Une image peut en cacher une autre : réflexions autour d'une exposition

Behind one image another may lie: reflections on an exhibition

Dario Gamboni, Felix Thürlemann et Michel Weemans

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1329>

DOI : 10.4000/perspective.1329

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 418-425

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Dario Gamboni, Felix Thürlemann et Michel Weemans, « *Une image peut en cacher une autre : réflexions autour d'une exposition* », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 25 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1329>

Une image peut en cacher une autre : réflexions autour d'une exposition

Réflexions de Dario Gamboni, Felix Thürlemann et Michel Weemans

Dario Gamboni, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Genève, est l'auteur entre autres de *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (Londres, 2002) et a été commissaire adjoint de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*.

Felix Thürlemann est professeur d'histoire et de théorie de l'art à l'Université de Constance. Auteur de nombreuses études sur l'histoire de l'art européen depuis la Renaissance et sur les fondements méthodologiques de la pratique interprétative, il a publié récemment avec Steffen Bogen *Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute* (Darmstadt, 2009).

Michel Weemans enseigne à l'ENSA de Bourges. Ses recherches portent particulièrement sur l'art flamand et il termine un livre sur Herri met de Bles. Il a été commissaire associé de l'exposition *Une image peut en cacher une autre* et prépare en collaboration avec Alain Tapié une exposition sur le paysage flamand au XVI^e siècle.

« *Images doubles, images cachées* » : les historiens de l'art ont longtemps laissé ce phénomène, comme sujet de réflexion, aux psychologues de la perception et aux historiens des cultures populaires. En entendant ces expressions, on pensait d'abord au fameux canard-lapin, aux images d'Épinal et à certaines caricatures politiques, bien que depuis le début du XX^e siècle, le « cavalier de nuage » dans le Saint Sébastien viennois de Mantegna (1456-1459, Vienne, Kunshistorisches Museum) – figure impossible à ne pas apercevoir – ait pu être mis en rapport avec un passage de réflexion théorique chez Philostrate comme sa référence probable¹. Par la suite, les historiens de l'art ont découvert et osé signaler d'autres figures dans les œuvres d'artistes respectables comme Dürer, Signorelli et bien d'autres. Les Quatre saisons d'Arcimboldo – ainsi que les paysages anthropomorphes d'un Merian entre autres, les pierres peintes d'un Tempesta, etc. – ont toujours été populaires, mais traitées par les historiens de l'art comme des objets ayant leur véritable place dans les cabinets de curiosités et non pas dans les grands musées. On a dû attendre 2001 pour que dans *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*², Dario Gamboni attaque les images cachées à un niveau de réflexion théorique générale, bien que le corpus étudié y soit principalement celui de l'art moderne. L'exposition *Une image peut en cacher une autre*, organisée en 2009 aux Galeries nationales du Grand Palais, et le catalogue qui l'accompagne ont essayé, pour la première fois, de rendre compte du phénomène dans une perspective globale et avec une visée historique large³. L'exposition et le catalogue auront certainement pour effet de relancer le débat, de réorienter et de préciser l'étude de ce type d'images. Mais il y a une question à poser : que signifie prendre la double image comme objet d'une exposition visant le grand public ? La présentation de centaines d'œuvres lui a-t-elle vraiment permis de saisir l'importance de ce phénomène, de mieux comprendre les œuvres exposées ?

Felix Thürlemann. Avant d'entamer le débat, il serait peut-être utile de préciser la nature du phénomène en question, qu'on a appelé jusqu'ici par des termes divers : on a parlé (et de même dans le catalogue) d'« images cachées », mais aussi – en se plaçant du côté du producteur-artiste – de « double regard », voire de « double *mimêsis* » si l'on se met du côté du récepteur-spectateur. Le fait que nous disposions de ces trois expressions (et d'autres encore comme « images potentielles », « images ambiguës », « images naturelles », etc.) indique qu'il s'agit d'un phénomène de communication visuelle complexe et qu'il serait sans doute utile d'essayer de le cerner tout d'abord à ce niveau général.

