

La pareidolie au service du surréalisme - une nouvelle source d'interprétation pour une nouvelle conception du monde

Auteur : Bougard, Marie

Promoteur(s) : Dubouclez, Olivier

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en philosophie, à finalité approfondie

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/25071>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de philosophie

La paréidolie au service du surréalisme

Une nouvelle source d'interprétation pour une nouvelle conception du
monde



Mémoire de fin d'études en vue de l'obtention du grade de

Master en philosophie à finalité approfondie,

Présenté par MARIE BOUGARD

Sous la supervision de OLIVIER DUBOUCLEZ

Lecteurs : BRUNO LECLERCQ et MAUD HAGELSTIEN

Année Académique 2025-2026

Remerciements :

Tout d'abord, j'aimerais remercier M. Dubouclez, promoteur de ce travail, non seulement pour son enseignement tout au long de mon apprentissage philosophique, mais également pour le soin qu'il a porté à ce travail et les réflexions qu'il m'a permis d'explorer. Sans tout cela, ce travail n'aurait probablement pas vu le jour.

Je tiens également à remercier les membres du jury, Mme Hagelstein et M. Leclercq pour leur lecture et l'attention qu'ils portent à ce travail. Mais, également, parce que leur contribution à ma formation a fortement influencé mon parcours académique et mon écriture. Alors, merci à eux pour tout cela.

Puisque c'est l'une des rares occasions où je peux le faire, j'aimerais remercier les professeurs qui m'ont fait aimer la philosophie à travers leurs cours et leur manière de l'appréhender : M. Dubouclez, M. Pieron et M. Steinmetz. Mais également les professeurs qui m'ont encouragée à poursuivre ces études, de par leur implication dans la vie départementale, leurs conseils et la bienveillance qu'ils m'ont témoignée : M. Leclercq, M. Cormann et M. Gavray.

Et, même si elle ne fait pas partie du corps professoral, je tiens à remercier Noëlle Delbrassine pour toute l'attention qu'elle porte non seulement au département de philosophie mais également à chacun des membres qui le composent. Pour les brunchs qui m'ont permis de faire plus ample connaissance avec certains étudiants que je ne connaissais pas et pour chacun de ses ateliers et soutiens qu'elle présente toujours dans la joie et la bonne humeur : merci pour tout ça.

Je voudrais ensuite remercier mes camarades philosophes, aussi appelés philopotes, pour leurs encouragements, les discussions qui ont nourri ma pensée philosophique et mon écriture (que ce soit en cours, sur les marches de l'université ou en terrasse d'un café). Alors, merci à Adrien, Carla, Cassandra, Cléo, Cole, Ludivine, Odile, Ona et Zoé. Et pour tout ça et parce qu'ils m'ont énormément aidée dans la rédaction de ce travail, je tiens à remercier plus particulièrement encore Quentin, Louis, Nicolas et Tom.

Merci aussi à H. Burgio, Léa Lechanteur, Vincent Lohay, Zoé van der Baessen et, une nouvelle fois, Quentin Hosch pour leur participation artistique à ce mémoire, mais aussi pour les séances de travail collectif qui m'ont permis d'avancer dans ce travail.

Finale­ment, mais pas des moindres, je tiens à remercier ma famille : ma mère, Cathy, et mon beau-père, Olivier qui ont toujours tout mis en place pour la réussite de mes études et ont été un soutien sans faille sur lequel j'ai pu compter. Sans eux, rien de tout cela n'aurait été rendu possible. Merci aussi à ma sœur, Mélanie. Grâce à elle et à son écoute de nombre de mes travaux et de mes cours, j'ai pu progresser dans ma diction, dans ma manière d'appréhender la philosophie et, ainsi, gagner un peu plus en confiance en moi. Mon dernier remerciement va à mon frère, Johann qui m'a soutenu dès le commencement de mes études et a également fait tout ce qu'il pouvait pour me soutenir. Merci à vous d'avoir cru en moi !

Table des matières

Remerciements :.....	1
Introduction : Images doubles et sens multiples.....	5
1. Première partie : définition et clarification de la notion de paréidolie.....	20
Introduction :.....	20
1.1. Diverses approches de la perception :.....	21
1.1.1. La perception directe :.....	23
1.1.2. Le traitement de l'information sensorielle – plusieurs interprétations :.....	24
1.1.3. L'approche constructiviste de Manuel Jimenez :.....	27
1.1.4. Conclusion sur la perception :.....	30
1.2. La paréidolie :.....	31
1.2.1. Historique de la notion de paréidolie :.....	31
1.2.2. Première définition de la paréidolie :.....	32
1.2.2.1. La paréidolie en tant qu'illusion :.....	33
1.2.2.2. Du stimulus à la paréidolie :.....	35
1.2.2.3. L'erreur de l'illusion :.....	38
1.2.2.4. Conclusion sur la définition de la paréidolie :.....	42
1.2.3. Un cas exemplaire :.....	43
1.2.4. La faculté de projection :.....	45
1.2.4.1. Première approche de la projection :.....	46
1.2.4.2. Introduction de la notion dans la psychanalyse freudienne :.....	46
1.2.4.3. La fonction défensive de la projection :.....	47
1.2.4.4. L'aspect primitif de la projection :.....	50
1.2.4.5. Conclusion sur Freud :.....	51
1.2.4.6. Après Freud, Sami-Ali :.....	52
1.2.4.7. Conclusion sur la faculté de projection:.....	53
1.3. Conclusion de la première partie :.....	54
2. Deuxième partie : L'art et la paréidolie.....	58
2.1. La projection comme origine des arts picturaux :.....	60
2.2. La projection comme nouvelle source d'inspiration :.....	65
2.2.1. Une approche conceptuelle des arts picturaux :.....	66

2.2.2. Le Miracle grec, un essor fulgurant :.....	67
2.2.3. Le développement des <i>Canon</i> et le problème de l'imagination :.....	68
2.2.4. De nouvelles méthodes pour faire de l'art :.....	70
2.2.5. Un nouveau rôle pour le spectateur :.....	72
2.2.6. Conclusion sur le lien entre la paréidolie et l'histoire de l'art :.....	76
2.3. L'émergence du surréalisme :.....	76
2.3.1. Le problème de André Breton :.....	77
2.3.2. Une solution pour libérer l'imagination :.....	79
2.3.3 Qu'est-ce que le merveilleux ?.....	81
2.3.4. Conclusion sur le surréalisme :.....	83
2.4. Conclusion de la seconde partie :.....	84
3. Troisième Partie : La paréidolie dans le surréalisme.....	88
3.1. La paréidolie dans les œuvres :.....	89
3.1.1. <i>Vertumne</i> de Giuseppe Arcimboldo:.....	89
3.1.1.1. <i>Analyse de l'œuvre dans le cadre théorique précédemment abordé</i> :.....	92
3.1.1.2. <i>Les bases sensorielles de la paréidolie</i> :.....	92
3.1.1.3. <i>Un nouveau rôle pour la paréidolie</i> :.....	94
3.1.1.4. L'apport de la paréidolie au surréalisme :.....	95
3.1.2. <i>Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage</i> , Salvador Dalí :.....	97
3.1.2.1. Les bases sensorielles de la paréidolie :.....	98
3.1.2.2. Méthode paranoïaque-critique :.....	99
3.1.2.3. L'apport de la paréidolie au surréalisme :.....	101
3.1.2.4. L'apport du surréalisme à la paréidolie :.....	101
3.2. Conclusion sur la paréidolie dans les œuvres surréalistes :.....	101
Conclusion :.....	103
Bibliographie :.....	106
Annexes :.....	109

Introduction : Images doubles et sens multiples

Vous est-il déjà arrivé de vous amuser à reconnaître des formes dans les nuages ? Par exemple, si je vous présente la photo ci-dessous [1], pouvez-vous y distinguer une forme autre que celle d'un nuage ?



[1] nuage, Wikipédia ¹

Où vous est-il simplement déjà arrivé d'être troublé à la deuxième perception d'un objet, reconnaissant autre chose que ce que vous avez perçu la première fois ? En percevant au départ un visage avant de réaliser qu'il s'agit d'une tache, d'un trou ou d'une ombre, par exemple. Avez-vous déjà pu donner plusieurs interprétations à un même objet, une même image ou une même forme ? Ce type d'illusion peut prendre plusieurs formes et, dans ce travail, il sera question d'en étudier une forme précise. C'est pourquoi, dès la première partie, je commencerai à parler de la paréidolie – en tant que c'est justement la forme qui va nous intéresser – et toutes les subtilités qui la composent. Mais pour le moment, je vous propose d'étudier plus largement ce qui rend possible ce type de perception, au sens large.

Il peut arriver qu'à propos d'un même objet ou d'une même image, plusieurs interprétations soient possibles au même moment. Il y a, dans ce phénomène, plusieurs choses

1 En annexe de ce travail, vous pourrez trouver diverses interprétations. Chacune de celles-ci provient d'une personne différente de mon entourage qui a accepté de se plier au jeu [1].

qui sont en jeu : tout d'abord, il y a le contexte dans lequel l'objet est perçu (la lumière, l'angle de vue, *etc.*), ensuite, il y a l'objet qui est perçu (son degré d'ambiguïté, sa nature, *etc.*) et enfin, l'attention que le sujet porte à sa perception/ sa vision. Ces caractéristiques sont celles que l'on peut retrouver dans n'importe quelle perception. Néanmoins, ce sont celles-là même qui rendent possible l'émergence d'un sens nouveau des objets que l'on perçoit ou que l'on percevrait habituellement comme univoques.

Pour commencer par la première et la plus évidente, à savoir le contexte dans lequel advient la perception, je vous propose de partir de l'exemple d'un visage de profil perçu dans un rocher [2].



[2] Tête d'Indien dans les rochers, archipel des Ébihens (Bretagne, France)².

Dans l'image présentée ci-dessus, on peut très facilement discerner un rocher s'apparentant à un visage. On peut y reconnaître la pointe du nez, au-dessus de laquelle des creux sombres viennent former les yeux et en deçà desquels on peut apercevoir une forme de bouche suivie d'un menton. Et donc, là où l'on peut s'accorder sur l'interprétation de cette forme comme un rocher, on peut également s'accorder sur l'interprétation possible d'un visage vu de profil. Avec cet exemple, on peut aisément voir en quoi le contexte de la perception peut influencer sur l'interprétation de ce qui est perçu. Dans ce cas, si l'on change le point de vue – que l'on se décale légèrement vers la gauche ou vers le haut, par exemple – on peut penser que le visage

2 « Paréidolie », Wikipédia, consulté le 4 novembre 2025, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A9idolie>

de profil continuera d'apparaître parmi les interprétations possibles de notre perception. Néanmoins, on a de plus fortes raisons de penser que, à la manière d'une anamorphose, le changement de perspective viendra troubler notre perception d'un visage et laissera son entière place à l'interprétation d'un rocher.

Des exemples, peut-être plus flagrants, dans le domaine de l'art peuvent affirmer de l'importance du point de vue dans lequel une œuvre est perçue. Pour commencer par un exemple semblable à celui du rocher, je vous propose d'étudier le cas des œuvres de Bernard Pras.



[3] Bernard Pras, *Salvador Dalí*, 2004.

Dans celles-ci, il met en place ce qui semble être un mélange d'images composites (que nous aborderons plus tard) et d'anamorphoses à travers des mises en scène/sculptures/peintures. Ainsi, ce que vous pouvez percevoir sur l'image ci-dessus peut sembler être une disposition aléatoire d'objets en tous genres (cornes de buffle, piano à queue, tête de tigre, *etc.*) sans organisation spécifique. Mais en changeant d'angle de vue, cet agencement prend un tout autre sens et avec cet exemple-ci, prend la forme du visage de Salvador Dalí [4].



[4] Bernard Pras, *Salvador Dalí*, 2004.

Dans la suite de cette introduction, nous reviendrons sur la place des anamorphoses dans la peinture. Ainsi, nous serons plus à même de comprendre l'importance de ce type d'expérience au cœur du domaine artistique qui nous intéressa ensuite, le surréalisme. Pour le moment, elle ne sert qu'à exemplifier l'importance du contexte dans lequel une image est perçue. Plus tard, donc, nous pourrions constater qu'elle joue en réalité un rôle plus important que ça dans la théorie des images ambiguës.

Pour revenir aux trois aspects qui sont à l'œuvre dans le cadre de la double interprétation de nos perceptions, il est temps d'aborder l'ambiguïté d'une image ou d'une forme et en quoi cela vient jouer un rôle dans la double interprétation que l'on en a. Tout d'abord, à propos de cette notion d'ambiguïté, Dario Gamboni nous dit, dans *Voir double. Pièges et révélations du visible*³, que l'ambiguïté visuelle repose sur les propriétés même de la vision, à savoir l'association entre la perception, la mémoire et la cognition. Pour le dire une

3 M. Weemans, D. Gamboni, J-H. Martin, *Voir double. Pièges et révélations du visible*, Paris, Éditions Hazan, 2016.

première fois⁴, toute image (ou forme) est susceptible de suggérer des ressemblances avec une autre image.

La conscientisation de ce lien entre la représentation mentale et la cognition permet l'émergence des images multiples. C'est-à-dire des images qui peuvent être perçues et interprétées de plusieurs manières. Et, la forme la plus fréquente que peuvent prendre ces images, c'est celle d'un double sens. C'est pourquoi je parlerais dès à présent d'images doubles – pour reprendre le terme employé par Gamboni. Selon ce dernier, il existe plusieurs types d'images doubles qui sont respectivement classées selon leurs fonctions, leur degré d'ambiguïté ou leur nature.

Ainsi, il existe des images doubles dites « naturelles » ou « accidentelles » qui sont celles que l'on peut retrouver dans la nature. Elles sont simplement vues et non pas créées par la main de l'homme pour être vues. C'est le cas du rocher que j'ai mentionné précédemment, mais cela peut également être le cas pour des formes dans les nuages, comme le démontre l'exemple ci-dessous [5].



