L'erreur perceptive lors de la formation de l'interprétation

Bruno Trentini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/180>

DOI : 10.4000/lcc.180

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Bruno Trentini, « L'erreur perceptive lors de la formation de l'interprétation », *Les chantiers de la création* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 06 décembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/180> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.180>

L'erreur perceptive lors de la formation de l'interprétation

Bruno TRENTINI, Université Paris I

Les erreurs ne sont pas les mêmes s'il s'agit de la production d'œuvres ou de leur réception. Si l'artiste peut être orienté vers un nouveau projet lorsque son pinceau dérape, qu'en est-il du spectateur ? Quelles sont ses erreurs possibles ? Un type d'erreur évident advient lorsque le spectateur ne comprend pas les intentions de l'artiste. Il s'agit toutefois d'un type d'erreur particulier puisque le spectateur n'a pas conscience de son erreur. Pour que l'erreur soit féconde, il faut qu'elle s'assume en tant qu'erreur, il faut que le spectateur prenne conscience de son erreur. L'erreur se comprend donc comme telle que lorsqu'elle est corrigée. Nous pensons que, même corrigée, l'erreur commise demeure féconde.

Nous supposons que l'erreur perceptive, bien que proprement subjective, est déplacée par le spectateur pour en faire une caractéristique de l'objet perçu, objet qui devient donc plus intéressant, plus intrigant. Les artistes peuvent tirer profit de ces erreurs perceptives et produire à leur tour des objets mettant en branle la perception.

1 Comment l'art fait de l'inattention une attitude attentive

1.1 L'image projetée

Préconisée par Léonard de Vinci comme « méthode propre à favoriser l'invention » (Damisch 50) et expérimentée par de nombreux distraits levant les yeux au ciel, l'observation des nuages donne à voir des formes surprenantes. Elles sont intéressantes dans la mesure où elles ressemblent à d'autres formes connues. Un nuage peut par exemple avoir vaguement l'apparence d'un cheval. Bien entendu, personne ne commettra l'erreur de confondre la nuée et l'animal. Il est malgré tout possible de repérer une ressemblance entre deux formes rigoureusement différentes. Une telle similitude de formes est induite par un vagabondage de la pensée. La perception est

alors pourvue d'une potentialité permettant l'abstraction de la fonction d'un objet pour ne s'en tenir qu'à sa forme. Cette puissance garantit la possibilité de l'erreur perceptive dans laquelle, cette fois-ci, le sujet percevant se trompe : il prend un objet pour un autre.

Sans nécessairement se trouver dans de mauvaises conditions de perception, un arbre coupé peut être vu comme une personne. Afin que cette erreur persiste, il convient de rendre prégnante l'immobilité de la personne fictive. Si quelque chose peut être contemplé par la personne potentielle, l'erreur n'en sera que plus stable. Ainsi, ce genre d'égarement a plus de chance de se produire au bord de mer où les arbres sont rares, mais où il est fréquent de s'arrêter un moment et de regarder immobile l'étendue d'eau. Une personne n'est donc vue « que pour autant qu'il n'y a rien dans [le] champ de vision qui puisse contredire l'hypothèse qui semble la plus probable » (Gombrich 176). Ainsi, le mécanisme perceptif semble fonctionner sur le mode d'hypothèses et de falsifications. L'hypothèse « voir une personne » peut se trouver falsifiée par une trop grande immobilité du stimulus ; une autre hypothèse sera alors émise sauf s'il peut être opportun qu'une personne demeure à un tel endroit sans bouger. Les hypothèses tiennent compte du contexte et tendent à maximiser la pertinence de l'objet reconnu. Suivant les situations, un élément a plus ou moins de probabilité d'être présent, donc d'être convoqué dès la première hypothèse. Dans un lieu insolite, un lieu dans lequel aucune chose n'est privilégiée, le sujet percevant est dépourvu d'indices et donc d'attente. Il ne peut se fier qu'à une ressemblance entre le stimulus et « le classeur de [sa] pensée » (155). L'erreur perceptive a plus de chance de se produire si l'objet n'appartient pas à ce classeur mental puisque le sujet ne peut que projeter une forme connue sur la source inconnue de son stimulus. L'art pouvant donner à voir des formes non-existantes, ses œuvres sont le lieu privilégié d'une telle projection.