Pour moi, la notion d'« image cachée », à laquelle fait aussi allusion le titre de l'exposition, est peut-être la plus intéressante, bien qu'il s'agisse d'une expression non scientifique. Elle implique non seulement qu'on ait affaire à une communication double, mais qu'il existe un rapport hiérarchique entre les deux messages qui nous sont donnés dans un « texte » visuel. Il y aurait un message direct, accessible à tous, et un message second, qui ne se révélerait qu'aux initiés ou à ceux qui ont l'habitude de scruter ce qui est donné à voir. Mais « double » signifie aussi qu'il est impossible de recevoir les deux messages en même temps. Il faut toujours quitter une dimension de lecture pour pouvoir accéder à l'autre. La question suivante se pose donc : quel est le message véritable ? Manquons-nous l'essentiel si nous en restons, lors de la réception, au niveau de l'« image de base » ? La découverte de l'image cachée est-elle nécessaire à la compréhension de l'œuvre, du point de vue d'une herméneutique de l'art ? Le catalogue et les cartels placés dans l'exposition, qui ont désigné les images cachées d'une manière plus ou moins subtile, ont-ils permis au public d'accéder à l'essentiel de ces œuvres ?

Dario Gamboni. Les diverses expressions que tu mentionnes – et d'autres encore – désignent des types d'image et de communication visuelle légèrement différents, ou des manières différentes de les aborder. J'ai essayé de clarifier cette question dans le premier chapitre de mon livre et dans mon essai introductif au catalogue, mais on pourrait certainement pousser plus loin l'effort terminologique et typologique. Une version plus scientifique ou technique de l'image cachée est la « crypto-image », au sujet de laquelle Jean-Didier Urbain a publié deux excellents articles⁴. Il écrit notamment 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) »⁵. Cette définition a le mérite d'être dynamique et d'éviter la réification qui guette toujours le discours sur les œuvres d'art, peut-être à cause de leur dimension matérielle. Personnellement, je me suis mis à employer plus volontiers le terme d'« aspect », utilisé entre autres par Odilon Redon et par Ludwig Wittgenstein⁶, qui situe plus clairement le phénomène dans l'interaction entre objet perçu et sujet percevant. Le caractère caché concerne le rapport entre un aspect manifeste et un aspect latent, pour recourir au vocabulaire de la psychanalyse qui me paraît ici adapté. La dissimulation peut appartenir à la genèse de l'œuvre et correspondre à une stratégie de représentation, comme dans les tableaux qu'a étudiés Michel Weemans⁷, et elle induit une approche particulière du spectateur pour accéder au niveau latent. Nous touchons ici aux questions soulevées : l'image cachée est-elle indispensable à l'interprète et au public ? Du point de vue de l'herméneutique, cela me paraît évident, car celle-ci ne saurait se contenter d'une seule dimension de lecture. Mais l'herméneute doit aussi rendre justice à cette stratigraphie des aspects (pour filer la métaphore des niveaux), à la tension et au dynamisme de leurs combinaisons et parfois de leurs oppositions. Nous avons rencontré le même problème dans l'exposition : il fallait aider les visiteurs à voir – au sens fort du terme – autre chose et davantage que ce qu'ils savaient déjà, mais sans leur imposer une lecture et sans réduire les œuvres exposées à ces aspects dévoilés. Le risque était d'une part d'aplatir les œuvres, en les traitant comme des images devinettes, et d'autre part de vendre la mèche, de dispenser les spectateurs de l'effort d'exploration voire de conversion du regard qui fait tout le prix de l'ambiguïté visuelle (fig. 1).

1. Spectateurs devant Joos van Craesbeeck, *Tentation de saint Antoine* (vers 1650, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) à l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, 2009, Paris, Galeries nationales du Grand Palais.