[5] Cachalot ou sous-marin ?⁵

Ici, il y a trois interprétations possibles de ce même nuage : un nuage, un cachalot ou un sous-marin. C'est un phénomène qui est advenu sans l'intervention de la main d'un artiste pour le créer et dont tout un chacun est susceptible de faire l'expérience. Néanmoins, il est parfois

4 *Puisque nous aborderons la thématique du lien entre perception, cognition et mémoire plus en profondeur dans la partie de ce travail dédiée à la psychologie de la perception.*

5 « Paréidolie », Wikipédia, consulté le 4 novembre 2025, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A9idolie>

possible que l'objet qui s'offre à notre regard ne laisse place qu'à une seule autre interprétation, comme c'est notamment le cas de la tache que vous pouvez observer ci-dessous. [6].



[6] Tâche d'eau sur une table du Pot au Lait, Léa Lechanteur

Mais dans l'art aussi, bon nombre de formes peuvent avoir plusieurs sens⁶ et, dans ce cadre, il peut y en avoir de plusieurs sortes : les images potentielles, les images cachées (aussi appelé crypto-image), les anamorphoses, les images composites, images gestalt et les images réversibles. Et chacune d'entre elles peut être utilisée dans le cadre artistique à des fins différentes (esthétique, réflexive, politique, agonistique, apotropaïque, érotique, critique, *etc.*) en fonction de la place qu'elles occupent dans l'œuvre et de l'effet attendu par celui qui l'a mise en place.

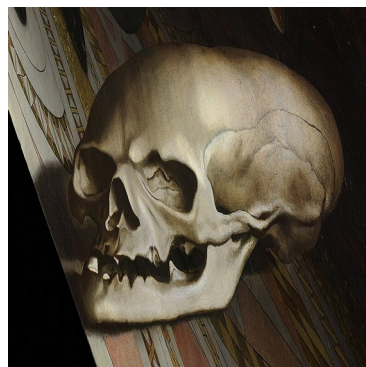
Pour commencer par celle que nous avons déjà brièvement abordée, les anamorphoses sont des images qui, lorsque l'on change de point de vue, ont un sens nouveau permettant l'émergence de quelque chose d'autre. Un exemple connu de cette forme est la peinture de Hans Holbein le Jeune intitulée *Les ambassadeurs* [7].

6 Par ailleurs dans *Voir double. Pièges et révélations du visible*, il nous dit que l'art a fortement contribué à la prise de conscience du lien entre cognition et représentation mentale, et ce, en raison de la place que l'ambiguïté y joue.



[7] Hans Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs*, Londres, 1533.

Dans ce tableau, on peut contempler le portrait de deux hommes richement vêtus et accoudés à un meuble. Ceux-ci viennent représenter la puissance, la richesse et le savoir scientifique. Mais sur le sol apparaît une forme étrange : une forme allongée et quelque peu incompréhensible qui se trouve à leurs pieds. Pour comprendre la nature de cette forme, un changement de perspective s'impose [7]⁷.



[8] Hans Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs*, Londres, 1533. Crâne avec changement de perspective.⁸

Après le changement de perspective effectué, on peut voir apparaître une nouvelle forme tandis que la précédente se trouve floutée et déformée. Autrement dit, à mesure que le second point de vue donne un nouveau sens à l'œuvre, le premier s'efface de plus en plus. Ce jeu permet notamment à l'artiste de raconter une histoire à travers son œuvre, le crâne transforme

⁷ Voir annexe [2] pour le changement de perspective

⁸ « *Les ambassadeurs* », Wikipédia, consulté le 05 novembre 2025, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Ambassadeurs

le double portrait en un symbole de vanité, il prend le pas sur la richesse, l'opulence et la technique (le savoir représenté précédemment par le matériel scientifique). Nous rappelant, ainsi, que la richesse dont font montre les deux protagonistes du tableau – qu'elle soit technique, politique ou matérielle – n'est rien face à la mort.

Autrement dit, dans ce cadre, l'anamorphose permet un passage d'un sens à un autre, nous racontant une histoire. Ici, par un simple changement de perspective, l'œuvre en vient à recouvrir un tout autre sens que le premier qui lui avait été attribué.

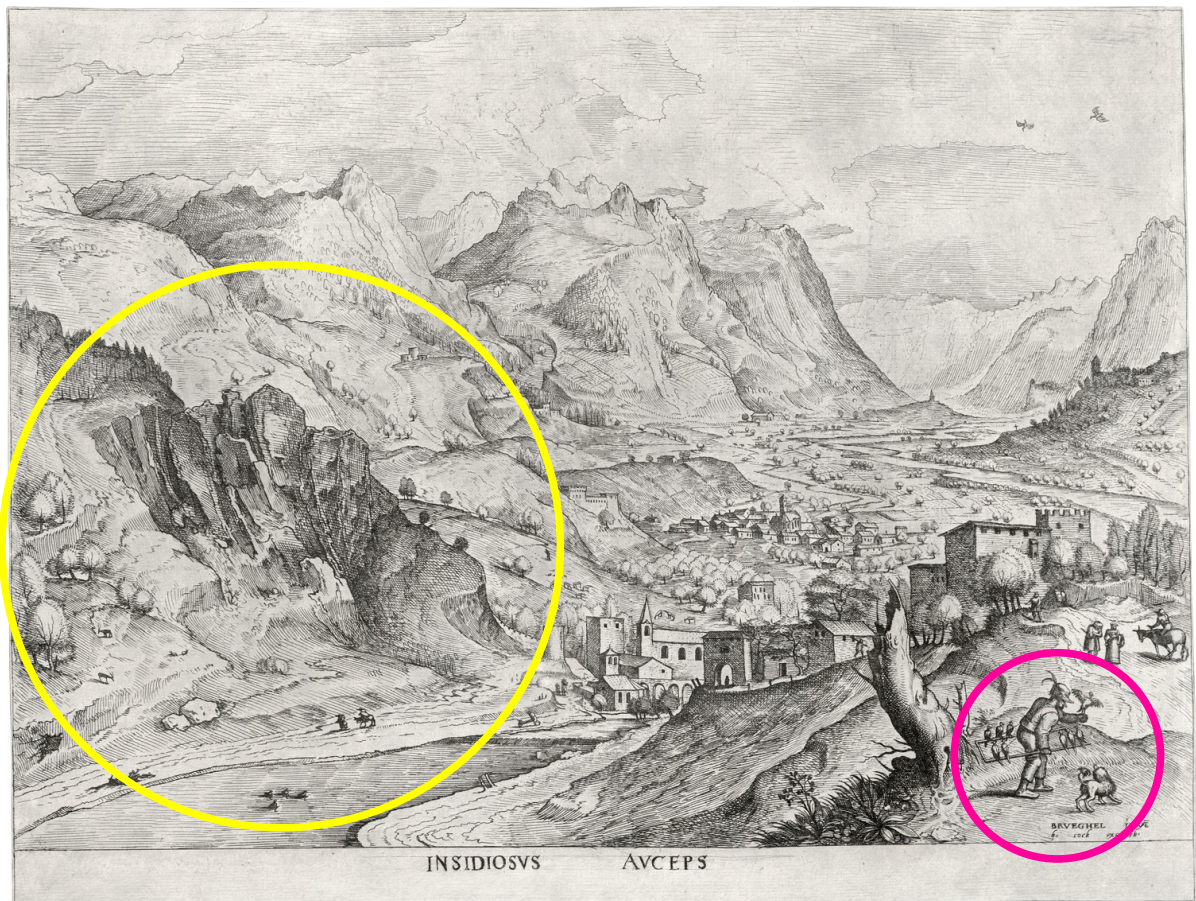
Dans un autre registre, il existe une autre forme d'image double qui a également été évoquée précédemment – avec les œuvres de Bernard Pras : c'est celle des images composites. Les images composites sont des images qui, par assemblage de divers objets permettent l'émergence d'un tout qui est doté d'un autre sens. Dans ce domaine, on retrouve les œuvres de Giuseppe Arcimboldo qui suggèrent des visages humains à partir d'un assemblage de plantes, d'animaux, de paysages ou de fruits. Parmi toutes ses œuvres, je vous propose d'aborder l'exemple de *L'hiver* [9].



[9] Giuseppe Arcimboldo, *L'Hiver*, 1573, Italie.

Dans ce tableau, deux images sont visibles : le tout qui forme un profil humain et les parties qui représentent des plantes, des écorces et des fruits. Ce jeu entre le tout et les parties permet ici une mise en rapport du lien entre apparence et réalité. Autrement dit, bien qu'en apparence, ce qui se présente à notre regard semble être un profil humain, en portant notre attention sur les diverses parties qui la composent, l'image devant laquelle on se trouvait précédemment prend un tout autre sens et, dans le cas présent, celui d'une nature morte.

Après les anamorphoses et images composites, je vous propose maintenant d'aborder deux types d'images dans un même temps, en procédant à une analyse de l'œuvre *Insidiosus Auceps* de Joannes et Lucas Van Doetecum [10]. On peut y voir représentée une vallée peuplée de bâtiment entourée par des montagnes rocheuses. Et dans le coin inférieur droit, on aperçoit la figure d'un homme, un oiseleur venu piéger des oiseaux.



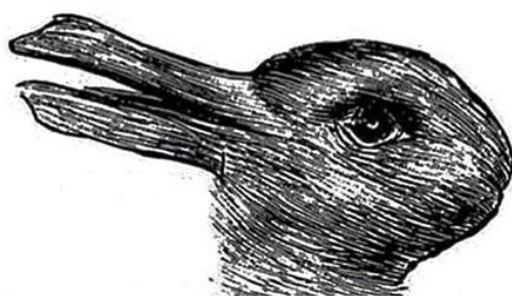
[10] Joannes et Lucas Van Doetecum, *Insidiosus Auceps*, 1553-1556.

Dans le cercle rose (à droite), nous retrouvons donc la figure de l'oiseleur, qui est ici une image cachée. Il s'agit là d'une image ambiguë au sens où elle présente une image dont le premier sens est évident, mais qui cache en réalité un second sens qu'il faut chercher, trouver, pour lequel il faut enquêter et qui demande à être décodé pour donner son plein sens à l'œuvre

dans laquelle elle apparaît. Autrement dit, ce type d'image fonctionne exactement de la même manière qu'une métaphore, il y a un premier sens évident qui recouvre en réalité un second sens plus profond. Il faut donc réussir à la décrypter pour qu'elle puisse venir enrichir le sens de l'œuvre à laquelle elle contribue. Dans ce tableau la figure de l'oiseleur est, selon Michel Weemans⁹, une métaphore du diable : à cette époque, les gens sont familiers avec les métaphores des hommes en tant qu'oiseau et, ici l'oiseleur est celui qui vient les capturer, comme le fait le diable avec les hommes.

Et, dans le cercle jaune (à gauche), on retrouve une image potentielle. Il s'agit d'une image dont les diverses interprétations possibles sont établies par l'artiste mais qui ne peuvent persister que grâce au spectateur¹⁰. Ainsi, dans cette image, il s'agit d'une montagne ou d'un pic de rocher qui peut également être perçu comme un visage de profil dont le regard est tourné vers le ciel. Ces images à la façon des images doubles naturelles sont celles qui offrent deux interprétations possibles à partir d'une seule et même forme. Dans ce cadre, le niveau d'ambiguïté de l'objet peut fortement contribuer à la perception d'une ou plusieurs interprétations.

Il nous reste donc à aborder deux types d'images doubles : les images réversibles et les images Gestalt. Les images réversibles, bien connues sous le nom d'illusion, sont des cas très connus d'images doubles ou multiples. Parmi celles-ci, qui ne constituent que de rares exceptions, on peut retrouver le fameux exemple du *canard-lapin* [11].



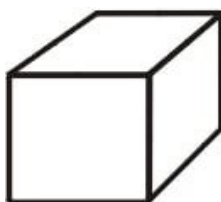
9 M. Weemans, D. Gamboni, J-H. Martin, *op. cit.*, p.25

10 Ce type d'image témoigne de l'importance du contrat implicite entre l'œuvre et le spectateur : lorsque le spectateur se trouve face à une œuvre, l'artiste, par le titre ou la légende qu'il va donner à son tableau donnera au spectateur quelques indications de ce qu'il doit chercher ou ce sur quoi il doit porter son attention.

[11] Anonyme, « Quels sont les animaux qui se ressemblent le plus ? » Le lapin et le canard », Dessin paru dans *Fliegende Blätter*, 23 octobre 1892.

Devenue célèbre par les multiples reprises que cette image a connues, elle a la capacité de pouvoir évoquer à celui qui la regarde autant un lapin qu'un canard. Ainsi, le spectateur peut, par un travail actif de sa perception, voir simultanément l'une et l'autre forme. De cette manière ce qui apparaissait précédemment comme des oreilles peut ensuite apparaître comme un bec. L'exemple du canard-lapin est un cas spécifique, comme l'indique son titre, de mise en scène de l'ambiguïté grâce à l'abstraction¹¹.

Les images Gestalt sont, pour leur part, des agencements d'éléments simples qui sont interprétés comme des formes globales. C'est ce que Wittgenstein explique à propos du canard-lapin que l'on vient d'aborder mais également avec des formes similaires, comme le cas du cube ci-dessous [12].



[12] Illustration d'un cube

Ainsi, au lieu de simplement voir ces images telles qu'elles sont, Wittgenstein nous dit que dans un premier temps nous les interprétons, et que c'est seulement ensuite que nous les voyons. Et dès lors, lorsque nous les voyons, c'est de la façon dont nous les interprétons. Ce faisant, nous leur attribuons un certain nombre de propriétés. Dans l'exemple du cube ci-dessus, il y a donc un passage qui s'opère de « la géométrie à la polysémie iconique¹² ». Il peut donc être interprété et perçu comme un cube de verre, une caisse ouverte, un cadre de fil de fer ou un angle formé par trois panneaux.