Toutefois, pendant que l'individu croit voir une personne où il y a un arbre, il commet certes une erreur perceptive, mais il l'ignore totalement. C'est lors d'une prochaine vérification qu'il se rendra compte de sa projection. Sa perception basculera tout à coup, il verra du bois où il se représentait de la chair. La modification n'est pas une métamorphose, la perception n'intercale aucun état intermédiaire entre la personne et l'arbre. L'individu se rendra alors compte de son erreur. Même si ces phénomènes perceptifs sont encore mal compris, il semble plus plausible que la source de l'erreur

réside dans le sujet percevant et non dans l'objet perçu (Mamassian 76). Or, même si le sujet reconnaît qu'il s'est trompé, il ne lui semble pas naturel d'avoir eu une perception erronée. C'est alors que l'individu détourne la causalité : l'objet devient responsable de l'erreur, c'est lui qui est intrigant. L'arbre coupé est tout à coup pourvu de qualités cachées. Par conséquent, même corrigée, l'erreur perceptive persiste à agir : la déviation du sujet vers l'objet en est la première manifestation. L'erreur est alors féconde en ce qu'elle hisse un objet banal au rang de bizarrerie.

Si la puissance de la perception peut entraîner, littéralement, une « transfiguration du banal¹ », il est tentant d'essayer d'intensifier la première étrangeté de l'objet afin d'ouvrir la voie à des erreurs perceptives plus intenses.

1.2 Forcer l'erreur perceptive

Même si l'erreur perceptive peut très bien advenir d'elle-même, c'est-à-dire sans travestissement de l'objet mal identifié, il est possible de forcer cette erreur. La projection visuelle que l'on peut attribuer à une inattention est ici grandement incitée par une création d'images particulières. En ce sens, il semblerait que les « faiseurs d'images », qui ne sont pas toujours qualifiés d'artistes, parviennent à provoquer l'inattention par des arrangements fallacieux. Tout se passe donc comme si le spectateur devait être suffisamment attentif pour que l'image puisse l'atteindre afin de le rendre distrait. Le spectateur attentif remarquera par exemple que, parfois, une image peut en cacher une autre². Les images de ce genre sont appelées « images doubles », « images ambiguës » ou encore « images bistables »³ ; le critère de l'erreur perceptive permet toutefois d'en distinguer différentes espèces. Certaines images sont par exemple bistables sans être scrupuleusement doubles. Dans *Marché d'esclaves avec apparition du buste invisible de*

1 Cette expression est le titre d'un livre d'Artur Danto qu'il emprunte d'ailleurs lui-même à l'histoire d'un roman de Muriel Spark. Certes heureuse, nous n'employons pas cette expression gratuitement. En effet, une modification de l'attitude perceptive semble apte à activer ou désactiver subjectivement l'artificialité d'un objet. Rappelons que le livre de Danto interroge justement ce point.

2 « Une image peut en cacher une autre : Arcimboldo, Dali, Raetz » est d'ailleurs le titre d'une exposition qui se tient aux galeries nationales du Grand Palais, à Paris, en 2009. L'erreur perceptive change de type d'une salle à l'autre.

3 Ces trois terminologies reposent en fait sur des principes épistémiques différents. Il nous semble que la notion d'images bistables est plus apte à rendre la spécificité de ces images, même si les deux états ne sont pas nécessairement exactement aussi stables l'un que l'autre. En fait, toute perception est ambiguë puisqu'une image en deux dimensions est compatible avec une infinité d'images en trois dimensions (Mamassian 74).

Voltaire peint par Dalí en 1940, le visage du philosophe est invisible au sens où il jaillit d'un arrangement minutieux de deux corps de femmes et d'un porche. Il ne s'agit pas véritablement d'une image double au sens où le visage de Voltaire n'a pas le même ancrage que la scène du marché d'esclaves. Il est possible d'assigner à un état stable une plus grande congruité qu'à l'autre état⁴. Cependant, ce n'est pas parce que la vision du visage n'est pas consistante qu'elle n'a pas lieu : le visage est aperçu et il est difficile de s'en détacher. Il faut que le spectateur se concentre sur les costumes des deux femmes ou sur le porche architectural pour parvenir à stabiliser sa perception hors du buste de Voltaire. C'est parce qu'il faut redoubler de concentration qu'il semble que cette espèce d'images parvienne à faire de l'inattention une véritable attitude. De nombreuses images livrent une illusion semblable à la peinture de Dalí, mais les œuvres d'art ont le mérite d'attirer l'attention du spectateur sur leur valeur artistique. Le spectateur ne se trouve donc pas en condition de recevoir une illusion d'optique ; il n'y aurait sinon aucune inattention puisque l'attention traquerait l'illusion.