Michel Weemans. Un aspect frappant de cette exposition (je ne suis pas le seul à avoir fait ce constat) était les discussions provoquées par les œuvres, les échanges entre spectateurs qui souvent ne se connaissaient pas, et en même temps le regard scrutateur et rapproché. Il me semble que pour le visiteur un tant soit peu curieux, les quelques cartels indiquant l'emplacement de l'image double, loin de réduire l'œuvre à une devinette, invitaient plutôt, une fois celle-ci repérée, à reconsidérer le tableau autrement, à réinterpréter l'œuvre dans son ensemble. C'est la manière dont Daniel Arasse a défini le détail⁸ : comme le détail, l'image double est quelque chose qui fait écart, qui suppose donc un sujet qui regarde. Elle correspond souvent à une zone délimitée du tableau ou à un moment de la perception de l'image, détaillée par le spectateur ; elle relève donc autant de l'image matérielle que du regard. Par son effet d'étrangeté, de présence et de surprise, elle convoque l'attention avec une force particulière, et enfin, comme le détail, elle renvoie à l'ensemble dont elle fait partie. Arasse, qui insiste sur cette fonction de déclencheur herméneutique, évoque aussi dans son livre plusieurs exemples d'images doubles qui pointent la problématique de la dualité de la vision sous-jacente à l'œuvre, partagée entre l'écasique et le fantastique, l'apparence littérale et le sens allégorique, les petites unités figuratives et la composition d'ensemble, la transparence iconique et l'opacité picturale. Ces deux caractéristiques – la fonction herméneutique des images doubles et leur relation avec une pensée duelle de la vision – sont essentielles dans les cas sur lesquels j'ai travaillé, dans le contexte de l'art flamand du XVI^e siècle et en particulier chez le peintre anversois Herri met de Bles. Chez ce dernier, les images doubles sont systématiquement liées aux protagonistes qui exemplifient des états de vision variés : apparitions miraculeuses, hallucinations, aveuglement charnel. Son paysage *Mercier endormi pillé par les singes* (fig. 2) en est un exemple complexe puisque l'image double y est liée à la fois au thème du songe révélateur et à celui du passage de l'aveuglement au discernement spirituel⁹. Comme toujours chez Bles, les images doubles correspondent à des zones délimitées du tableau et offrent, par leur caractère énigmatique et leur puissance irruptive dans l'image, un équivalent visuel de ce que l'un des principaux exégètes du XVI^e siècle, Érasme, qualifiait de « ruse sacrée »¹⁰. Il entendait par là le recours à des figures énigmatiques visant à susciter l'attention

2. Herri met de Bles, *Mercier endormi pillé par les singes*, détail, vers 1550, Dresde, Gemäldegalerie.

et à provoquer une interprétation, tout en précisant qu'elles sont destinées à départager ceux qui font preuve de discernement et les autres. Les images doubles font donc partie intégrante de l'exégèse visuelle mise en œuvre par les paysages de Bles et, pour répondre à la question de Felix Thürlemann, la découverte de l'image cachée me semble alors absolument nécessaire à la compréhension de l'œuvre. J'ajouterais que cela est d'autant plus vrai lorsque l'image double devient chez un même artiste un procédé récurrent qui, loin d'être secondaire, reflète une pensée picturale spécifique. Je pense ici aux analyses, présentées pendant le

colloque lié à l'exposition, de Reindert Falkenburg ou de Stephen Campbell sur les images doubles récurrentes chez Jérôme Bosch et Andrea Mantegna¹¹. Chez Bosch, comme l'a montré Falkenburg, elles renvoient à la pratique de méditation faisant appel à l'imagination dont ces images étaient le support, ainsi qu'au thème central chez ce peintre de « livre diabolique de la nature » qui désigne le monde terrestre soumis aux apparences trompeuses. Chez Mantegna leur présence est toujours, selon Campbell, une invitation à spéculer sur la nature de l'image elle-même et sur la rencontre entre le monde des dieux païens et le monde chrétien post-antique. Et je pense bien sûr aussi à vos travaux respectifs sur l'image double ou ambiguë, liée chez Dürer à sa réflexion sur la *mimêsis*, ou renvoyant, chez des artistes récents comme Jasper Johns ou *Art & Language*, à un rapport critique vis-à-vis de l'idée moderniste de pure visualité et à la tension centrale entre image et écrit, abstraction et figuration¹².