À travers les divers exemples que nous venons d'aborder, on comprend en quoi il y a une certaine mise en place (naturelle ou par l'artiste) qui permet l'émergence de plusieurs sens au sein d'une seule et même image. Pour résumer, tout ceci, Dario Gamboni nous dit : « On a en effet employé à toutes sortes d'usages l'ambiguïté des images, la possibilité qu'elle offre de séparer ou de relier leurs divers aspects, leurs significations et leurs publics, de prolonger

11 « L'abstraction signifie ici soustraction et suppression des propriétés, ou encore, selon une définition de Pierre Larousse, l'opération " par laquelle l'esprit [...] considère les qualités indépendamment des substances dans lesquelles elles résident" ». Cf. : *Voir double. Pièges et révélateurs du visible*, p.44.

12 *Id.*, p.41

leur déploiement ou de produire un choc grâce au passage d'un aspect à l'autre¹³ ». Il y a donc bel et bien une partie de l'image double (ou multiple) dans l'art qui est produite par l'artiste en vue d'enrichir le sens de son œuvre. Néanmoins, le plus gros du travail n'est pas nécessairement du côté de l'artiste, puisque, pour que les divers aspects que peuvent recouvrir une image ou une forme existent et soient maintenus, il faut une participation active du sujet qui les regarde. Autrement dit, ces diverses interprétations ne sont pas entièrement contenues dans l'objet qui est observé, il est nécessaire qu'un observateur les voie et les discerne pour qu'elles se maintiennent dans le temps. Ainsi, peu importe que l'artiste essaie de transmettre un double sens si son public n'y est pas réceptif, puisque si personne ne saisit ce double sens, c'est comme s'il n'avait jamais été.

Il y a donc une réelle participation du spectateur au sens de l'œuvre dans laquelle apparaît une image double, comme nous aurons l'occasion de le revoir dans la suite de ce travail. À ce sujet, Dario Gamboni nous dit « Ces aspects [interprétations potentielles d'une image] [...] contraignent le « regardeur » à devenir conscient du caractère subjectif de la vision »¹⁴. C'est par cette prise de conscience que le regard du spectateur peut même aller au-delà du travail proposé par l'artiste. Une fois le travail sur la perception commencé, toute image peut laisser place à de multiples interprétations. C'est en ce sens que le spectateur peut voir des doubles sens, y compris là où l'artiste n'en a pas introduit volontairement. Dès lors que le regard du spectateur est habitué à interpréter les images doubles, il peut en voir même lorsque l'artiste ne lui en fournit pas ou ne lui indique pas leur existence (par le titre de l'œuvre ou la légende qui l'accompagne). Alors, toutes images deviennent susceptibles d'avoir une multitude de sens. Ainsi, le regard entraîné d'un spectateur confronté à des images doubles est davantage susceptible à déceler un potentiel d'ambiguïté dans les images qu'il perçoit.

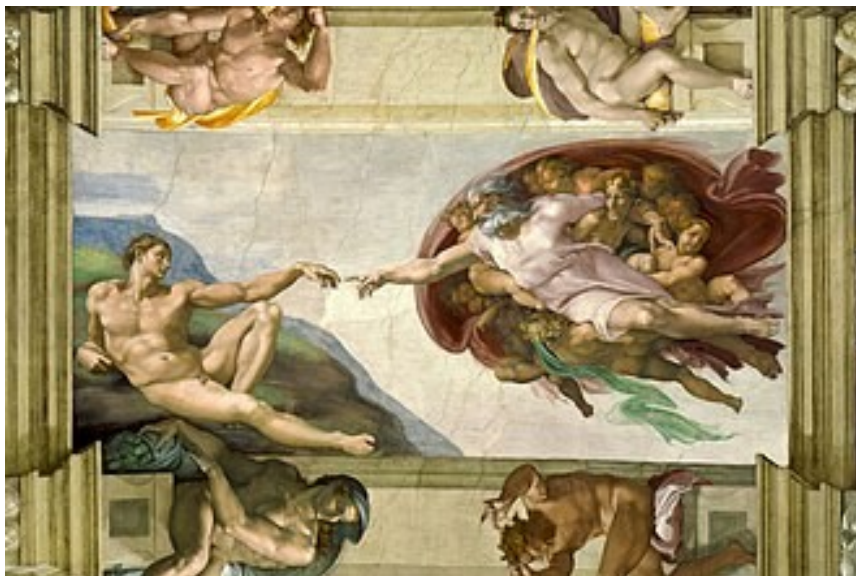
Cependant, s'agissant de ce regard au sujet des œuvres d'art, il y a un avertissement que l'on peut retenir de la critique des images doubles, selon James Elkins¹⁵. Dans sa théorie de l'art, ce dernier en vient à discréditer les images doubles dans les œuvres picturales en raison du fait qu'elles prennent systématiquement le pas sur le sens réel du tableau. Selon lui, les images doubles ne sont pas dans les œuvres en elles-mêmes, mais proviennent du regard

13 *Id.*, p.44

14 *Id.*, p.42

15 James Elkins, *Why are our picture puzzles ?*, The Unnamed Press, 2023.

que portent les historiens de l'art sur les images qu'ils analysent. Autrement dit, il ne s'agit pas réellement d'une ambiguïté dans les œuvres, mais d'un symptôme de notre anxiété face aux images et de notre désir de les réduire à autre chose, à quelque chose de plus simple. Dans *Voir double. Pièges et révélations du visible*, Michel Weemans vient critiquer cette théorie, car, selon lui, les exemples que prend Elkins sont quelques exceptions abusives et marginales dans les analyses des images doubles – comme le fait de voir un cerveau formé par les corps et le drapé derrière Dieu dans *La création d'Adam* [13] de Michel-Ange – et qu'en les utilisant, Elkins réduit leur valeur sémantique et leur fonction herméneutique. Or, les exemples dont Elkins se sert peuvent au moins avoir pour fonction de souligner l'un des risques à l'interprétation des images doubles dans les œuvres : celles qui sont introduites par l'artiste n'ont de sens que si elles viennent enrichir le sens originel du tableau dans lequel elles se trouvent. Quant aux images ambiguës qui ne sont pas introduites par l'artiste, il est nécessaire de préserver un certain regard critique à leur égard, elles peuvent venir enrichir notre réflexion sur la vision et sur les œuvres d'art, mais elles constituent un risque : le spectateur qui y prête trop attention prend le risque d'oublier le tableau qu'il regarde et le sens que l'artiste a voulu lui transmettre.



[13] Michel-Ange, *La création d'Adam*, Chapelle-Sixtine, Rome, 1508-1512.

Nous venons donc d'aborder les trois points importants qui participent à l'existence des images doubles, à savoir : le contexte dans lequel l'image est perçue, le niveau d'ambiguïté de l'image elle-même – qui constitue les différents types d'images doubles que l'on peut rencontrer – et la capacité du spectateur à déceler les images doubles et à en comprendre le sens.

Dans la suite de ce travail, nous allons aborder un phénomène qui est rendu possible par l'existence même des images ambiguës, c'est-à-dire, la paréidolie. Nous verrons de quoi il s'agit, ce qu'elle rend possible et le lien que celle-ci entretient avec le domaine des arts visuels/picturaux et, plus particulièrement, dans le mouvement surréaliste. De cette manière, nous tenterons de dégager une conception de la paréidolie qui ne sera pas celle que nous en donne la définition. Il sera question de repartir des résultats des études en psychologie de la perception, en neurologie, en psychanalyse, en histoire de l'art et en philosophie pour les concilier sous une seule et même définition de la paréidolie.

Pour parvenir à cette définition, je vous propose de procéder en trois temps :

1. La première partie sera consacrée à l'étude de la notion de la paréidolie en passant par quelques notions en lien à celle-ci, comme la projection et la perception. Nous passerons également par l'étude d'un cas neurologique qui nous permettra de l'appréhender de façon concrète. Dans cette partie, nous tenterons de dégager les critères qui forgent cette nouvelle conception de la paréidolie.
2. Dans la seconde partie, nous évoquerons le lien entre la paréidolie et le domaine artistique. En ce sens, il sera question d'établir un lien entre la psychologie (domaine dont relève la paréidolie) et l'art. Il sera ensuite question plus directement du lien entre la paréidolie et le mouvement surréaliste, en tant qu'il s'agit du domaine qui va finalement alimenter cette nouvelle conception de la paréidolie que nous aurons précédemment esquissée. Nous aurons ainsi l'occasion de voir ce qui est permis dans l'art par l'usage de la paréidolie et, inversement, nous pourrions voir ce qu'une approche par l'art surréaliste permet d'apporter à la paréidolie en tant que phénomène perceptif.
3. Finalement, dans la dernière partie de ce travail, je vous propose une analyse plus poussée de quelques œuvres surréalistes qui nous permettra de vérifier comment la théorie que nous aurons jusqu'alors abordée se met concrètement en place dans l'art surréaliste.

Ce travail a donc pour objectif principal la mise en évidence d'une "nouvelle" conception de la paréidolie de sorte à la faire coïncider avec les usages qu'en font les artistes surréalistes dans leur œuvre et en tant que celle-ci participerait à leur projet philosophique et politique.

1. Première partie : définition et clarification de la notion de paréidolie

Introduction :

La paréidolie est un phénomène perceptif complexe qui ne concerne pas que le sens de la vue. Il peut également advenir sous la forme d'un son – comme cela peut souvent arriver avec des chansons, par exemple. Néanmoins, dans le cadre de ce travail, il m'intéressera plus particulièrement tel qu'il apparaît dans le cadre des arts visuels. C'est pourquoi je me concentrerai sur ce phénomène – celui de la paréidolie – en tant qu'il s'inscrit dans un paradigme visuel.

Cette première partie a pour objectif d'étudier la notion de paréidolie – de l'analyser, de l'interroger, d'en tester les limites et ainsi de couvrir un maximum des aspects que recouvre ce phénomène. Pour ce faire, je vous propose tout d'abord d'étudier la psychologie de la perception. Puisque la paréidolie constitue un phénomène perceptif particulier, il me semble important de bien comprendre le fonctionnement de la perception. C'est pourquoi je vous propose préalablement de passer par une étude de la psychologie de la perception. Ainsi, nous pourrions, lorsque nous aborderons plus directement la notion de paréidolie, voir en quoi il s'agit d'un type de perception particulier. Dès lors que j'aborderai plus directement la définition de la notion de paréidolie, j'interrogerai chacune de ses caractéristiques fondamentales, et ce, afin de bien en comprendre les implications. Ce faisant, je parlerai également de leurs conséquences dès lors qu'elles s'inscrivent dans certaines théories de la vérité, à savoir : une conception réaliste et une conception constructiviste du lien entre perception et vérité. Le cas paradigmatique de paréidolie que constitue la reconnaissance des visages, y compris là où il n'y en a pas, devrait ensuite me permettre de mettre en évidence de nouvelles caractéristiques de la paréidolie, notamment sa vitesse, et ainsi de la relier plus directement aux théories de la perception abordées dans le premier point de cette partie. Finalement, juste avant la conclusion, j'en viendrais au domaine psychanalytique, et plus précisément à la notion de projection qui me permettra de trancher en faveur d'une des deux théories de la perception et, par la même occasion, de dégager pour la paréidolie un rôle plus positif que celui de simple erreur.

La thèse qui est défendue ici est que *la paréidolie peut avoir une interprétation plus positive que celle d'erreur et, en ce sens, jouer un rôle positif dans certains domaines*. Ce rôle, c'est celui de source de nouvelles perceptions que ce soit par le peintre en tant qu'outil au service de son travail, ou par le spectateur, en tant qu'outil qui permette une nouvelle lecture des œuvres d'art. Pour le dire autrement, il s'agira de comprendre en quoi la paréidolie peut constituer une certaine manifestation, presque brute, de la multiplicité des sens au sein d'une même image et de quelle manière, en ce sens, elle peut alimenter à la fois le sens d'une œuvre et la réflexion de l'artiste et du spectateur.

1.1. Diverses approches de la perception :

Vous l'aurez compris, étant donné que la paréidolie constitue un phénomène perceptif, il me semble essentiel d'aborder dans un premier temps la perception afin de bien comprendre ce qui fait de la paréidolie un phénomène perceptif particulier. Pour aborder ce sujet, je vais me concentrer sur l'ouvrage *La psychologie de la perception*¹⁶ rédigé par Manuel Jimenez, qui développe sa thèse de la théorie constructiviste de la perception.

Il faut avant tout savoir qu'en philosophie et en psychologie de la perception, les positions sont diverses quant à la définition que l'on peut donner de la perception. La cause de ces multiples divergences réside dans trois points essentiels que sont les caractéristiques qui fondent cette notion – à savoir : le lien entre la perception et la réalité, son lien avec la vérité et, dernièrement, la question du lien entre la perception et la cognition. Alors, la première question que l'on peut se poser à son sujet est : "quel rapport entretient la perception à la réalité ?". Comme on peut le supposer, les réponses possibles à cette question sont multiples dépendamment de notre conception d'une réalité indépendante de la perception et d'un possible accès à cette réalité. Autrement dit, la réponse à cette question dépend totalement d'une théorie à propos du réel qui lui est sous-jacente. Il est ainsi possible de fournir un panel de réponses différentes à ce propos. Néanmoins, pour citer directement Manuel Jimenez : « Le fait qu'un groupe d'individus ou une majorité des êtres humains partagent une large communauté de représentations perceptives ne garantit pas l'existence d'une réalité intersubjective et universelle¹⁷ ». Pour le dire autrement, ce qui intéresse ici Jimenez c'est

16 M. Jimenez, *La psychologie de la perception*, Paris, Flammarion, 1997.

17 M. Jimenez, *La psychologie de la perception*, Flammarion, France, 1997, p.86.

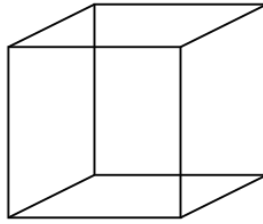
l'existence de ces représentations perceptives communes et non pas l'existence en nous d'un monde réel duquel elles dépendraient.

