



Regards pareidoliques

Ralph Dekoninck

Le jeu des associations d'esprit et des projections visuelles m'a fait retenir, parmi les collections du Trinkhall, une œuvre de Beverly Baker pour rendre hommage à celui qui a contribué à ouvrir mes yeux, ceux du corps comme ceux de l'esprit, à travers d'abord un livre : *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité* (1998)¹, magistrale fresque qui constitue un jalon fondamental dans ce qu'on commençait, à la fin des années 1990, à appeler l'histoire des cultures visuelles et que Carl a contribué à réinscrire, par la suite, dans le champ élargi des cultures sensibles. C'est à cet ouvrage que j'ai consacré un de mes tout premiers comptes-rendus² comme doctorant, tant il m'a marqué par sa prose ciselée et par le souffle de l'enquête menée. J'y soulignais en conclusion « tout l'intérêt, comme le démontre à merveille ce livre, d'une approche historique et anthropologique du regard et de la vision. Institué dans l'espace de la culture et de la société, le regard a une histoire qui ouvre sur celle des manières de penser le monde, de le voir et d'agir sur lui, manières certes bien étrangères à notre façon d'habiter l'expérience sensible, mais dont les traces restent bien vivantes au plus profond, au plus secret de nous-mêmes. Ce tableau admirablement brossé d'une époque qui voit ses certitudes ébranlées (fractures de la foi, du savoir, de la culture, de la société) rappelle, en effet, celui d'une autre époque, la nôtre, également obsédée par la vision ». Ce constat qui date d'il y a vingt-cinq ans garde toute son actualité. On pourrait même dire que l'analyse posée par Carl pour la période qu'on qualifie aujourd'hui de première modernité a tout lieu de jeter un nouvel éclairage sur la façon dont l'épistémè pré-moderne continue à travailler nos cultures visuelles contemporaines. Dans son enquête sur cet objet, l'œil-regard, dont le caractère fuyant et polymorphe n'a d'égal que sa muette transparence (objet invisible à force d'être trop visible ou de rendre visible), Carl envisage en effet sous un nouveau jour le changement d'épistémè qui s'opère au seuil de la modernité. Il montre combien cette dernière continue à être travaillée par la présence agissante de l'œil dans le

1. Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

2. *xvii^e siècle*, 1999 (203), p. 404-406.

monde. Qu'il soit animal (basilic, loup, aigle...) ou humain (regard maternel, regard sorcier, regard amoureux...), l'œil tue, paralyse ou fascine. « Regarder, c'est toucher les choses en leur intimité »³. Les anciennes théories de la vision, partagées entre le modèle de l'extramission et celui de l'intromission, corroborent cette conception particulière du rapport de l'œil au monde : « La relation sensible unissant l'œil au monde est toujours pensée dans les termes d'un saisissement plus ou moins direct de la chose »⁴. Le regard est donc naturellement contagieux, par ce flux des particules (qu'on nommait alors les esprits) qu'il projette ou qu'il réceptionne, mais aussi par la force de l'imagination.

Ce sont ces pouvoirs du regard comme geste qu'il s'agit de retrouver dans nos manières de voir, non pas tant pour réenchanter notre rapport au monde que pour mieux saisir certaines formes de survivances d'un régime scopique prétendument détrôné par notre modernité. Or un des rares lieux où cette magie du regard continue à opérer est celui de la pareidolie, cette propension humaine à projeter sur le monde environnant des images, ou plus précisément à reconnaître dans des formes aléatoires des formes connues auxquelles on attribue naturellement des significations. La psychologie a bien étudié ce mécanisme psychique, lui attribuant un rôle essentiel dans l'évolution, au titre qu'il est préférable de détecter une présence ennemie, même fausse, que de ne pas en détecter une vraie. Mais on n'a pas attendu ces découvertes des sciences cognitives pour reconnaître à cette faculté humaine un fascinant pouvoir d'invention. À en croire Leon Battista Alberti (1464), l'art y aurait trouvé son origine : « Je pense que les arts de ceux qui entreprennent d'exprimer dans leur ouvrage les figures et images à la ressemblance des corps créés par la nature naquirent de ceci : à partir d'un tronc, d'une motte de terre ou d'autres corps bruts de cette sorte, ils devaient parfois distinguer quelques lignes avec lesquelles, moyennant très peu de changements, ils produisaient quelque chose de très ressemblant aux vrais visages de la nature. Donc, les considérant et les relevant mentalement, ils se mirent avec soin à faire tentatives et efforts pour voir s'ils pouvaient y ajouter ou supprimer quelque chose et parachever ce qui semblait manquer pour que fût recueilli et détaché le véritable aspect de l'image. Pour autant donc que la chose elle-même indiquait les lignes et les surfaces, en les corrigeant et polissant, ils parvinrent au but, en prenant du plaisir »⁵. L'art des origines/l'origine de l'art reviendrait donc à reconnaître des ressemblances là où il n'y en a pas. Or ce qui est devenu un jeu à l'ère moderne était une quête à l'ère pré-moderne, celle consistant à lire le *Liber mundi* ou plutôt à interpréter le tableau d'un *Deus pictor* (la métaphore de la peinture tendant en effet à supplanter celle du livre au premier âge moderne) ayant laissé dans la nature les vestiges de la ressemblance originelle que l'homme avant la Chute était capable de contempler sans médiation. Bien des travaux des historiens de l'art ont mis en évidence la façon dont le grand récit de la modernité occulte des poches de résistance (notamment dans le genre pictural du paysage) à cet abandon progressif de la quête des ressemblances inscrites de toute éternité dans le monde selon le plan de la providence divine. On pourrait plutôt parler d'une forme de dialectique entre deux modes d'appréhension du monde, l'un pré-moderne et l'autre moderne, comme si la modernité se rejouait à chaque époque par rapport à un substrat plus ancien qui continue souterrainement à la travailler.