Felix Thürlemann. Il y a surtout deux notions dans les remarques de Dario Gamboni et de Michel Weemans qui, à mon avis, mériteraient d'être scrutées davantage, celle du dynamisme propre à la perception des images doubles et celle des fonctions herméneutiques qui leur sont dévolues. Gamboni insiste dans son commentaire sur la nature instable de l'image double en parlant de « tension », de « conversion de regard » et, se référant à Jean-Didier Urbain, de « signe qui oscille »¹³. Je me demande si une étude ultérieure du phénomène de la double image ne devrait pas tenter de reconstruire systématiquement les différents types de sa réception en tant que phénomène processuel, certes pas sous la forme d'un psychologisme facile mais par rapport aux théories de la vision répandues à l'époque de la création de l'œuvre en question et de la théorie de la perception qui lui est implicite. Je pense que Weemans, dans ses études sur l'œuvre de Herri met de Bles, a fourni des modèles exemplaires pour ce type d'étude, à la fois par sa réflexion théorique et par le savoir historique impliqué¹⁴. Une chose me paraît certaine : la jouissance que nous éprouvons face à une image reconnue double ne consiste pas seulement dans la découverte de l'image cachée (« regarde, tu as vu ? ») – ce serait l'affaire d'une seconde – mais résulte aussi, et peut-être même davantage, du fait que notre regard change de qualité continuellement lors du processus de réception. Par la découverte d'un élément mimétique indirect (« caché »), nous passons d'une saisie mimétique naïve de l'œuvre à une perception qui, à la suite de la nécessité pour le sujet percevant de régler le passage d'un niveau (ou « aspect ») à l'autre, devient consciente d'elle-même (« je m'observe regarder »). Celui qui effectue ce travail perceptif devant une œuvre à image double se réfléchit en tant que sujet regardant et, qui plus est, se sent fort dans son pouvoir de changer de type de saisie à volonté. À mon avis, ce n'est pas un hasard si, dans nombre d'œuvres présentées à l'exposition ou reproduites dans le catalogue, le phénomène du regard est thématiqué. Je pense à l'aquarelle avec la *Vue d'Arco* de Dürer, qui peut être liée à la parabole biblique de la paille et de la poutre, et aux tableaux de Herri met de Bles qui exemplifient tous, comme le souligne Weemans, des états de vision variés, sans oublier le groupe surprenant de vues sur un paysage à travers deux ouvertures d'une caverne qui rappellent les orbites d'un crâne (cat. 251-254 ; fig. 3).

3. Une image peut en cacher une autre, 2009, cat. 251-254 :
- a. Caspar Wolf, *Paysage avec la grotte de saint Béat*, 1798, Bâle, Kunstmuseum ; Hendrick Cornelisz van der Vliet, *Paysage avec grotte imaginaire*, 1643 (?), Birmingham, The Trustees of Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham ;
 - b. Brassaï, *Troglodyte, grottes à Vêteuil*, photographie, 1936, Paris, Centre Pompidou ; Markus Raetz, *Aussicht*, dessin, 1983, Bâle, Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds.

4. Atelier de Markus Raetz, détail de paroi avec études en cours de visage et parallélépipèdes ambigus en fil de fer, 16 octobre 2008, Berne.

Mais j'aimerais revenir à la question du rapport entre typologie et histoire. Dans l'exposition parisienne – c'était certes un choix heureux du point de vue didactique –, Jean-Hubert Martin, Jeanette Zwingenberger et vous avez opté pour une présentation mixte des œuvres, tantôt par affinité thématique (classement typologique), tantôt par l'origine commune selon le temps, la géographie ou l'auteur (classement historique). Mais cette manière de présenter a plutôt brouillé le problème d'une saisie systématique du phénomène de la double image. Quelles sont, à votre avis, les stratégies qu'une future histoire de l'art pourrait emprunter utilement face à cette problématique ? Une des questions que je me pose est la suivante : l'histoire de la double *mimêsis* dans l'art aura-t-elle une articulation parallèle à l'histoire de l'art en général ? Selon Gamboni, il y a deux périodes particulièrement propices au phénomène de l'image cachée, la Renaissance et la période dite contemporaine. Mais ce sont également les deux grands moments de crise de la représentation. Si cette observation est correcte, on pourrait dire que les grandes périodes de l'image double correspondent aux moments de rupture forte qui articulent l'histoire de l'art européenne.