C'est pourquoi, en psychologie de la perception, la question est plus précisément de savoir quel lien existe-t-il entre la perception et la vérité. Cette question présuppose notamment une certaine conception de la vérité. À cet égard, deux positions sont possibles. La première est une conception de la vérité, dite réaliste, est celle selon laquelle un jugement est vrai s'il correspond au monde. Autrement dit, cette théorie de la vérité présuppose l'existence d'un monde extérieur qui est à l'origine de nos sensations. Ce travail va notamment procéder par une remise en question de cette définition du vrai. La seconde conception, dite constructiviste, repose sur l'intersubjectivité. Dans ce cas, la vérité, c'est ce sur quoi s'accorde la majorité, ce qui nous permet d'agir efficacement dans le monde ou ce qui s'accorde avec le reste de nos croyances simultanées. Autrement dit, il y a bien une vérité universelle sur laquelle s'accordent majoritairement les individus, mais cela ne garantit en rien l'existence d'une réalité intersubjective, d'une réalité qui coïnciderait avec notre conception de la vérité. Cette définition du vrai, en tant qu'il est ce qui est collectivement admis, est celle qui sera présupposée par l'auteur dans le développement de sa théorie de la perception.

Pour le dernier aspect de la perception qu'il nous reste à aborder, il faut se demander "quel est le lien possible entre la perception et la cognition¹⁸ ? ". Et c'est l'un des problèmes abordés par Ludwig Wittgenstein dans ses *Recherches philosophiques*¹⁹ : lorsque nous percevons, nous interprétons. C'est là l'essence même de la *Gestalt* théorie : nous interprétons une forme par sa simple perception et cela ne nécessite pas nécessairement l'usage d'un concept. Lorsque nous percevons certaines images, il n'est pas nécessaire de faire appel à tel ou tel concept pour dégager la forme et le fond et en tirer une première interprétation. Prenons l'exemple du cube de Necker [14] : il y a, à percevoir, un ensemble de traits disposés d'une certaine manière. Mais, à l'aide d'un jeu sur notre perception, nous sommes ici capables de percevoir deux configurations différentes de cette même forme – une avec la face avant plus basse et la seconde où elle est plus haute que le reste de l'objet.

18 Le terme cognition désigne un « ensemble des processus par lesquels un organisme élabore ou utilise des connaissances pour régler son comportement ; par extension, l'ensemble actuel des connaissances du système cognitif », M. Jimenez, *op. cit.*, p.116.

19 L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004.



[14] Cube de Necker

Lorsque nous percevons, nous interprétons par la même occasion les *stimuli* qui nous parviennent. En d'autres termes, notre perception n'est pas composée que de pures données sensorielles que l'on reçoit, il y a également un véritable effort d'interprétation dans l'acte de même de perception. Ainsi, la question est maintenant de savoir à quel point la perception est dépendante de la cognition ? N'y a-t-il jamais de perceptions pures ? Cette question se révèle une nouvelle fois avoir moult réponses possibles. Selon Jimenez, tandis que certains considèrent que la perception ne nécessite pas d'interprétation, et donc pas de travail cognitif, la majorité des chercheurs en psychologie de la perception s'accordent quant au fait que la cognition s'active, y compris dans des cas où elle n'est pas sollicitée et donc qu'il y a un travail constant de la cognition sur nos perceptions. Pour cette deuxième position, plusieurs thèses sont à nouveau confrontées pour savoir si la cognition agit sur la perception avant même qu'elle ait eu lieu, au moment/ l'instant T où elle a lieu ou après qu'elle ait eu lieu.

C'est ce deuxième point, au sujet de la perception et du lien qu'elle entretient avec la cognition, qui va nous intéresser davantage dans ce travail, puisqu'en fonction des différentes positions défendues, la paréidolie n'a pas les mêmes implications et ne peut être considérée de la même manière. Je reviendrai plus tard – c'est-à-dire, après la première définition de la paréidolie – sur les diverses implications des différentes théories que je vais désormais aborder.

1.1.1. La perception directe :

La première de ces positions, celle de la "perception directe", s'appuie sur une conception réaliste du rapport entre réalité et perception. Ce faisant, la perception est définie comme une conduite adaptative. C'est-à-dire, une conduite qui nous permet de réagir à notre environnement et aux changements qui l'accompagne. Cette perception étant directe et automatique, elle ne nécessite pas de passer par un quelconque traitement de l'information par

la cognition. Et, si traitement de l'information il y a, cela se reflète dans la conduite du sujet à l'égard du monde qui l'entoure.

Cette théorie sera ensuite reprise par de multiples auteurs qui prendront en compte les diverses connaissances qui sont requises pour qu'un sujet fasse preuve de telles facultés adaptatives : il y a un premier type de connaissance, la configuration perceptive – dans l'adaptation des mouvements d'un individu – qui est commune à tous les animaux. Et il y a également un second type de connaissance, cette fois-ci propre à l'être humain, la catégorisation conceptuelle. Il s'agit là de connaissances antérieures et non sensorielles qui permettent la reconnaissance des choses qui l'entourent. C'est le cas, par exemple des définitions qui permettent au sujet de comprendre ce qu'il a en face de lui, de faire émerger la signification de sa perception et ainsi de pouvoir agir en adéquation avec l'objet de ses représentations.

Il faut donc distinguer deux niveaux d'organisations des données sensorielles : le premier, appelé configuration perceptive, est l'effort qui advient sans l'intervention des concepts. En dégagant simplement une forme d'une image, sans la conceptualiser, nous devenons capables d'agir en adéquation avec le monde. Par exemple, d'éviter un obstacle ou de trouver un endroit où nous asseoir sans que l'objet ne soit identifié comme chaise, tabouret ou fauteuil. Et le second niveau qui relève de la catégorisation conceptuelle, lorsque l'on applique un concept à l'objet de notre perception. Nous reconnaissons cet objet parce que nous avons, en nous, un concept qui lui correspond. Alors, seulement à ce niveau, nous formulons des jugements susceptibles d'être vrais ou faux au sujet des objets de nos perceptions. Par exemple, là où il est acceptable de s'asseoir sur un rocher grâce à la configuration perceptive, il est considéré comme faux de dire de ce même rocher qu'il s'agit d'une chaise.

1.1.2. Le traitement de l'information sensorielle – plusieurs interprétations :

Ainsi, on voit émerger la deuxième théorie selon laquelle : « Pour que l'avènement de la signification de ce qui est perçu soit possible, l'organisme doit disposer d'un processus de traitement de l'information sensorielle²⁰ ». Ou, pour le dire autrement, si les objets que l'on perçoit autour de nous ont un sens, il est nécessaire de postuler l'existence d'un mécanisme qui permet de faire émerger ce sens. Il y a donc bien une reconnaissance de la faculté

20 M. Jimenez, *op. cit.*, p.21.

adaptative accordée par la configuration perceptive. Cependant, il faut également reconnaître la nécessité de la catégorisation conceptuelle car c'est elle qui donne du sens au monde qui nous entoure. Sans ce traitement, nous ne percevrions que des propriétés de l'objet et non l'objet en lui-même. Par exemple, au lieu de voir un livre, nous ne verrions qu'un rectangle d'une certaine couleur, avec une certaine intensité²¹. Sans lui attribuer de sens, nous pourrions le manipuler de la même manière qu'une brique. Jimenez dénombre alors deux mécanismes de traitement des informations qui permettent leur conceptualisation et ainsi l'émergence de leur sens :

1. Le traitement montant : les caractéristiques figuratives, aussi appelées structurales, c'est-à-dire celles qui sont de l'ordre de la perception au sens strict du terme, sont traitées pour compléter les informations cognitives, qui se trouvent dans notre mémoire. Ce qui veut dire que la catégorisation conceptuelle n'est pas totalement arbitraire puisqu'elle dépend de ce que nous percevons.
2. Le traitement descendant : les caractéristiques cognitives, celles que l'on a en mémoire à propos d'un objet, viennent compléter notre perception de façon à faire émerger tout son sens. Autrement dit, il y aurait ici une influence des concepts sur notre organisation perceptive – que nous avons jusqu'alors abordé comme indépendante de toute cognition.

C'est cette théorie – celle d'une incorporation de la cognition par la perception – qui est la plus largement défendue aujourd'hui en raison de nombreux phénomènes perceptifs qui ne pourraient être expliqués autrement, comme cela peut être le cas des illusions ou des perceptions incomplètes. Par exemple, s'il n'y a pas de traitement descendant de l'information sensorielle par la cognition, comment pourrait-on expliquer que l'on interprète une chose comme en étant une autre ? Si on l'interprète autrement, c'est qu'on l'interprète, que l'on donne un sens à l'objet de notre perception, et qu'il y a donc bel et bien une catégorisation conceptuelle qui agit sur notre perception. Dès lors, il ne peut jamais y avoir d'organisation perceptive pure.

21 *La question de savoir si ce que l'on perçoit sont de simples propriétés ou des objets fait débat. Pour une introduction simple à cette question je vous renvoie à l'exemple du dialogue sur le livre que donne Manuel Jimenez. Cf : M. Jimenez, Psychologie de la perception, Flammarion, France, 1997, p.9-10.*

Cependant, il reste encore à savoir dans quel ordre les traitements ont lieu. Alors, on peut encore diviser les partisans de cette théorie en plusieurs sous-théories en fonction de l'ordre des processus : on pourrait, tout d'abord, défendre que la catégorisation conceptuelle intervienne avant même que la perception ait eu lieu. Cela s'expliquerait notamment par la "probabilisation subjective"²². Cette notion désigne le fait qu'un individu, dans une situation donnée, va prémobiliser certaines représentations cognitives qui ont davantage de chances d'advenir que d'autres dans le contexte en question. Par exemple, le terme "marteau" est probabilisé si l'on a déjà eu à faire la catégorie "outils" - parce que l'on se trouve dans un atelier, ou que l'on fouille dans une boîte à outil, voire même dans une liste de mots.

Ce qui est intéressant, c'est que, depuis 1951, plusieurs études ont démontré que plus un phénomène a de chances d'advenir, plus le temps de reconnaissance de cet objet par l'individu est bref. C'est ce phénomène qui, comme une présélection dans nos représentations, nous permet de sélectionner le plus rapidement la représentation qui s'accorde le mieux à nos sensations. Ce qui, au passage, permettrait d'expliquer la rapidité de nos réactions par rapport à nos perceptions. Sans cela, comment pourrait-on expliquer que l'être humain sélectionne aussi vite une représentation cognitive permettant de faire émerger le sens de la représentation figurative ? En effet, lorsque l'être humain perçoit, il le fait généralement dans l'urgence, puisqu'il doit être en mesure de s'adapter au monde qu'il perçoit. Et, pour y parvenir, il doit mobiliser une représentation cognitive parmi les milliers qu'il conserve en mémoire. Sans l'intervention de la probabilisation subjective, un tel processus serait beaucoup trop chronophage. Donc, on peut postuler l'existence d'un mécanisme de sélection préalable à la projection. Néanmoins, cette même sélection peut également être impactée par nos intérêts communs ou propres à chacun (nos désirs, nos valeurs, etc.). Et c'est en ce sens qu'elle est subjective, parce qu'elle dépend non seulement des connaissances du sujet, mais également de ce sur quoi il porte son intérêt. Il y aurait donc bien un phénomène de probabilisation subjective qui participerait à la perception du sujet et on peut donc penser que la configuration perceptive agirait en partie sur la perception avant que celle-ci n'ait eu lieu.

Si l'on ne s'accorde pas avec cela, il est également possible de postuler, comme c'est le cas Jerry A. Fodor²³ que la cognition agit sur la perception après un traitement des informations sensibles *stricto sensu*. Dans ce cas, la cognition n'interviendrait que dans un

22 *Ibid.*

23 Dans J. Fodor, *The modularity of mind*, MIT Press, 1983.

second temps, ce qui permettrait une délimitation claire et nette des champs respectifs de la perception et de la cognition. Ainsi, bien que ces auteurs ne nient pas l'existence d'un traitement descendant – de la cognition vers la perception – ils le considèrent comme postérieur au phénomène perceptif et ainsi les considèrent comme deux phénomènes différents. Pour le dire autrement, il y aurait d'abord une organisation perceptive au moment où advient la perception, et ce n'est que lorsque la perception a eu lieu que la catégorisation conceptuelle peut intervenir.

1.1.3. L'approche constructiviste de Manuel Jimenez :

La dernière position possible, et c'est celle que défend Jimenez dans son ouvrage, c'est celle selon laquelle la cognition rétroagirait sur la perception alors même que la perception est en train de se faire. Autrement dit, la cognition ou l'organisation conceptuelle serait aussi bien l'effet que la cause de la perception.

Selon lui, les caractéristiques figuratives ne sont pas suffisantes pour que le vivant puisse s'adapter et répondre de façon adéquate aux éléments qui composent son environnement. Pour que la vision puisse faire partie des conduites adaptatives, il faut qu'elle se prolonge au-delà des propriétés figuratives de l'objet perçu : jusqu'à l'identité de l'objet. Et, pour que l'identité de l'objet émerge, il faut non seulement que la perception rende possible la cognition, mais également que la cognition agisse sur la perception. Autrement dit, ce qui rend possible l'adaptation de notre comportement au monde qui nous entoure, c'est le fait que la catégorisation conceptuelle agisse sur notre organisation perceptive et vice-versa. Ce n'est que parce que l'on peut organiser nos stimuli que l'on est en mesure de les identifier et ce n'est que parce qu'on a la capacité de les identifier que l'on peut les organiser. En outre, il faut que la représentation figurative et la représentation cognitive soient appariées et que chacune d'entre elles soit cohérente avec la seconde.