La concentration requise a pour but de maintenir l'illusion de la fiction en conservant la profondeur interne de la scène représentée. En d'autres termes, si une image est plane, elle représente une scène qui ne l'est pas, une profondeur fictive se crée, telle tache de couleur semble située devant telle autre. Or, le buste de Voltaire vient perturber cet ordre : les têtes des femmes représentant les yeux du philosophe sont situés endotopiquement devant le porche qui représente le haut de la tête de Voltaire. Par conséquent, pour voir la tête correctement, le porche est comme rapproché. Toutefois, la composition chargée de *Marché d'esclaves avec apparition du buste invisible de Voltaire* empêche le spectateur de commettre une erreur concernant l'ensemble de la peinture, seul un fragment est concerné. D'autres œuvres parviennent à provoquer une erreur dans leur globalité.

Sans avoir recours à une image bistable, René Magritte perturbe lui aussi la profondeur interne dans *Le Blanc-seing* de 1965 : un cavalier évoluant parmi les arbres,

4 En fait, il semble pertinent de considérer certaines erreurs perceptives comme tacites. En effet, les corps des deux femmes ne sont en fait que le fruit d'une projection orientée de formes dans des taches de peinture. La perception devrait être taxée de fallacieuse lorsqu'elle donne à voir des représentations de femmes où il n'y a que de la peinture. Cette erreur apparaît toutefois comme normale, nous ne la considérons donc pas comme une erreur. Ce point ne fait de plus que renforcer la fécondité de l'erreur perceptive : elle permet de reconnaître des formes.

donc comme barré verticalement par des troncs, se trouve étrangement masqué par un tronc situé apparemment derrière lui. Or, les réflexes perceptifs sont forgés par une habitude empirique selon laquelle si un élément semble masquer un autre, alors le masqué se situe derrière celui qui le masque. Ainsi, au premier regard, la profondeur interne à l'œuvre est pervertie⁵. Dalì et Magritte utilisent les codes utilisés généralement par les artistes dans l'évocation de la profondeur (Cavanagh 644-6), mais ces deux peintres les détournent afin de déstabiliser l'attente du spectateur.

Hormis la perversion de la profondeur interne, l'inattention lors de la première confrontation à une œuvre peut être également provoquée par une altération des ombres. Ainsi, dans *La Lumière des coïncidences* peinte par Magritte en 1933, l'ombre d'un buste représenté dans un tableau interne semble être provoquée par une bougie qui se trouve dans la même pièce que le tableau. Or, cette ombre endotopique ne peut pas dépendre de l'emplacement de la bougie. Pourtant, la corrélation s'impose. Comme nous savons déjà que, devant une scène animée ambiguë, il est plus prégnant de considérer la source de lumière comme immobile (Mamassian, Knill & Kersten 291), une possible explication de cette corrélation résiderait plus généralement dans l'hypothèse de l'uniformité de la source de lumière. Au premier regard, l'ombre et la bougie sont spontanément reliées, le spectateur commet l'erreur de se représenter un espace homogène, sans rupture, alors qu'il s'agit en fait de deux espaces distincts : le buste évolue dans un niveau de réalité inférieure à celui de la bougie.

D'autres paramètres peuvent donner lieu à ce genre d'image. Il semblerait que la source réside dans l'identité du mécanisme perceptif : celui qui permet d'appréhender une image est le même que celui qui appréhende le monde. De plus, l'image n'est pas toujours perçue comme une image, elle est souvent perçue comme un monde dans le monde. Or, l'image peut créer un monde qui n'obéit pas aux mêmes règles que le monde réel. L'individu percevant, en tentant de comprendre ce nouveau monde comme le monde réel, se trouve alors sujet à des hypothèses vite falsifiées. En effet, que ce soit dans le cas d'un doute lié à la profondeur, à l'origine d'une ombre, ou même d'un doute

5 Notons que dans ce cas l'erreur est très relative, non seulement elle est fortement incitée par l'incongruité de la composition de Magritte, mais surtout, l'image d'apparence réaliste ne renvoie à aucune situation réelle. En ce sens, c'est parce qu'il s'agit d'une œuvre d'art que le spectateur ne rejette pas sa perception

lié à l'origine d'un reflet, il est théoriquement possible de savoir s'il y a ou non erreur.

