continuité de la production et y contribue, d'autant plus qu'on peut considérer, comme l'a proposé Alfred Gell, l'ensemble des œuvres du même auteur comme un objet unique distribué dans le temps²⁹. L'artiste et critique japonais Chihiro Minato a ainsi comparé – comme Hugo avant lui – les transformations de la montagne à celles de l'image sous le regard et donné de celle-ci une définition qui la lie indissolublement à la potentialité : « La métamorphose n'est pas une propriété de l'image mais sa nature³⁰. »

Dario Gamboni

21. Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung « Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst » aufgrund der Handschriften kommentiert und herausgegeben von Irmgard Siebert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 89-94 ; D. Gamboni, « De Bernheim à Focillon », *op. cit.*

22. Werner Hofmann, « Die Gemse und das Alpenpanorama. Alois Riegl (1858-1905), der Emanzipator und sein Doppelblick », in *Neue Zürcher Zeitung*, 28-29 janvier 2006, p. 71-72.

23. Ileana Parvu, compte rendu de Liliane Meffre, *Carl Einstein 1885-1940, itinéraires d'une pensée moderne* (Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2002), in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 85, automne 2003, p. 123-127 (124-125) ; Klaus Herding, « Motion and Emotion : Zur Balance der Antriebskräfte bei Moholy-Nagy », in *Thesis : Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, vol. 49, 2003, n° 3, p. 150-167 (161) ; Charles W. Haxthausen, « Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Cubism, and the Visual Brain », in *nonsite.org*, n° 2, 12 juin 2011 (<http://nonsite.org/issues/issue-2/carl-einstein-daniel-henry-kahnweiler-cubism-and-the-visual-brain>).

24. Alan Chong, « Mrs. Gardner's Museum of Myth », in *Res : Anthropology and Aesthetics*, n° 52, 2007, pp. 212-20 (219).

25. Vsevolod Meyerhold, « Contribution à l'histoire et à la technique du théâtre » [1908], in *Écrits sur le théâtre*, t. II, trad. Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'Homme, 2009 ; Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Paris, Juven, 1908, p. 21-26. Je remercie Merel van Tilburg et Sarah Burkhalter de m'avoir signalé ces passages.

26. Paul Valéry, *Cahier B 1910*, Paris, Gallimard, 1930, p. 117-118. Cf. D. Gamboni, « A quoi servent les artistes ? Une réponse de Paul Valéry (1894/1930) et son actualité », in André Ducret (éd.), *A quoi servent les artistes ?*, Zurich, Seismo, 2011, p. 156-172.

27. Cf. Verena Krieger et Rachel Mader (éd.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Cologne et al., Böhlau, 2010.

28. Cf. D. Gamboni, « *Parsifal/Druide* : Unfolding a Lithographic Metamorphosis by Odilon Redon », in *The Art Bulletin*, vol. 89, n° 4, décembre 2007, p. 766-796 ; *Henri Matisse : Radical Invention, 1913-1917*, cat. exp., Chicago, The Art Institute of Chicago, 2010.

29. A. Gell, *Art and Agency*, *op. cit.*, p. 221-258.

30. Chihiro Minato, *Our Mountains of Metamorphosis : Morphogenesis and Sacredness*, Tokyo, Inscript, 2001, non paginé.