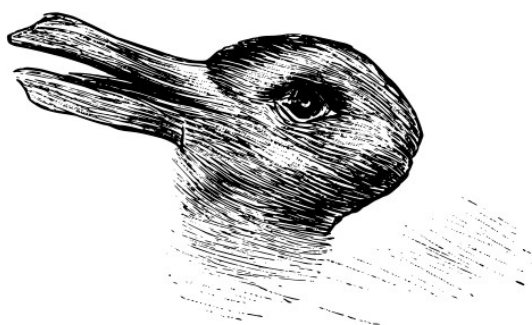
Cependant, lorsque nous percevons quotidiennement, nous n'avons pas beaucoup de temps pour comprendre l'objet qui se trouve en face de nous et, alors, la probabilisation subjective devient nécessaire à une bonne adaptation au monde environnant. Ce faisant, ce mécanisme tout entier – c'est-à-dire en tant qu'il comprend une cognition préalable à la perception, un appariement de la représentation figurative et cognitive et un traitement postérieur de la cognition sur la perception – se rapproche davantage d'une forme d'inférence à partir de similitudes partielles que d'une connaissance claire et directe de notre

environnement. C'est ce qui nous permet d'avoir des interprétations des données sensorielles aussi précises et aussi rapides. Par conséquent la représentation – aussi bien figurative que cognitive – que l'on a de l'objet est moindre par rapport à ce qu'il est réellement et l'erreur n'est plus simplement occasionnelle, elle fait partie intégrante du processus perceptif. J'aborderai ultérieurement et plus en détail la thématique de l'erreur car, dans le cas de la paréidolie, elle s'avère centrale.

On peut donc résumer la perception telle qu'elle est définie ici comme un entremêlement constant de la perception *stricto sensu* et de la cognition. Pour le dire autrement, la perception en tant que conduite adaptative est rendue possible par la catégorisation conceptuelle qui vient donner un sens aux objets qui nous entourent et l'organisation perceptive des objets que nous percevons n'est possible que parce que nous sommes capables d'en dégager un sens. Il y a deux exemples de ce phénomène, qui sont donnés par Jimenez dans son ouvrage et qui me semblent intéressants pour bien comprendre le lien qui existe entre perception et cognition. D'une part, il y a les figures réversibles et, d'autre part, il y a la lecture des mots.

Commençons donc par aborder les figures réversibles. Ce sont notamment ces figures où l'on peut reconnaître en alternance une première forme, puis une autre. Comme un lapin et un canard, ou une vieille dame et une jeune femme, pour reprendre des exemples connus.

**Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?**



Raninchen und Ente.



[15]Anonyme, « Quels sont les animaux qui se ressemblent le plus ? » Le lapin et le canard », Dessin paru dans *Fliegende Blätter*, 23 octobre 1892.

[16] Illusion d'optique, *La femme sans âge*.

À leur sujet, il nous dit que « Les connaissances du sujet déterminent la perception d'une figure réversible et des contours illusoires, [...] Leur choix se porte généralement sur celle [l'interprétation] représentant l'objet le plus familier, y compris lorsque celui-ci se trouve à l'envers²⁴ ». Autrement dit, peu importe quel objet peut sembler le plus simple à percevoir, l'organisation conceptuelle agit sur la perception de sorte que l'on reconnaisse plus rapidement un objet que l'on connaît mieux, que l'on a pu anticiper en raison de nos connaissances à son sujet et de l'intérêt qu'on lui porte. Par la suite, il est possible de percevoir la seconde forme que nous offre l'image en question, ce qui démontre qu'il y a effectivement une action de l'organisation perceptive sur notre catégorisation conceptuelle.

Si le second exemple m'intéresse également ici, c'est parce qu'il permet de démontrer que la représentation verbale d'un stimulus est traitée en même temps que celui-ci est encore traité à l'étape sensorielle. L'effet Stroop, à savoir la difficulté à identifier le mot désignant une couleur lorsque celui-ci est écrit dans une autre couleur, en atteste. Cette difficulté provient notamment du fait que les caractéristiques sensorielles et cognitives ne semblent pas s'accorder entre elles, que l'appariement est plus compliqué à faire, puisqu'en même temps que l'on cherche à identifier le mot "rouge" par traitement cognitif (processus descendant), on cherche à identifier la couleur dans laquelle il est écrit par un traitement sensoriel (processus montant).

JAUNE	BLEU	ORANGE
NOIR	ROUGE	VERT
VIOLET	JAUNE	ROUGE
ORANGE	VERT	NOIR
BLEU	ROUGE	VIOLET
VERT	BLEU	ORANGE

[17] L'effet Stroop.

24 M. Jimenez, *op. cit.*, p.61.

1.1.4. Conclusion sur la perception :

On peut résumer la conception de Jimenez en plusieurs étapes : tout d'abord, il y a de la part du sujet (même si c'est involontaire) une probabilisation subjective qui permet de ne garder en tête que les représentations cognitives les plus probables dans une situation donnée. Ensuite, lorsque le sujet perçoit, il doit s'adapter et, pour ce faire, donner une réponse cognitive dans l'urgence. Alors, il ne perçoit pas l'objet tel qu'il est, mais un certain nombre de ses caractéristiques figuratives permettant de l'apparier aux caractéristiques cognitives d'une certaine représentation. Et, cela ne peut se faire que si la représentation figurative/sensorielle et la représentation cognitive sont cohérentes l'une avec l'autre.

Il conclut son ouvrage en nous disant que « la construction perceptive est celle d'une signification, comportant de façon indissociable des caractéristiques structurales et cognitives. Pour ce faire, l'organisme applique ses connaissances préalables, celles créées par expériences perceptives antérieures et celles apportées par sa culture ²⁵ ». En ce sens, l'auteur soutient que la cognition est ce qui vient soutenir la perception pour faire émerger la signification la plus probable le plus rapidement possible. Ainsi, la perception serait en permanence mêlée à un travail cognitif inconscient de la part du sujet qui perçoit.

Après ce premier point, nous pouvons donc garder en tête :

1. Tout d'abord, qu'il y a divers moments au cours desquels la cognition vient agir sur la perception (comme la probabilisation subjective ou le traitement descendant postérieur).
2. Que plusieurs études dans le domaine de la psychologie de la perception ont pu le démontrer.
3. Que la notion de vérité la plus reconnue dans ce domaine est celle d'une vérité intersubjective dans laquelle c'est la majorité qui détermine ce qu'est la vérité. Ce point me servira notamment dans le cadre de l'étude de la notion d'erreur.
4. Et, dernièrement, qu'il existe une théorie selon laquelle la perception a besoin d'un soutien de la cognition pour faire émerger l'identité de l'objet qu'elle perçoit.

Mais alors, une question reste encore en suspens, que se passe-t-il lorsque le sens qui émerge de l'appariement des représentations cognitives et sensorielles ne coïncide pas avec la

²⁵ *Ibid*, p.112.

signification reconnue comme vérité intersubjective ? Autrement dit, comment "l'erreur" est-elle possible ? Pour répondre à cette question, il me semble nécessaire de passer par la notion de paréidolie et l'interprétation que recouvre cette notion dans le cadre d'une théorie constructiviste de la perception.

1.2. La paréidolie :

J'en viens donc au phénomène perceptif qui nous intéressera dans la suite de ce travail, c'est-à-dire, la paréidolie. En espérant que ce point d'introduction sur la perception nous permettra d'y voir plus clair et de questionner au mieux la définition que l'on a de cette notion. Il s'agit dans cette partie d'une première définition possible de la paréidolie qui, bien qu'elle amène quelques notions importantes, peut mener comme nous le verrons à quelques insatisfactions que je tenterai de résoudre avec vous. Avant de commencer, je tiens à préciser que la paréidolie s'étend au-delà de la perception visuelle : il existe également des cas de paréidolie auditive²⁶. Cependant, comme c'est dans ce cadre qu'elle m'intéressera plus particulièrement dans la suite de ce travail et, par souci de clarté, je me limiterais à ce champ dans l'explication de ce phénomène.

1.2.1. Historique de la notion de paréidolie :

Le mot paréidolie provient du Grec et est composé du préfixe παρά (*parà*), qui signifie "à côté de [...]", et de εἶδωλον (*eidôlon*) qui signifie forme, apparence. Selon la page *wikipédia*²⁷, ce terme aurait été employé dans un premier temps dans le courant des années 1860 en Allemagne, notamment avec des écrits comme « Die Sinnesdelieren²⁸ » – que l'on peut traduire par « les délires des sens » – de Karl Ludwig Kahlbaum, un psychanalyste et

26 C'est un phénomène qui est souvent abordé dans le cadre des paroles de musiques qui sont comprises dans un autre sens par les auditeurs. Par exemple, dans la chanson intitulée « Funky town » au lieu d'entendre « talk about it » ou « talk about » il est fréquent d'entendre des francophones chanter « tarte aux pralines », « tarte aux pommes » ou « tractopelle ». En témoigne nombre de vidéos YouTube sur le sujet, notamment : Peignoir Lover, « Hallucinations auditives: funky town », Youtube, consulté le 13/08/25, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3A693eZhJGY>

27 « Paréidolia », Wikipédia, consulté en juin 2025, URL : [En.wikipedia.org/wiki/pareidolia](https://en.wikipedia.org/wiki/pareidolia).

28 K.L. Kahlbaum, « Die Sinnesdelieren – Ein Beitrag zur klinischen Erweiterung der psychiatrischen Symptomatologie und zur physiologischen psychologie », dans *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche medizin*, n°23, 1866.

professeur de médecine, texte paru en 1866 et repris en 1867 dans le treizième volume de la revue *The Journal of Mental Science*²⁹. Dans ce texte, il parle notamment de la nature des cas d'illusions et d'hallucinations : il les décrit comme des symptômes de la maladie mentale ou d'une lésion cérébrale. En tant que telles, selon Kahlbaum, les paréidolies ne sont que des délires d'un intellect ou d'une capacité de jugement déjà défectueuse. Il aborde la paréidolie lorsqu'il tente de distinguer les hallucinations avec ou sans objet. La paréidolie, dans ce cadre, vient désigner ce qu'il appelle une hallucination partielle, c'est-à-dire une hallucination avec objet, une illusion dans laquelle un stimulus externe vient se mêler à un stimulus interne pour ne former qu'une seule et même impression. Il y a ici certains éléments qui se retrouveront dans les usages postérieurs qui seront faits de ce concept et que je vais maintenant vous présenter.

1.2.2. Première définition de la paréidolie :

Commençons donc par tenter de dégager les critères qui forgent l'expérience de la paréidolie. Lorsque l'on cherche une définition de la paréidolie, quasiment aucun dictionnaire ne nous offre de réponse. La première que je vous propose d'analyser est celle qui nous est donnée par le *Grand Larousse de la langue française* qui définit la paréidolie comme suit : « [e]n psychopathologie, illusion particulièrement intense, persistant longtemps dans l'esprit, bien que l'on reconnaisse que son support matériel ne la justifiait pas³⁰ ». Cette définition peut sembler intéressante de prime abord et sera également interrogée dans la suite de ce travail. Cependant, elle sera étudiée en même temps qu'une seconde définition de ce phénomène qui nous en dévoile un peu plus sur les divers aspects que peut recouvrir cette notion.

Le dictionnaire collaboratif en ligne *Wiktionnaire*³¹, nous permet d'aller un peu plus loin dans l'analyse de cette notion en nous disant qu'il s'agit d'un « type d'illusion qui fait qu'un stimulus vague ou ambigu est perçu comme clair et distinct par un individu. Autrement

29 Sibbald J., compte-rendu de « On Delusions of the Senses » de Kahlbaum, dans *The Journal of Mental Science*, vol. 13, n°26, 1867, p.235-238.

30 « Paréidolie », *Grand Larousse de la langue française*, Librairie Larousse, 1989, p.3890.

31 Si je choisis de porter mon attention sur cette définition, c'est après de nombreuses recherches sur la paréidolie. Ainsi, il me semble que ce qu'elle permet d'aborder peut être pertinent dès lors que ce n'est pas pris pour acquis et que cette définition est interrogée au même titre que la première.

dit, [c'est une] tendance instinctive à trouver des formes familières dans des images désordonnées (dans les nuages, les constellations...)»³². Si ce sont ces deux définitions qui m'intéressent ici, c'est notamment parce qu'elles permettent à elles deux de regrouper un maximum des critères qui forgent l'expérience de la paréidolie qu'il va nous falloir analyser. Dans les paragraphes qui suivent, je vais tenter de décortiquer avec vous cette définition pour en dégager un maximum de sens. Ainsi, après une introduction historique au sujet de la paréidolie qui nous permettra de voir comment la notion s'est forgée, il s'agira d'analyser la définition même de la paréidolie et des termes qui la composent, ainsi que les diverses implications qui en découlent.

Cette seconde définition tient déjà compte de l'un des aspects que met en évidence la définition du Larousse : le fait que la paréidolie consiste en une illusion. Nous verrons de quoi il est plus précisément question et, par la même occasion, nous aurons l'occasion de remettre en question l'affirmation selon laquelle l'expérience de la paréidolie n'est pas justifiée par le support qui en est à l'origine.

1.2.2.1. La paréidolie en tant qu'illusion :

On apprend, dans les définitions de la paréidolie données par le *Grand Larousse de la langue française* et le *Wiktionnaire* dans la partie précédente, tout d'abord, qu'il s'agit d'une illusion, c'est-à-dire, – toujours selon cette même source – « 1. Une fausse apparence matérielle ou morale qui, en nous faisant voir les choses autrement qu'elles ne sont, semble se jouer de nos sens ou de notre esprit. [...] 3. Erreur des sens ou de l'esprit produite par ces fausses apparences. 4. Erreur qui abuse l'esprit³³ ». Avant de débiter l'analyse de cette définition, je tiens à préciser que je reviendrai ultérieurement sur les définitions n°3 et n°4 et plus précisément sur la notion d'erreur et les questionnements que celle-ci soulève.