Dario Gamboni. Cette remarque sur la dimension réflexive de la perception des images doubles est très juste et fait que l'on peut aussi parler à leur propos de « méta-images ». L'artiste brésilien Vik Muniz dit qu'il produit des « images suspectes qui rendent toutes les autres images suspectes »¹⁵. Il faut en effet mettre en rapport les pratiques artistiques concernées avec les théories contemporaines de la perception, ce que j'ai tenté pour la période autour de 1900 et continue à faire à propos de Gauguin¹⁶. Mais il est aussi juste d'employer les outils dont on dispose aujourd'hui, comme ceux fournis par les sciences cognitives, qui montrent comment le prolongement de la phase d'identification d'un objet provoqué par des *stimuli* ambigus ou incomplets conduit ce processus lui-même à la conscience du sujet. J'aimerais d'ailleurs signaler en passant que l'image double et l'image cachée ne sont que des cas particuliers de l'ambiguïté visuelle, qui n'est en outre pas limitée (dans le cas d'artefacts) à la représentation iconique (fig. 4). August Strindberg a très bien exposé l'étendue du phénomène en décrivant successivement, dans son

5. Vue de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, 2009, salle « Face au torse ».

essai de 1894 « Du hasard dans la production artistique »¹⁷, trois situations où l'« oscillation des impressions » joue un rôle productif : dans certaines situations naturelles (pénombre, etc.), face aux « peintures modernistes » dont il dit qu'elles font assister le spectateur à « l'acte de procréation du tableau », et enfin dans son propre travail de peintre. Cette oscillation est pour lui « source de jouissance », mais la suite de sa biographie montre qu'elle peut aussi se révéler angoissante et être liée à des phénomènes psychopathologiques.

Sur le rapport entre historicité et approche systématique, l'exposition que Jean-Hubert Martin avait organisée en 2003 à Düsseldorf sur l'image double autour de Dalí était construite de manière principalement typologique¹⁸. Pour celle du Grand Palais, Michel Weemans et moi-même tenions beaucoup à la présence d'un principe historique, pour éviter le nivellement – entre médiums et genres d'œuvres notamment – que peut entraîner le principe typologique (à base iconographique par exemple), et pour esquisser ou suggérer l'histoire de l'image multiple et ses liens avec l'histoire de l'art tout court. Le fil chronologique s'est d'ailleurs laissé combiner avec des sections thématiques comme la salle « Face au torse » (fig. 5), qui soulevait exemplairement les questions de longue durée posées par l'apparition de motifs analogues voire identiques (comme l'analogie entre visage et torse humains) à des moments et dans des cultures très divers. Je suis personnellement convaincu que l'utilisation artistique de l'ambiguïté – ambiguïté qui repose sur le processus de perception (y compris pendant l'acte créateur) et constitue une propriété fondamentale de l'image – accompagne toute l'histoire de l'art, mais il est clair que, selon les temps et les lieux, cette utilisation joue un rôle plus ou moins important et explicite, et fait l'objet d'une attention et d'interprétations très diverses. La Renaissance et le tournant de 1900 sont en effet de ce point de vue des moments privilégiés, auxquels j'ajouterais au moins la fin de l'Antiquité et l'art autour de 1800, si bien étudié par Werner Hofmann¹⁹. Mais le phénomène n'est nullement limité à l'Occident. Les rencontres (parfois violentes) entre cultures et les transferts culturels y jouent aussi un rôle ; il y a une géographie autant qu'une histoire de l'image multiple à faire. L'art asiatique – à certains moments plus qu'à d'autres, bien sûr – est ainsi très riche en jeux avec l'image et le spectateur (fig. 6), et il est significatif que Gauguin se soit intéressé particulièrement à l'art des îles Marquises, au sujet duquel il disait avec perspicacité qu'on « est étonné de trouver un visage là où l'on croyait à une figure étrange géométrique »²⁰.