Toutefois, d'autres paramètres ne permettent pas la même décidabilité. C'est notamment le cas de l'orientation des objets.

2 La perception affranchie de l'action

2.1 À côté de la projection attendue : une erreur relative

Le monde terrestre dans lequel nous vivons est soumis à la force gravitationnelle qui impose une distinction radicale entre le haut et le bas. De même, alors que peu d'objets naturels sont verticalement symétriques, la plupart possèdent une symétrie droite gauche. Ainsi, les objets ont eux aussi un haut et un bas qui leur sont propres. Si les objets ne changeaient pas d'orientation, autrement dit si leur partie supérieure restait située vers le ciel, il n'y aurait aucun problème. Or, dès qu'un objet est incliné, les différentes orientations sont en compétition ; celle globale du contexte et celle propre à l'objet ne peuvent persister simultanément. Merleau-Ponty décrit une expérience dans laquelle l'orientation propre d'un visage se renverse au profit de l'orientation globale⁶. Ainsi,

si quelqu'un est étendu sur un lit et que je le regarde en me plaçant à la tête du lit, pour un moment ce visage est normal. Il y a bien un certain désordre dans les traits et j'ai du mal à comprendre le sourire comme sourire, mais je sens que je pourrais faire le tour du lit et je vois par les yeux d'un spectateur placé au pied du lit. Si le spectacle se prolonge, il change soudain d'aspect : le visage devient monstrueux, ses expressions effrayantes, les cils, les sourcils prennent un air de matérialité que je ne leur ai jamais trouvé. Pour la première fois je vois vraiment ce visage renversé comme si c'était sa posture « naturelle » : j'ai devant moi une tête pointue et sans cheveux, qui porte au front un orifice saignant et plein de dents, avec, à la place de la bouche, deux globes mobiles entourés de crin luisant et soulignés par des brosses dures. (292)

6 Ce phénomène est surtout remarquable dans le cas de la perception des visages, peut-être parce qu'un mécanisme cérébral spécifique y est convoqué. Il peut toutefois se produire avec d'autres percepts, une expérience similaire a d'ailleurs marqué Kandinsky : alors qu'une de ses peintures était mal accrochée – son « haut propre » était sur le côté – Kandinsky a redressé naturellement, au premier regard, la congruence des orientations internes et externes et n'a donc pas reconnu sa peinture qu'il a interprétée comme une peinture abstraite avant l'heure.

La perception de la « tête pointue » n'a objectivement rien d'erratique, aucune orientation propre n'est en droit plus pertinente qu'une autre. Il semblerait tout de même surprenant de considérer que cette nouvelle perception soit aussi pertinente que celle respectant l'orientation propre à l'objet. Ce n'est en fait plus à un niveau perceptif que l'erreur se situe, mais au niveau d'une conformité à un contexte, généralement un contexte d'identification et d'action. En effet, la perception du monde est souvent corrélée à une anticipation d'une action à venir (Petit 18-20). Le regard jeté à une porte, par exemple, n'est pas le même si on compte l'ouvrir ou non. C'est en se détournant de l'action que la perception parvient à arranger les formes en dehors d'une pertinence contextuelle. L'expérience décrite par Merleau-Ponty requiert justement un relâchement de l'attention ; le sujet ne se trouve plus dans un état cherchant à anticiper son action. Il semblerait qu'il soit rare de parvenir à se déconnecter de cette attention qui relie le sujet percevant au monde qui l'entoure par le biais d'un regard non neutre. Selon Bergson, l'artiste semble distrait précisément parce qu'il ne perçoit pas le monde en vue d'agir. C'est ce point qui permet d'expliquer que, malgré sa distraction, l'artiste perçoit plus finement le monde et parvient à le révéler dans ses œuvres : sa distraction lui permet de percevoir le monde pour ce qu'il est et non pour ce qu'il peut en faire⁷. Les analyses de Merleau-Ponty et de Bergson se rejoignent en ce que les œuvres d'un « artiste distrait » donnent la possibilité aux spectateurs de se détourner de l'action ; en effet, la pseudo réalité livrée par l'artiste ne permet pas l'action au même titre que le monde réel. C'est ainsi une inattention d'un tout autre type qui est ici en jeu : le spectateur détourné de l'action découvre qu'un même objet peut être perçu de différentes manières, sans que l'une soit plus juste que l'autre. Or, même si l'image bistable est à présent parfaitement double, et donc qu'il n'y a plus d'erreur au niveau de *l'identification* de la forme, cette espèce d'images fonde un nouveau type d'erreur perceptive : l'erreur est à présent située au niveau de *l'articulation* des formes.