Pour en revenir à notre propos, la première définition de l'illusion nous dit donc qu'il y a quelque chose, soit dans l'apparence de l'objet perçu, c'est-à-dire dans l'objet lui-même, soit dans notre perception de ce dernier, qui est la source de ce type de phénomène. Autrement

32 « Paréidolie », *Wiktionnaire le dictionnaire libre*, consulté le 17/04/25, URL : <https://fr.wiktionary.org/wiki/par%C3%A9idolie>

33 *Id.*

dit, ce « quelque chose » fait que l'interprétation que l'on attribue aux données sensorielles ne correspond pas à la véritable signification de l'objet perçu. Dans le cas de la paréidolie, deux cas de figure seraient alors possibles : soit on perçoit la chose de façon vague, ce qui revient à dire que l'on ne prend pas le temps de percevoir chacune de ses caractéristiques figuratives, soit la forme de la chose permet plusieurs interprétations parce que les stimuli qui nous parviennent à son sujet correspondent à d'autres objets connus par l'observateur.

Dans le premier de ces deux cas de figure, c'est donc la perception de l'objet qui est en cause et qui fait que les stimuli sont vagues – au sens où ces derniers laissent place à plusieurs interprétations possibles. Pour le formuler différemment, c'est la façon dont nous allons percevoir l'objet qui fera que plusieurs interprétations peuvent lui être attribuées. Il n'est pas évident de restituer l'expérience d'une paréidolie de ce type par un exemple en raison de son caractère accidentel et spontané. D'autant plus que, dans ce cas-ci, la paréidolie ne repose pas sur un type d'image particulière mais sur la façon dont n'importe quel objet peut être perçu. Cependant, il a sûrement déjà dû vous arriver de voir une veste suspendue à un porte-manteau et de la confondre avec une silhouette humaine, ou encore de percevoir une écharpe posée en boule sur un siège et de la confondre avec un animal. Si vous avez connu ce type d'expérience, alors vous pouvez sûrement comprendre en quoi consiste ce type de paréidolie. Comme je l'ai déjà dit, lorsque nous percevons dans la vie quotidienne, nous le faisons rapidement, nous n'avons donc pas le temps de nous attarder sur les caractéristiques qui composent chacun des objets qui nous entourent. Et c'est justement en raison de cette rapidité (ou d'autres dispositions mentales du sujet, comme la fatigue) dans l'acte de perception que nous pouvons interpréter les objets qui nous entourent comme autre chose que ce qu'ils sont. Nous ne nous attardons pas sur eux, nous ne les percevons que très vaguement et alors, on peut parfois être surpris par un cas de paréidolie de ce type.

Dans le second cas, ce sont les caractéristiques figuratives de l'objet même qui laissent place à de multiples interprétations. Autrement dit, c'est parce que les traits d'un même objet sont agencés d'une certaine manière que nous pouvons l'associer à plusieurs concepts dans un même temps. Cela peut arriver avec des formes vagues, comme des nuages, des taches, des flaques d'eau ou des trous. Dans ce cas, c'est notamment parce que l'objet de notre perception n'a pas de caractéristiques spécifiques que nous pouvons y associer d'autres formes. C'est sur ce principe que peut reposer le test de Rorschach par lequel on va demander à un sujet de faire

l'effort d'associer des formes à des tâches. Néanmoins ce type d'expérience peut également se présenter avec des images doubles ou ambiguës, telles que les images potentielles que nous avons déjà abordées dans l'introduction de ce travail. Le cas de ce type d'images laisse penser qu'il y a effectivement une ambiguïté qui réside dans l'objet même de notre attention. Prenons l'exemple d'une façade quelque peu particulière [18].



[18] Paréidolie dans la façade d'un bâtiment

Ici, on peut aisément constater qu'il y a dans cette façade de bâtiment quelques traits qui sont agencés de façon à nous évoquer un visage (deux yeux ronds, un nez situé entre les deux et une bouche formée par la porte). C'est là toute l'ambiguïté de cette image, la possibilité d'y reconnaître à la fois les caractéristiques d'un visage et celles d'une façade mais elle n'est pourtant pas vague comme cela peut être le cas avec un nuage, par exemple. Pour le reformuler une dernière fois, elle est ambiguë parce qu'elle nous évoque plusieurs concepts à la fois en raison de caractéristiques propres à ce type d'image.

On sait donc que la paréidolie peut reposer sur les images que l'on perçoit trop vaguement, trop rapidement ou d'images qui sont laissent plus ou moins de place à l'ambiguïté. Il nous reste encore à savoir de quelle manière ce phénomène advient et à définir dans quel cas il s'agit ou non d'une paréidolie.

1.2.2.2. Du stimulus à la paréidolie :

Le deuxième élément qu'amène cette définition de la paréidolie, c'est l'existence d'un objet perçu. Cet objet est source de stimuli qui permettent une identification plus ou moins

approximative de l'objet réel. Il y a donc bel et bien quelque chose qui est perçu par les sens, mais cet objet, comme nous l'avons vu, est : soit d'une forme vague – comme cela peut être le cas lorsqu'il s'agit d'un nuage ou d'un rocher (en ce sens qu'il n'a pas de forme déterminée), ou lorsqu'il s'agit d'une image double, comme celles que nous avons abordées dans la peinture (en ce sens qu'elle laisse place à plusieurs interprétations possibles des mêmes stimuli) –, soit perçu de façon vague, en raison d'une certaine disposition mentale du sujet qui perçoit. Ce qui démontre bien que l'on est dans une illusion et non dans une hallucination³⁴. L'illusion étant dans ce cas le fait que ces choses perçues – dont l'apparence ou la perception de l'apparence est ambiguë – sont interprétées comme ayant une apparence claire et distincte déjà connue. Autrement dit, *il semblerait que ce soit dans l'association de l'image perçue et de l'image souvenir que réside l'essentiel de la paréidolie*.

Pour mieux comprendre comment cela est rendu possible et ce qui se joue ici, je propose de passer directement à ce qui est dit dans la suite de la définition de la paréidolie. On y apprend que la capacité d'association entre la perception et les images stockées en mémoire réside dans une tendance instinctive du cerveau humain. Pour le dire autrement, notre cerveau est doté d'une tendance naturelle à l'interprétation des données sensorielles qui lui sont envoyées, il va automatiquement associer ce qu'il perçoit à ce qu'il connaît. Cette habitude du cerveau humain à interpréter les données qui lui sont fournies par les sens est ce qui lui permettrait d'interpréter le monde qui l'entoure. Lorsque le stimulus auquel il est confronté est univoque, il est capable de faire coïncider les caractéristiques figuratives et cognitives les unes avec les autres de sorte à faire émerger le sens de sa perception. En tout cas, c'est ce dont il est question lorsque l'on s'inscrit dans une théorie constructiviste de la perception. Mais lorsque ce qu'il perçoit est trop vague et laisse place à trop d'interprétations possibles, le cerveau va en sélectionner une qu'il connaît, celle qui semble lui correspondre le mieux ou celle qui a le plus de chance d'advenir dans un contexte donné.

De ce que nous en avons dit jusque-là, un premier détour par la psychologie de la perception que nous avons abordé précédemment semble s'imposer. Elle suppose que la

34 « Illusion : 1. Erreur de perception causée par une fausse apparence. 2. Interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels. », *Le nouveau petit Robert*, Paris, 2013, p.1267 ≠ « Hallucination : Dans le domaine médical - Perception pathologique de faits, d'objets qui n'existent pas, de sensations en l'absence de tout stimulus extérieur. », *ibid.*, p.1211.

perception telle qu'elle a lieu en temps normal nous offre une représentation claire et distincte des caractéristiques figuratives de notre environnement et ne prend pas en compte une marge d'erreur possible comme faisant partie intégrante du travail perceptif. Or, comme nous avons pu le voir avec le constructivisme de Jimenez, une autre théorie de la perception nous laisse à penser que justement, toutes nos perceptions pures, strictement sensorielles, sont ambiguës, au sens où elles se prêtent à plusieurs catégorisations conceptuelles. Partant de là, qu'est-ce qui pourrait différencier la perception de la paréidolie ? Ces deux phénomènes perceptifs, la paréidolie et la perception, partent non seulement de perceptions incomplètes en raison de l'urgence de la réponse à notre environnement. Mais, en plus, dans les deux cas, on peut voir que le cerveau va venir compléter la perception par la cognition. Ce deuxième point commun semble correspondre à ce qui a été qualifié de tendance naturelle à trouver des formes familières dans des perceptions incomplètes dans la deuxième définition de la paréidolie que nous avons vue. N'ayant, de ce que j'en ai dit jusque-là, pas encore de réponse à vous donner, je vous propose de passer à la suite de la définition de la paréidolie pour tenter d'y répondre.

Le fait que le point de départ de la paréidolie soit l'indétermination des caractéristiques figuratives – au sens où elles ne suffisent pas à elles seules à identifier un objet – et le fait que le cerveau ait cette tendance à l'interprétation en fonction de ce qui est connu par le sujet permettent de penser que la paréidolie est probablement, s'il s'agit d'une illusion, d'une illusion libre ou, si elle constitue la perception normale, même de penser que toute la perception est libre. Libre au sens où, que ce soit la première ou la seconde hypothèse, il est possible de percevoir les choses différemment d'autrui. En ce sens, elle se distingue des autres illusions parce que deux sujets différents peuvent y voir des choses différentes.

Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, ce qui est connu d'un sujet ainsi que ses intérêts dépendent de sa culture et du contexte dans lequel advient la perception, il n'est donc pas exclu que deux personnes puissent percevoir la même chose même si cela ne correspond pas à la réalité de l'objet. Le fait est que la paréidolie demeure libre, en tout cas, dans une certaine mesure. Le test de Rorschach est l'outil qui permet d'attester de ce fait, puisque les mêmes taches d'encre sont utilisées pour déceler les différentes interprétations que peuvent avoir des individus d'une même forme. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une paréidolie au sens strict du terme, ce phénomène part également de l'ambiguïté d'une image et de la possibilité qu'elle a d'avoir simultanément plusieurs sens. C'est cet aspect qui va nous

intéresser ici, mais le fait est que lors du test de Rorschach – de la même manière qu’avec l’observation des nuages – l’acte de faire émerger plusieurs sens à partir d’un même objet de perception est volontaire, contrairement à la paréidolie. Ce test, qui a lieu dans le domaine psychiatrique, est un examen dans lequel le médecin demande à un patient d’interpréter des taches d’encre. Ainsi, même s’il ne perçoit au départ qu’une simple tache, il peut s’efforcer d’y percevoir autre chose. Cette liberté est donc justement permise par l’ambiguïté des formes ou de leur perception. Autrement dit, c’est parce que dans les taches que nous percevons ne nous fournissent qu’une quantité limitée de caractéristiques figuratives que plusieurs interprétations sont rendues possibles.

1.2.2.3. L’erreur de l’illusion :

Ce mécanisme, des caractéristiques que nous en avons abordées jusqu’à présent, n’est donc finalement pas fort différent de celui de la perception en temps normal tel qu’elle est décrite par Jimenez. Peut-être la différence se trouve-t-elle dans la suite de la définition de l’illusion, c’est pourquoi je propose maintenant de passer à une analyse de la notion d’erreur que l’on retrouve dans les définitions n°3 et 4 de l’illusion.

Nous avons pu aborder précédemment une théorie de la perception qui permet l’émergence de la notion d’erreur dans son contexte. Comme nous l’avons vu avec la tendance naturelle que j’ai expliquée, cette conception de la perception – en tant qu’elle n’est pas victime d’une illusion ou d’une hallucination – nous dit qu’elle fonctionnerait comme suit : un objet de forme distincte est associé de façon univoque à une forme claire et connue de la personne qui le perçoit. C’est ce mécanisme, cette association claire entre les images de la perception et celle de la cognition, qui permettrait notamment la conceptualisation et la classification des objets réels – par rapprochement de ce qui est nouvellement perçu avec ce qui est connu de façon juste. On pourrait qualifier cette approche de réaliste : il y a une réalité indépendante de notre perception que l’on perçoit par des stimuli univoques ne laissant place à aucune autre interprétation possible. Alors que, dans un cas de paréidolie, à cause d’une représentation ambiguë de la perception ou de son objet, l’association ne peut plus se faire de façon univoque. Le cerveau, normalement confronté à une seule interprétation possible, se retrouverait face à une multitude de possibilités. Dans ces circonstances, il va pourtant continuer de suivre ce que l’on pourrait appeler sa « procédure habituelle » et choisir

l'interprétation qui convient le mieux au contexte donné. Dans ce cadre, où réside l'erreur dont nous parlaient les définitions n°3 et n°4 de l'illusion ? Peut-on réellement considérer qu'il y a erreur dans la perception si le processus est le même qu'avec la perception normale ?

Afin d'y voir plus clair au sujet de la notion d'erreur, je propose maintenant de partir de l'exemple du test de Rorschach. Ce test très connu en psychologie consiste simplement à montrer des taches à un patient et lui demander ce qu'il est capable de discerner dans ce qu'il perçoit. En ce sens, il donne d'autres interprétations à ce qu'il perçoit sans que cela ne soit ni vrai ni faux. La question est donc : qu'est-ce qui fait qu'une interprétation du test de Rorschach ne constitue pas une erreur contrairement au processus de paréidolie ? Lorsque nous pensons voir un visage dans une façade au cours d'une expérience de paréidolie, nous pensons réellement voir un visage. Ce n'est qu'après coup que nous avons la possibilité de réaliser que ce n'est pas le cas. *A contrario*, lorsque l'on demande à un patient de dire ce qu'il voit dans une tache d'encre, il sait qu'il perçoit une tache d'encre, mais s'efforce à discerner d'autres formes au sein de celle-ci. Il me semble que l'erreur peut ici être comprise au sens d'une interprétation erronée de données sensorielles, qui est pourtant tenue comme correspondant au monde réel.