Michel Weemans. Les points que vous venez de souligner – le dynamisme propre à la perception des images doubles, la fonction herméneutique qui leur est dévolue, leur lien fondamental avec la théorie de la vision, leur dimension réflexive – sont intrinsèquement liés dans le cas des œuvres de Bles. Un exemple particulièrement élaboré, présent dans l'exposition, est celui de l'aigle rocheux qui domine le centre de sa *Vocation de saint Pierre* (fig. 7). Le tour de force pictural ou méta-pictural consistant à proposer une image de peinture qui imite la nature qui imite la peinture est ici associé à la visualisation d'un jeu de mots, lié au récit biblique, entre les termes latins *Petrus* (Pierre), *petra* (rocher), et les termes née

6. Katsushika Hokusai, *Mont Fuji vu de la mer*, 1834, gravure sur bois de la série *Cent vues du Mont Fuji*. Prise du creux d'une vague si profonde que les arbres et la montagne semblent en émerger, cette image suggère en outre la métamorphose de l'écume en un vol d'oiseaux.

7. Herri met de Bles, *Vocation de saint Pierre*, détail de l'aigle rocheux, vers 1550, Kreutzlingen, collection H. Kisters.

8. René Magritte, *Domaine d'Arnheim*, détail de l'aigle rocheux, 1949, coll. part.

irlançais *steen* (pierre, forteresse) et *steenarend* (aigle royale, littéralement « aigle de pierre »). Bles se révèle ici un digne précurseur de Magritte (fig. 8). L'image double constitue dans ce contexte de paysage religieux une réponse picturale à la pensée chrétienne qui affirme la limitation du matériel et la nécessité d'un dépassement spirituel. Le dynamisme lié à la perception des images doubles que vous évoquez désigne aussi le puissant effet disruptif de l'image double au sein d'une représentation naturaliste plus vaste, qui a pour effet de ramener l'œil à la surface picturale et provoque une inquiétude du regard. La question du disruptif en peinture a été largement élaborée par Louis Marin et est chez lui indissociable de la notion d'« objet théorique »²¹, qui désigne souvent des détails secondaires ou discrets mais pouvant condenser un complexe de questions théoriques qui mettent en jeu les principes mêmes de la représentation. C'est le cas des images doubles qui interviennent de manière complexe dans les œuvres de la Renaissance, par exemple chez Bles, et dont les qualités de dynamisme, d'indétermination, de disruptivité et de réflexivité font des objets théoriques.

En visitant l'exposition, Ralph Dekoninck m'a justement suggéré l'idée que les images doubles à la Renaissance pourraient offrir un écho visuel aux « textes troublés » analysés par Terence Cave. Dans son important ouvrage *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*²², Cave a envisagé les textes de Ronsard, de Rabelais et de Montaigne à la lumière de différents procédés narratifs et rhétoriques comme le suspens, l'intrusion du démoniaque et du surnaturel dans le naturel, l'anamorphose ou encore l'antipéristase et la paradiastole, qui s'apparentent au paradoxe et à l'oxymore. Ces procédés provoquent des doutes épistémologiques, des renversements radicaux et inattendus de sens, qui troublent profondément l'ordre orthodoxe de la représentation narrative et constituent selon lui l'émergence d'une modernité littéraire. Je tends à penser comme Gamboni que la Renaissance et les XIX^e-XX^e siècles, qui correspondent à des moments de crise de la représentation, sont aussi deux temps forts dans l'histoire des œuvres troublées par les images doubles. J'ajouterais que la partie immergée de l'iceberg, celle des œuvres que nous avons retenues sans pouvoir les montrer dans l'exposition, est largement constituée d'œuvres contemporaines. N'est-ce pas à l'art contemporain, qui exprime notre sensibilité et façonne notre manière de voir, que l'histoire de l'art doit de considérer, de « voir » aujourd'hui cet aspect de l'art du passé longtemps ignoré par les historiens de l'art ?

Nota bene : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'un échange de courriels.