2.2 Les erreurs d'articulations

Devant *Looking glass* réalisée par Markus Raetz en 1988, le spectateur perçoit, par le

⁷ Bergson développe notamment cette analyse dans *La Pensée et le mouvant*, V. – La perception du changement – Élargissement de la perception.

biais de quelques erreurs perceptives, un visage de profil. Tout d'abord, précisons que l'œuvre est constituée d'un fil de fer tordu dans les trois dimensions et situé près d'un miroir rond. D'un certain point de vue, le fil de fer décrit une courbe apparemment quelconque alors que son reflet trace le contour d'un front, d'un nez, d'une bouche et d'un menton vus de profil. Ce reflet vient s'articuler avec le fil de fer réel, identifié alors comme une nuque. Ils dessinent ensemble un visage entier vu de profil. D'une part, la reconnaissance d'un profil dans un fil de fer relève d'une erreur de projection. Il s'agit toutefois d'erreurs tacites dans la mesure où aucune autre forme ne semble plus pertinente que celle-ci. D'autre part, le fil de fer est articulé à son reflet par le sujet percevant afin de construire un seul et unique objet. Cette articulation ne peut se produire que par une perversion du statut du reflet. En fait, un reflet est incontestablement lié à ce qu'il reflète : cette liaison est si prégnante que la perception a tendance à associer inconsciemment l'un et l'autre. Ainsi, deux éléments distincts respectant une symétrie sagittale sont perçus comme un seul élément accompagné de son reflet. En ce sens, le reflet est articulé à ce qu'il reflète par une loi de symétrie. Or, devant *Looking glass*, l'articulation ne respecte pas la loi de symétrie ; il y a certes articulation, mais les deux éléments sont articulés en faisant de l'un le complémentaire de l'autre. Par conséquent, la perception est falsifiée par la particularité des formes, la nature spéculaire du reflet n'est pas prise en compte. Tout se passe comme si le fil de fer et son reflet évoluaient dans un même monde homogène qui n'était pas rompu par un miroir.

Cette erreur est ancrée, elle dure dans le temps. Il est même fréquent que le spectateur prenne conscience de son erreur sans parvenir à la corriger – contrairement au cas de l'erreur de projection évoquée plus haut. En effet, la forme du visage est trop prégnante pour s'effacer devant l'articulation par loi de symétrie. Ainsi, l'erreur provient d'une compétition entre deux articulations. L'une, optiquement juste mais instable s'oppose à l'autre, optiquement erratique mais plus stable, donc privilégiée par la perception. Certaines images parviennent à provoquer une erreur d'articulation d'une toute autre nature : au lieu de faire naître une compétition entre diverses articulations, elles proposent une articulation pertinente mais instable, voire “instabilisable”.