Autrement dit, l'erreur c'est le fait de tenir pour vraie, même un bref instant, l'interprétation d'une chose qui ne correspond pas à la réalité matérielle de la chose. Dans le cas du test de Rorschach alors, on ne se trompe pas puisque l'on sait que ce que l'on perçoit ne consiste en rien de plus qu'une tache. Il y aurait erreur si l'on tenait pour vraie une autre interprétation que celle de tache, mais, puisque l'on sait que c'est une tache et que l'on s'efforce d'y percevoir autre chose, cela ne peut consister en une erreur. Peu importe qu'elle soit associée à une autre image stockée dans notre mémoire tant que l'on garde à l'esprit la réalité de l'objet perçu. Alors, ce qui fait que l'on peut qualifier la paréidolie d'erreur c'est le fait que l'on formule un jugement sur l'objet de notre perception, alors que, dans le cas du test de Rorschach, on formule un jugement sur notre perception en disant « je vois... ». Donc, le jugement formulé ici ne peut être ni vrai ni faux.

Dans le cas de la paréidolie, il y a erreur car pendant un temps, même extrêmement bref, on pense avoir vu un visage avant de penser avoir vu une façade, parce qu'on pense la forme d'un ours plus vraie que le nuage en lui-même. Ce n'est qu'une fois que nous faisons

davantage attention à l'objet de notre perception que l'on devient aptes à discerner le vrai du faux et à comprendre ce qui, dans l'objet de notre perception, nous a amenés vers telle ou telle interprétation. Mais ceci n'est qu'une interprétation possible de la notion d'erreur qui se base sur l'idée qu'une perception normale nous renvoie des stimuli avec des interprétations univoques.

Si l'on en revient, en revanche, à ce que nous dit Jimenez dans son ouvrage³⁵, on peut en venir à se demander si la perception peut être erronée ou non. Sa conception de la perception – c'est-à-dire celle selon laquelle c'est l'appariement entre la perception et la cognition qui fait émerger le sens de ce qui est perçu – on constate déjà que toutes nos perceptions nous donnent accès à des stimuli incomplets et qu'aucune de nos perceptions n'est univoque. Autrement dit, n'importe quel objet de perceptions est susceptible de renvoyer à plusieurs concepts indépendamment de la manière dont il est perçu. Et là où, pour un réaliste, une seule interprétation peut être considérée comme vraie, pour un constructiviste, plusieurs interprétations vraies sont possibles si elles font l'objet d'un consensus. En ce sens, la source de la paréidolie, si on la considère en tant qu'erreur ne peut résider dans l'ambiguïté des données sensorielles puisque cette ambiguïté sensorielle est ce qui laisse place à plusieurs interprétations vraies possibles.

Mais, dans ce cas, peut-on réellement dire d'une perception qu'elle est erronée ? Selon une conception constructiviste à ce propos, ce n'est pas parce-qu'une perception peut faire l'objet de plusieurs catégorisations conceptuelles que n'importe quel concept peut correspondre à l'objet de ladite perception. Selon Jimenez, il faut malgré tout que l'interprétation fasse l'objet d'un consensus pour être considérée comme vraie. Sa conception de la perception est celle selon laquelle qu'il existe ou non une réalité autonome par rapport à nos perceptions, sa connaissance par un sujet n'est ni vraie ni fausse, elle dépend entièrement des processus employés pour la connaître. Autrement dit, puisque rien ne garantit l'existence d'une réalité indépendante de notre perception, la connaissance que l'on a de ce monde ne peut pas être correcte ou incorrecte. En revanche, elle varie en fonction des processus sensoriels que l'on déploie pour appréhender ce monde. En ce sens, on ne peut pas comparer nos perceptions à une réalité et, en elle-même, une perception ne peut être considérée comme fausse. Néanmoins, une perception peut être adéquate ou non par rapport à l'usage que l'on en

35 M. Jimenez, *op. cit.*

fait. Par exemple, un fumeur qui tient sa cigarette à l'envers et l'allume par le filtre a une perception de la cigarette qui n'est pas adéquate par rapport à la tâche qu'il souhaite accomplir en allumant sa cigarette. Mais alors, comment penser l'erreur dans un cadre où une perception n'est pas à proprement parler utilitaire ?

Dans ce cas, c'est la norme, la vérité intersubjective qui prime. S'il y a erreur, c'est parce que la signification qui émerge de notre perception n'est pas la plus largement reconnue comme vraie par la société dans laquelle on vit. Cependant, peut-on réellement dire que la perception est erronée parce-qu'elle ne correspond pas à la norme ? Pour répondre à cette question, Jimenez nous dit : « Le fait qu'un individu s'écarte de la norme consensuelle ne suppose pas forcément que sa perception soit défectueuse ou inadaptée. Les représentations perceptives communes résultent de l'application de schémas analogues produits par des expériences perceptives similaires³⁶ ». Dans ce cas, ce que l'on appelle erreur de perception – notamment au sujet de la paréidolie – ne réside en rien de plus que l'application de schémas descendants (de la cognition vers la perception) différents. Cela peut se faire par un effet de contexte, une tâche perceptive différente, une culture différente, des représentations cognitives différentes ou même simplement des intérêts différents de la part du sujet. En ce sens, la paréidolie ne consiste pas en un mécanisme que l'on pourrait opposer à la perception normale en le qualifiant d'erreur. Néanmoins, la paréidolie résiderait dans l'émergence de significations différentes de celle qu'attribuerait le sens commun à l'objet de la perception.

En ce sens, la paréidolie ne serait en rien différente de la perception normale et se distinguerait juste d'une vérité intersubjective et c'est uniquement par rapport à cette vérité intersubjective qu'une perception peut être considérée comme erronée. Alors, il y a effectivement quelques caractéristiques figuratives incomplètes – comme dans toutes perceptions – qui laisseraient place à une certaine ambiguïté de sorte que plusieurs interprétations d'un même objet soient possibles en fonction des schémas descendants qui sont activés. Par exemple, si en regardant un nuage, je perçois un ours, c'est parce que je perçois des caractéristiques de la représentation de l'ours dans le nuage et non pas uniquement les caractéristiques de la représentation nuage. Par conséquent, si un nuage porte en lui des traits caractéristiques permettant un appariement avec la représentation cognitive "ours" et des traits caractéristiques de la représentation "nuage", alors ces deux interprétations sont

³⁶ *Ibid.*, p.86.

possibles, ce n'est que le sens commun qui va déterminer laquelle est majoritairement considérée comme correcte.

La paréidolie peut donc être considérée comme une illusion, c'est-à-dire comme le résultat d'une fausse apparence – soit dans la forme que recouvre l'objet, par exemple un nuage qui n'a pas une forme déterminée, soit dans la perception que l'on a de l'objet, par exemple lorsque l'on perçoit du coin de l'œil une façade ou une devanture de voiture – et donc résider principalement en une erreur des sens qui nécessite une correction. Mais elle peut également être considérée comme une autre signification possible émergeant de l'appariement des caractéristiques figuratives perçues avec d'autres caractéristiques cognitives que celles qui lui sont le plus souvent reconnues. La paréidolie n'est alors plus une erreur, mais permettrait l'émergence d'une nouvelle signification des objets perçus. Dans les deux situations, on sait que peu importe le désaccord, la caractéristique principale de la paréidolie c'est l'association de ce qui est perçu avec ce qui est connu et, en ce sens, la perception fonctionne comme elle le devrait, c'est-à-dire en accord avec la cognition.

1.2.2.4. Conclusion sur la définition de la paréidolie :

Cela nous laisse avec deux conceptions possibles de la paréidolie qui dépendent de la théorie de la perception avec laquelle on s'accorde. Si l'on prend parti pour une position réaliste et/ou directe de la perception, l'objet perçu est réel, nos stimuli sont univoques et donc, si erreur il y a, il s'agit d'une erreur des sens ou de l'esprit. En revanche, si l'on défend une conception constructiviste de la perception comme celle défendue par Manuel Jimenez, nos stimuli sont toujours moins précis que l'objet perçu et donc une pluralité d'interprétations est systématiquement possible. Ce qui fait que l'on va trancher en faveur d'une interprétation plutôt qu'une autre, ce n'est pas l'univocité de la perception, mais à la fois un effet de contexte, nos intérêts et les diverses caractéristiques figuratives qui nous parviennent. Et ce qui viendra définir la véritable signification d'un objet perçu, c'est la vérité intersubjective. De cette manière, la seule façon qu'a une perception d'être erronée est de ne pas concorder avec la signification majoritairement admise. De cette manière, s'il y a erreur, c'est uniquement par rapport à une norme et non pas dans l'absolu. Et en ce sens, il ne s'agit pas réellement d'une erreur, mais simplement d'une autre interprétation possible de ce qui est perçu.

Ainsi, la théorie de Jimenez de la perception nous permet de penser la paréidolie non pas comme une simple erreur d'interprétation des données sensorielles, mais comme une voie vers d'autres perceptions possibles. C'est ce rôle plus positif, la paréidolie comme offrant de nouvelles possibilités perceptives qui va probablement le plus m'intéresser dans le cadre artistique que j'aborderais dans la seconde partie de ce travail. Pour le moment, nous avons décrit théoriquement ce en quoi consiste la paréidolie. Nous en avons abordé la définition et les différentes implications que celle-ci peut prendre en fonction du cadre théorique dans lequel on l'inscrit. C'est pourquoi, dans la suite de ce travail, je vous propose de partir d'une de ses formes qui a été étudiée par des neuroscientifiques. Ainsi, nous pourrons voir comment ce phénomène s'ancre plus concrètement dans une situation effective, l'objectif étant de dresser un tableau aussi complet que possible qui permettra, je l'espère, au lecteur de bien comprendre tous les aspects de ce phénomène complexe.

1.2.3. Un cas exemplaire :

L'une des formes les plus courantes que recouvre la paréidolie est ce que les chercheurs de l'université de technologie de Toyohashi ont appelé le *Face-Likeness*³⁷ que nous traduirons par la reconnaissance de la ressemblance à un visage ou la perception d'un visage. La reconnaissance d'un visage est une capacité fondamentale et même vitale pour l'être humain. C'est grâce à elle que nous sommes en mesure de reconnaître un individu, ses singularités, de comprendre ses émotions et même, si nécessaire, de reconnaître un potentiel danger. Ainsi, elle est essentielle non seulement pour la survie de l'espèce humaine mais également pour l'organisation de la vie en société. Le visage est donc un des objets qui nous est le plus familier, un de ceux que l'on reconnaît le plus facilement dans des caractéristiques figuratives. Il n'est donc pas surprenant qu'il fasse partie des schémas descendants les plus activés.

Dans le cadre du *Face-likeness*, cette habitude qu'a prise le cerveau humain à reconnaître un visage et les traits qui le composent se manifeste sur des perceptions incomplètes, de cette manière il nous arrive de reconnaître un visage humain là où il n'y en a pas. Par exemple, dans l'écorce d'un arbre ou dans la forme d'un rocher.

37 Université de Technologie de Toyohashi, « Do we subconsciously judge face likeness ? », *Frontiers in human neuroscience*, 2018.

Les chercheurs qui ont mené cette étude se sont demandés comment et à quel moment la paréidolie advient-elle ? Est-ce lors de la perception directe des données sensorielles ou à un stade plus tardif du processus d'interprétation ? Dans le cadre de leurs recherches, ils ont décomposé en trois étapes le mécanisme de reconnaissance des visages :

1. Premièrement, un traitement visuel précoce qui permet l'identification visuelle de l'objet.
2. Deuxièmement, une distinction des différentes parties du visage et de ses contours.
3. Troisièmement, l'expression du visage et de ses différences individuelles.

Et ils sont parvenus à démontrer que le phénomène de paréidolie consistant en la reconnaissance de la ressemblance à un visage advient dès le premier stade et serait alors un traitement visuel précoce qui adviendrait à une vitesse approximative de 100ms. Ce résultat amène donc à conclure que ce phénomène advient avant même que nous soyons attentifs à l'objet de notre perception. Autrement dit, on perçoit et on associe directement, c'est seulement par la suite que nous sommes en mesure de réaliser si l'association qui a été faite correspond ou non à l'objet perçu en réalité.

Selon la conception réaliste de la perception, la paréidolie ici consisterait en une erreur qui proviendrait d'une première perception de stimuli laissant place à de multiples interprétations. Les étapes suivantes permettraient de venir corriger cette perception pour que la signification s'accorde à l'objet réel qui est perçu par le sujet. Selon la conception constructiviste, c'est par probabilisation subjective qu'on aurait pu anticiper la perception d'un visage humain. Et si c'est cette perception qui a été appariée à la représentation figurative, c'est qu'il y avait, entre l'objet et la représentation cognitive d'un visage, quelques propriétés communes. Il ne s'agit pas là d'une erreur et cela ne veut pas dire que l'on tient pour vrai un visage réel devant nous, mais il peut y avoir quelque chose dans la forme, l'agencement des traits qui nous fait reconnaître un visage avant l'écorce d'un arbre, par exemple.

Le fait de pouvoir réactiver volontairement cette autre signification de la perception semble pencher en faveur de la théorie de la perception de Jimenez et donc du côté de la paréidolie en tant qu'elle constitue une autre interprétation possible des données sensorielles. Il doit effectivement y avoir quelques caractéristiques figuratives dans cette écorce qui

permette d'y percevoir un visage malgré le fait que ce ne soit pas un visage réel. Alors, les objets perçus nous offrant plusieurs interprétations possibles avec lesquelles on peut s'amuser ne seraient pas si loin de l'exemple de la figure réversible du canard-lapin. Si dans cette figure on peut percevoir l'un et l'autre, c'est parce qu'il y a dans ses caractéristiques figuratives des traits appartenant à la représentation cognitive du canard et d'autres appartenant à celle du lapin. Et bien ce serait pareil avec l'écorce dans l'exemple cité précédemment : elle possède des caractéristiques sensorielles qui nous évoquent celle de l'écorce ou celle d'un visage.