Je ne vais pas à mon tour rejouer ce geste originel, mais je pars du principe, discutable, qu'un des ressorts des arts situés, si bien pensés par Carl, est d'ouvrir le monde des possibles ou d'autres mondes possibles, tant du côté de la création que de celui de la réception. Ce « voir avec », ce voir inscrit dans le monde, non plus à distance et froid, mais proche et chaud, bâti sur un système complexe de relations et générant à son tour un dense réseau de connections permet de faire bouger les lignes, d'inventer une « poétique de l'écart ».

3. C. Havelange, *op. cit.*, p. 111.

4. *Ibid.*, p. 158.

5. Leon Battista Alberti, *La statue*, éd. Oskar Bätschmann et Dan Arbib, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure – Musée du Quai Branly, 2011, p. 63.

Le travail de Beverly Baker, artiste américaine atteinte du syndrome de Down, illustre à merveille cette poétique. Comme on peut le lire sur le site de « Latitude Artist Community » (Lexington, Kentucky), atelier auquel elle est associée depuis 2001, « Beverly Baker commence et termine son travail par son nom et un échafaudage fait de traits de stylo à encre. Elle superpose de longues lignes courbes – *comme des trajectoires d'avion* [je souligne] – et des gribouillages compacts jusqu'à ce que le papier soit englouti dans un tourbillon de jais, de charbon, d'ébène, de haricot noir et de réglisse ». Un des autres *traits* caractéristiques de son œuvre est cette façon de s'appropriier des feuilles de livres ou de magazines déjà couvertes de texte. « Les compositions abstraites finales ne contiennent généralement que des traces de leur genèse linguistique, car Baker dessine continuellement sur la même feuille, effaçant les mots ou les lettres d'origine avec d'autres mots, lignes et couleurs ». Ce double geste, associant écriture et dessin, rejoue le fondement commun de ces deux arts dont l'étymologie grecque témoigne (*graphein* renvoyant tout aussi bien à l'acte d'écrire qu'à celui de dessiner). C'est d'ailleurs avec des instruments destinés à l'écriture qu'elle a l'habitude de travailler.

C'est ce qu'exemplifie l'œuvre que j'ai retenue. Mais je l'ai surtout retenue car la première fois que je l'ai vue, accrochée à la cimaise du Trinkhall, je n'ai pu m'abstenir de pêcher par pareidolie ; pêcher, car on sait combien une certaine doxa de l'art abstrait interdit de voir des ressemblances dans un art qui a précisément cherché à se débarrasser de tout effet mimétique, comme l'annonçait la prophétie de Maurice Denis en 1890 rappelant qu' « un tableau [mais peut-on parler de tableau dans le cas présent], avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis, *Art et Critique*, 1890). Le « avant d'être » est devenu au XX^e siècle un « ne peut être ». Ce qui n'a pas empêché bien des peintres abstraits à conférer des titres pareidoliques à leur œuvre, comme Jackson Pollock nommant une de ses toiles abstraites *Lavender Mist* (1950, National Gallery, Washington) et invitant de la sorte le spectateur à projeter une ressemblance sur ce qui n'est que de l'« action painting ».