Fondée aussi sur la figure de l'homme (Br. 53) réalisée par Gabriel Ruget en

2009 est une œuvre parvenant à la bistabilité sans aucunement rendre problématique l'identification d'un stimulus. Au premier abord, l'image donne à voir un mur urbain très texturé sur lequel quelques éléments insolites se dégagent sans ordre apparent. Toutefois, un élément émerge du mur qui fonctionne comme une structure englobante de la composition. L'ombre d'un couple, ou peut-être sa silhouette, apparaît légèrement au centre de l'image. Très peu foncée par rapport au reste du mur, il faut porter son attention sur l'ombre pour parvenir à stabiliser son aperception. De plus, la vision de l'ombre est perturbée par un second élément situé un peu plus à gauche : deux poteaux et l'ombre portée de l'un d'eux dessinent une trame de cadre, comme si l'image n'était qu'un contexte destiné à implémenter une image endotopique. Or, ce rectangle au contour plus ou moins virtuel ne cadre rien de spécifique. Il semble même décalé dans la mesure où l'ombre du couple n'est qu'en partie dans le cadre. L'effet est d'ailleurs encore plus déroutant ; ce n'est pas juste que le cadre soit décalé, c'est que la perception simultanée du couple et du cadre semble impossible. En effet, n'oublions pas que l'ombre se fait discrète : il faut porter son attention sur elle pour se la représenter. De même, le cadre est généré de manière incomplète par les lignes que décrivent deux poteaux, il ne s'agit pas d'un cadre massivement présent. Ainsi, l'attention du spectateur ne semble pas parvenir à englober les deux perceptions simultanément. Un des intérêts des perceptions bistables réside justement dans l'alternance continue entre les deux états stables (Mamassian & Goutcher). Toutefois, dans l'œuvre de Gabriel Ruget, la probabilité que ces deux éléments fonctionnent ensemble est grande. C'est alors que le spectateur commettrait une nouvelle erreur en refusant de reconnaître la dualité de l'image et en tentant de réunir les deux éléments garantissant la bistabilité. Cette erreur perceptive tente de rétablir une unité qui n'est justifiée par rien d'autre que la confiance que le spectateur a en ses sens : persuadé qu'il s'agit d'une seule image, il pense possible d'unifier ces deux visions de prime abord parfaitement articulables. Pourtant, son attention ne peut pas parvenir à l'unification, malgré l'effort fourni. Son erreur est féconde par l'échec qu'elle produit qui hisse l'objet au rang d'une curiosité insaisissable.

Les trois types d'erreurs perceptives que nous avons évoqués permettent au spectateur de mieux comprendre son mécanisme de perception. Il peut alors en jouir davantage.

L'erreur de la projection révèle le relativisme des perceptions, l'erreur de l'inattention permet de distinguer une perception pour elle-même d'une perception orientée pour l'action, l'erreur de l'unité, quant à elle, en plus de provoquer un sentiment fort au spectateur par le biais de l'effort qu'il produit, explicite le mécanisme de la déviation mis en jeu dans l'erreur de projection : l'objet est énigmatique pour une perception dont on n'attend que des données utilisables⁸.

Autrement dit, par le biais des erreurs perceptives, le spectateur s'improvise artiste en apprenant à être attentif à sa distraction. De telles vacances de l'esprit renfermeraient paradoxalement les moments les plus féconds.

Ouvrages cités

Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998.

Cavanagh, Patrick. « Pictorial art and vision ». *MIT Encyclopedia of Cognitive Science*. Cambridge, MA : MIT Press, 1999.

Damisch, Hubert. *Théorie du nuage*. Paris : Le Seuil, 1972.

Danto, Arthur. *La Transfiguration du banal*. Paris : Le Seuil, 1989.

Gombrich, Ernst H. *L'Art et l'illusion*. Paris : Phaidon, 2002.

Mamassian, Pascal. « Métamères perceptifs et perception bistable ». *Intellectica*. N°43, 2006 : 73-77.

Mamassian, Pascal, & Ross, Goutcher. (2005). « Temporal dynamics in bi-stable

8 L'erreur de l'unité semble apte à provoquer un sentiment de sublime. Nous avons détaillé cette question dans notre ouvrage *Une Esthétique de l'ellipse – un art sans espace ni temps* (pp.47-50).

perception ». *Journal of Vision*. 5(4), 361–375.
<<http://journalofvision.org/5/4/7/>,doi:10.1167/5.4.7.>

Mamassian, Pascal, David, Knill, Daniel, Kersten. 1998 « The perception of cast shadows ». *Trends in Cognitive Sciences*. vol. 2 N°8, 1998 : 288-295.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Saint-Amand : Gallimard, *Tel*, n 4, 2001.

Petit, Jean-Luc. *Les Neurosciences et la philosophie de l'action*. Paris : Problèmes et controverses, Vrin, 1997.

Trentini, Bruno. *Une Esthétique de l'ellipse*. Paris : L'art en bref, L'Harmattan, 2008.

Œuvres citées

Dalí, Salvatore. *Marché d'esclaves avec apparition du buste invisible de Voltaire*. 1940, St Petersburg, prêt au Salvador Dali Museum.

Magritte, René. *Le Blanc-seing*. 1965, National Gallery of Art, Washington D.C.

Magritte, René. *La Lumière des coïncidences*. 1933, Museum of art, Dallas.

Raetz, Markus. *Looking glass*. 1988, Bern.

Ruget, Gabriel. *Fondée aussi sur la figure de l'homme (Br. 53)*. 2009, collection privée.