1. Horst W. Janson, « The 'Image made by Chance' in Renaissance Thought », dans Millard Meiss éd., *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, I, p. 254-266, II, p. 87-88. Pour une étude générale sur les images doubles chez Mantegna voir Andreas Hauser, « Andrea Mantegnas 'Wolkenreiter': Manifestationen von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst ? », dans Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger, Felix Thürlemann éd., *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen, 2001, p. 147-172.
2. Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, 2002.
3. *Une image peut en cacher une autre*. Arcimboldo – Dali – Raetz, Jean-Hubert Martin, Dario Gamboni éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2009), Boulogne-Billancourt, 2009.
4. Jean-Didier Urbain, « La crypto-image ou le palimpseste iconique », dans *Eidos*, 5, 1991, p. 1-16, et « La crypto-image – ou les ruses de la communication figurative », dans *Degrés*, 69-70, printemps-été 1992, p. 3-15.
5. Urbain, 1992, cité n. 4, p. 2.
6. Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, 1961 (1922), p. 100 (passage daté de 1903) ; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, (Werkausgabe, 1), Francfort, 1995, p. 518-553.
7. Michel Weemans, « Aveuglement, discernement, double voir : Herri met de Bles ou les ruses sacrées du paysage religieux », dans *Une image peut en cacher une autre...*, 2009, cité n. 3, p. 39-49.
8. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992.
9. Michel Weemans, *Le paysage extravagant. Herri met de Bles. Le mercier endormi pillé par les singes*, Paris, 2009.
10. Michel Weemans, « Les ruses sacrées du paysage », dans *Les Carnets du paysage*, 15, automne 2007-hiver 2008, p. 144-165.
11. Reindert Falkenburg, « Têtes, paysages, région de dissemblance » et Stephen Campbell, « Quattrocento : les images au cœur des nuages », dans Michel Weemans, Jean-Hubert Martin éd., *Le paysage anthropomorphe à la Renaissance*, (colloque, Paris, 2009), à paraître ; « La diplopie discernante », entretien Michel Weemans-Reindert Falkenburg, dans *Images cachées*, hors série *Art Press*, 2/13, avril 2009, p. 38-45.
12. Felix Thürlemann, « L'aquarelle de Dürer *fenedier klawsen*. La double mimesis dans l'analyse picturale d'un lieu géographique », dans *Revue de l'Art*, 137/3, 2002, p. 9-18 ; Felix Thürlemann, *Dürers doppelter Blick*, Constance, 2008 ; Gamboni, 2002, cité n. 2.
13. Urbain, 1992, cité n. 4.
14. Weemans, 2009, cité n. 7 et 9.
15. « Vik Muniz and Charles Ashley Stainback: A Dialogue », dans *Vik Muniz: Seeing is Believing*, (cat. expo., New York, International Center of Photography), Santa Fe, 1998, p. 12-44.
16. Voir mes articles suivants : « Paul Gauguin's Genesis of a Picture: a Painter's Manifesto and Self-Analysis », dans *19th-Century Art Worldwide*, automne 2003 (www.19thc-artworldwide.org/autumn_03/articles/gamb.html) ; « *Parahi te marae*: où est le temple ? », dans *48/14. La revue du Musée d'Orsay*, 20, printemps 2005, p. 6-17 ; « De Bernheim à Focillon : la notion de suggestion entre médecine, esthétique, critique et histoire de l'art », dans Roland Recht et al. éd., *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, 2008, p. 311-322 ; « The Vision of a Vision: Perception, Hallucination, and Potential Images in Gauguin's *Vision of the Sermon* », dans *Van Gogh Studies*, 3, 2010, à paraître.
17. August Strindberg, « Du hasard dans la production artistique », dans *Revue des Revues*, 11, 15 novembre 1894, p. 265-270, republié comme A. Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, Caen, 1990.
18. *Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit*, Jean-Hubert Martin, Stephan Andreae éd., (cat. expo., Düsseldorf, Museum Kunst Palast), Ostfildern-Ruit, 2003.
19. Voir entre autres Werner Hofmann, *Une époque en rupture. 1750-1830*, Paris, 1995.
20. Paul Gauguin, *Avant et après*, Taravao, 1989, p. 73.
21. Louis Marin, « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », dans *De la représentation*, Paris, 1994, p. 364-376 ; « Les syncopes du récit », dans Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, 1989, p. 101-197.
22. Terence Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, 1999.