Pour revenir à l'œuvre de B. Baker, je ne sais si elle porte un titre évocateur. Mais je n'ai pas eu besoin de ce titre pour inventer (c'est-à-dire, au sens étymologique, tout à la fois trouver ce qui est déjà là et créer ce qui n'y est pas) dans ce tracé, non pas les seules traces du geste artistique, mais les empreintes d'un imaginaire pareidolique, avant tout le mien et peut-être celui de celles et ceux qui se laissent prendre dans cet agréable piège à regard. En l'absence de toute dénomination référentielle, elle peut devenir un espace de projection fantasmatique, cette nouvelle toile de l'inconscient sur laquelle la figurabilité joue à plein régime, sans besoin d'activer des croyances animistes. Cette toile, ma toile, est en quelque sorte imprimée, imprégnée d'une série d'images, et en particulier d'une image très prégnante, celle que je révèle ici comme on révèle un négatif dans la chambre noire de sa psyché. Et je le fais d'autant plus spontanément qu'elle est étroitement liée à un projet de recherche-création, approche que Carl ne cesse de cultiver et de promouvoir en faisant s'interpolliniser science et art. Le projet (étymologiquement, ce que l'on jette vers l'avant) en question a associé des chercheurs en bio-mécanique de l'UCLouvain et un artiste photographe catalan. Il me tient à cœur car c'est l'un des tout premiers projets soutenus par le Fonds Recherche-Création que j'ai contribué, avec d'autres, à mettre en place à l'UCLouvain, avec l'objectif d'insuffler une nouvelle manière de penser avec l'art et d'inventer un nouvel art de la recherche.

Dénoté « RevealFlight », il s'origine dans l'observation des performances aériennes de certains oiseaux, en particulier de la barge rousse qui relie l'Alaska à la Nouvelle-Zélande, soit près de 12.000 km parcourus sans quitter le ciel et sans ingurgiter de nourriture. Cela ne peut se faire qu'en interagissant de façon optimale avec le milieu dans lequel cet oiseau évolue, à savoir l'air. Les ingénieurs en aéronautique étudient depuis longtemps les phénomènes complexes qui régissent l'interaction entre des solides, tels des ailes, et un fluide, tel l'air. Mais les outils existants sont peu appropriés pour la dynamique particulière d'un vol avec battement d'ailes. Mené par une équipe d'une dizaine de chercheurs de l'Institute of Mechanics Materials and Civil Engineering, « RevealFlight » est ainsi né d'un émerveillement que l'équipe a voulu prolonger et enrichir encore en collaborant avec le

photographe barcelonais Xavi Bou (<http://www.xavibou.com>). Le projet artistique de ce dernier vise à rendre visible l'invisible du vol des oiseaux. Ses ornithographies permettent en effet de percevoir en une seule photo toute la temporalité de la trajectoire d'un ou plusieurs oiseaux. Les « filaments aviaires » qui en résultent permettent directement d'apprécier la richesse du mouvement des ailes. Au travers du développement d'outils numériques permettant « d'augmenter » les dimensions d'une simulation ou d'une photographie de vol, la collaboration entre chercheurs et artistes a permis d'enrichir la perception de ce phénomène naturel fascinant.

Une telle recherche-création ne peut manquer de résonner avec cet œil pré-moderne dont Carl a étudié l'anatomie et l'imaginaire. Elle nous donne à voir l'invisible d'un temps dilaté et d'un mouvement étiré, un espace-temps qui sature de ses traits le support sur lequel il est révélé car il est le condensé visuel d'une chorégraphie animale parfaitement réglée derrière sa dimension en apparence aléatoire. Sa première surface d'inscription est le ciel dont on sait qu'il a été à la fois un des espaces privilégiés des augures antiques (*augere* qui veut dire « augmenter »), en particulier dans sa relation avec le vol des oiseaux, et en même temps l'espace de projection pareidolique par excellence, en lien principalement avec les nuages.

C'est ce que j'ai voulu voir dans l'œuvre de B. Baker. Le commentaire cité plus haut propose d'ailleurs cette analogie, non pas avec le vol des oiseaux mais avec le sillage des avions dans le ciel. Sans y plaquer nécessairement une ornithographie ou les « chemtrails » aéronautiques, on pourrait en faire le sismographe d'une pulsion créatrice qui donne à voir un mouvement ininterrompu, animé sans doute d'une certaine vitesse, dont l'intensité trouve son paroxysme à l'avant-plan gauche dans cette zone assombrie par la densité du tracé. Là aussi, comment ne pas résister à la tentation de l'anthropomorphisme ? Comment ne pas reconnaître un visage ? Et comment ne pas voir une forme rémanente, christomorphique cette fois, celle d'un être crucifié ? Mais arrêtons là la chasse aux ressemblances, pour retenir, en conclusion, l'idée qu'une œuvre d'art est un piège à regard, qu'elle capte, capture, captive notre attention pour en faire un espace de liberté imaginative/créative. Ce qui me ramène à ce troisième élément entre l'œil et le monde qui à la fois autorise et organise la vision, comme Carl l'a si bien mis en lumière. Dans l'épilogue de son livre de 1998, il écrit ceci : « Il s'agit de la *fascination*, toujours là, sous les mots, donnant l'œil au monde et le monde à l'œil, donnant lieu aux mots eux-mêmes, toujours tendus par l'effectivité du regard, par la sourde conscience d'être à la fois soi-même et l'autre, ici et ailleurs, aujourd'hui et demain »⁶.

6. C. Havelange, *op. cit.*, p. 376.