1.2.4. La faculté de projection :

Nous venons donc d'aborder la paréidolie à travers ce que la psychologie de la perception et les études neuroscientifiques ont à nous en dire. Ainsi, nous avons pu étudier en quoi consiste ce mécanisme psychologique et les différentes implications que celui-ci peut avoir dépendamment de la théorie de la perception à l'aune de laquelle il est envisagé. Je vous propose désormais de passer à un autre champ d'études, la psychanalyse. Il ne s'agira pas dans cette partie de chercher la paréidolie dans les études psychanalytiques qui pourraient en parler, mais plutôt de chercher une notion plus fondamentale : la projection. Bien que ces deux phénomènes soient étroitement liés – comme nous pourrons le constater ultérieurement – il s'agit là de deux concepts différents. Cette partie a donc pour objectif de tisser le lien entre les deux notions à travers l'idée que la paréidolie serait une forme de projection, mais que la projection constitue un phénomène plus large et plus fondamental.

Pour ce faire, je vous propose de passer dans un premier temps par une analyse de la théorie freudienne de la projection. Par celle-ci, nous pourrons distinguer deux types de projections et ainsi bien délimiter le champ de celle qui va nous intéresser. Ensuite, après une analyse de cette notion et des problèmes qu'elle aurait pu soulever, je vous proposerais une seconde étude, cette fois-ci rédigée par Sami-Ali à son sujet, qui permettrait de surmonter les obstacles rencontrés par la théorie freudienne. Finalement nous pourrons voir en quoi la projection nous intéresse : non seulement parce qu'elle permet de trancher entre les deux théories de la perception précédemment abordées, mais aussi parce qu'elle constituerait quelque chose comme l'origine ou le fondement de la paréidolie. De cette manière, la projection nous permettra de développer quels sont les aspects de la paréidolie qui permettent de lui attribuer un rôle plus positif que celui d'erreur.

1.2.4.1. Première approche de la projection :

Si l'on recherche la définition de la projection, le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis nous définit le phénomène comme suit : « [la projection] dans le sens proprement psychanalytique, [consiste en une] opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des "objets", qu'il méconnaît ou refuse en lui. Il s'agit là d'une défense d'origine très archaïque et qu'on retrouve à l'œuvre particulièrement dans la paranoïa mais aussi dans des modes de pensée "normaux" comme la superstition³⁸ ». Cette définition nous permet de comprendre cette notion en tant qu'elle émerge dans le cadre de la psychanalyse freudienne. Néanmoins, comme nous allons le voir, elle s'étend désormais bien au-delà de ce domaine.

Comme vous l'aurez compris, nous allons désormais parler de la projection. Bien que dans la théorie freudienne, toute une partie de son développement peut nous sembler peu intéressante par rapport à la paréidolie, ce détour devrait au moins nous permettre de distinguer deux formes de projection qu'il ne faut pas confondre. Ainsi, nous pourrions cerner au mieux la notion de projection telle qu'elle peut être en lien à celle de paréidolie. Dans la suite de ce travail, la notion de projection telle qu'elle va ici nous intéresser sera plus longuement développée, notamment par l'aide de Mohamed Sami-Ali.

1.2.4.2. Introduction de la notion dans la psychanalyse freudienne :

Ce phénomène apparaît pour la première fois dans de nombreux écrits de Sigmund Freud entre 1824 et 1927 – sur la paranoïa, la névrose, les phobies ou la jalousie, pour ne citer que ces exemples – afin de distinguer ce qui relève respectivement des psychologies normales et pathologiques. Au fil du temps et de ses écrits, cette notion se voit évoluer. Lorsqu'elle apparaît dans *La névrose d'angoisse*³⁹, elle est décrite comme un déplacement de l'excitation sexuelle intérieure vers le monde extérieur. Ce faisant, l'excitation sexuelle intériorisée est extériorisée sous la forme d'une angoisse. À son premier stade, la projection n'est alors qu'un concept qui permet d'expliquer l'apparition de l'angoisse chez un sujet et, pour cette raison,

38 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *vocabulaire de la psychanalyse*, p.344, Presses universitaires de France, Paris, 2013, P.344.

39 S. Freud., « La névrose d'angoisse », 1894, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.II : 1893-1895*, PUF, 2009.

elle n'a aucune réalité en elle-même et pour elle-même. Cependant, de cette premièrement définition, on peut dégager deux critères qui participent toujours aux définitions qui vont suivre. Tout d'abord, l'angoisse est non seulement un vécu projeté vers l'extérieur, mais, en plus, en tant qu'elle est extérieure, elle est vécue par le sujet comme un phénomène objectif et réel, qui a une existence indépendamment de lui. En ce sens, elle peut être considérée comme spatiale : dès lors que le sujet a projeté vers le monde extérieur, l'angoisse prend place dans un espace concret. Ensuite, le symptôme principal de l'angoisse en tant que projection, c'est l'attente angoissée par laquelle le sujet redoute les événements à venir. Ainsi, on peut aussi dire de la projection qu'elle est temporelle, elle est vécue par le sujet comme un événement à venir. De ce premier point, nous retiendrons donc qu'il y a, selon Freud, spatialité et temporalité de l'angoisse.

1.2.4.3. La fonction défensive de la projection :

Dans *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense*⁴⁰ et *Obsessions et phobies*⁴¹, il donne toute la place à une explication de la projection en elle-même et pour elle-même. Pour ce faire, il définit la projection à partir de sa fonction défensive et la détache de son rapport à l'angoisse, cette fois-ci, il en parle par son lien aux affects de façon plus générale. À l'origine, le sujet aurait une certaine représentation qui lui serait intolérable en raison des affects que celle-ci provoque. Pour se protéger de cette dernière, le sujet va faire comme si elle n'avait jamais existé, et va volontairement, mais inconsciemment la refouler. De cette manière, elle passe de la conscience à l'inconscient et ne peut donc pas être mise davantage à l'écart. Du moins, c'est ce qu'il semble dire par ces quelques mots : « [...] leur Moi fût confronté avec une expérience, une représentation, un sentiment, éveillant un affect tellement pénible que la personne décida de l'oublier, par un manque de confiance en sa capacité de résoudre, au moyen du travail de la pensée, l'incompatibilité entre la représentation intolérable et son Moi⁴² ». Alors, même si on ne le réalise pas, cette représentation fait toujours partie intégrante de notre vie psychique. Et, comme il l'a expliqué

40 S. Freud, « Autres remarques sur les psychonévroses de défense », 1896, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.III : 1894-1899*, PUF, 2005.

41 S. Freud, « Obsession et phobie » 1895, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.III : 1894-1899*, PUF, 2005.

42 S. Freud, *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense*, op. cit., p.61-62.

pour la névrose d'angoisse, cette représentation va se manifester sous une nouvelle forme : la projection. Cette nouvelle forme c'est le symptôme de la persistance de la représentation.

Donc, on comprend bien que c'est parce qu'une représentation est volontairement refoulée par le sujet qu'advient la projection. Mais une question reste jusqu'alors en suspens : comment passe-t-on de ce refoulement à la projection ? Une représentation, lorsqu'elle apparaît pour la première fois à la conscience, n'advient pas seule. En effet, comme je l'ai déjà brièvement exprimé, une représentation s'accompagne d'une charge affective. Lorsque l'émotion provoquée par la représentation est insoutenable pour le sujet, qu'il se sent en danger, il prend la décision de refouler la représentation qui est à l'origine de l'affect négatif. Cependant, non seulement, de par son passage dans la mémoire, cette représentation laisse une trace mnésique, mais, en plus, l'affect qui a été provoqué par celle-ci ne peut être refoulé. Donc, il fait toujours partie de la psychologie du sujet. C'est pourquoi il écrit dans *obsessions et phobies* : « Une fois quelque chose de très désagréable m'est arrivé que je me suis énergiquement efforcé de repousser pour ne plus penser. À la fin, j'y ai réussi, mais en échange, j'ai eu cette autre chose donc je ne me suis pas débarrassé depuis⁴³ ». Sans être rattachée à cette représentation, la charge affective se manifesterait physiquement – par somatisation – jusqu'à se rattacher à une nouvelle représentation ayant plus ou moins un lien direct à la première représentation – l'intolérable représentation. Dès lors que la charge affective est prise en charge par une nouvelle représentation, le sujet peut projeter sur le monde extérieur le sentiment de danger qu'il ressentait. En l'extériorisant, il se permet de tenir cet affect à distance. C'est en ce sens que Freud définit la projection comme un mécanisme de défense : en tant que ce mécanisme est mis en place par le sujet pour projeter sur le monde un danger. Ce danger étant intérieur à l'origine, il ne peut s'en protéger ou l'éviter sans passer par la projection.

Pour résumer, la projection en tant que mécanisme de défense procède en quatre étapes :

1. La première représentation : qui advient avec un affect si insoutenable pour le sujet qu'il se ressent une forme de danger.

43 S. Freud cité par Sami-Ali, *De la projection – une étude psychanalytique*, Dunod, 2ème édition, Paris, 2004, p.11.

2. Le refoulement et la trace mnésique : le sujet refoule la première représentation. Ce faisant celle-ci laisse une trace dans la mémoire.
3. L'affect se retrouve seul : sans être rattaché à une représentation quelconque, l'affect va se manifester physiquement, par somatisation, comme ça peut être le cas avec l'apparition de crise d'angoisse.
4. L'affect se rattache à une nouvelle représentation : celle-ci peut avoir plus ou moins un lien à la première, mais elle est systématiquement extérieure au sujet, qui devient en mesure de se protéger d'elle et de l'affect qui l'accompagne.

Pour illustrer cela, il aborde le cas d'une patiente atteinte de paranoïa qui d'un jugement intérieur suite à des rapports intimes avec son frère, a commencé à craindre d'avoir été entendue par les voisins. Ayant refoulé la relation avec son frère, les affects qui ont accompagné cet événement se sont transformés en soupçons à l'égard de ceux-là même qui auraient pu l'entendre. Dès lors, elle était persuadée que ses voisins la jugeaient et a développé de la crainte à leur égard. On retrouve donc les quatre étapes : la première représentation qui se présente, c'est la honte d'avoir eu des rapports avec son frère. Le refoulement de celle-ci fait que l'affect de honte se retrouve détaché de toute représentation. Il se rattache alors à la crainte d'un jugement possible de la part de ses voisins, l'affect de honte se transforme en crainte. Ainsi, la projection est non seulement le principe à partir duquel on peut relier le refoulement et l'apparition des symptômes de névroses, mais également, un mécanisme à part entière. Il est ce qui permet le refoulement par le déplacement de la charge affective d'une représentation à une autre et, ce faisant, il est ce qui permet l'extériorisation et la mise à distance de ladite charge.

Un autre exemple qui permet de bien comprendre ce mécanisme se trouve, dans *L'inconscient*⁴⁴, de 1915, dans lequel Freud attribue le commencement d'une phobie au processus de projection. On rejette de la conscience une représentation chargée affectivement, ce faisant l'affect qui y était rattaché reste intact et remonte vers le conscient sous forme de crises d'angoisse⁴⁵. Pour éviter ces crises, on associe la charge sur une autre représentation pour échapper aux effets produits par le refoulement. Cette nouvelle représentation étant

44 S. Freud, « L'inconscient », 1915, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.XIII : 1914-1915*, PUF, 2005.

45 Comme on peut le voir, dans cet exemple, la somatisation par le sujet de son affect est bien mise en évidence, contrairement au précédent, c'est pour cela que cet exemple me semble ici pertinent.

anxiogène, on met au point une stratégie d'évitement de celle-ci et de tout ce qui l'évoque de près ou de loin. En projetant le danger vers l'extérieur, le Moi se trouve en mesure de s'en protéger par évitement phobique.

1.2.4.4. L'aspect primitif de la projection :

Finalement, dans ses *Remarques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa*⁴⁶, en 1911, Freud distingue deux types de projection. La fonction défensive de cette faculté fait partie de la projection dite pathologique : dans ce cas, c'est un mécanisme de défense en lien à des comportements psychotiques ou névrotiques, comme dans les cas qui ont été abordés précédemment (phobies, angoisses, etc). Ce mécanisme est entièrement lié à la volonté de refoulement du sujet vis-à-vis de ses représentations : si le sujet ne fait pas le choix de refouler la représentation négative, la projection ne peut avoir lieu. Néanmoins, il existe également une projection dite « normale » par laquelle on cherche la cause de nos impressions – c'est-à-dire nos interprétations mentales des données sensorielles – en nous-mêmes, tout en les localisant ou les situant dans le monde extérieur. Il s'agit là d'un comportement que toute personne peut adopter et qui n'a aucun lien avec le refoulement d'une représentation pénible. Ainsi, il existe bien un type de projection que tout un chacun est susceptible d'expérimenter indépendamment d'une quelconque pathologie. Ce type de projection se distingue du premier en ce sens qu'il n'a pas pour origine le refoulement d'un affect, il s'agit ici, plus simplement, de l'extériorisation de représentations cognitives connues sur des représentations sensorielles méconnues du sujet qui les expérimente. Ce faisant, il se trouve en mesure de fournir une signification à ses perceptions – c'est semblable au mécanisme de classification, par exemple.

C'est cette nouvelle définition de la projection qui lui permet dans *Totem et tabou*⁴⁷, en 1913, d'étendre le champ d'application de cette notion à l'anthropologie. De cette façon, il explique l'animisme et le démonisme comme suit : les êtres aussi maléfiques que bénéfiques seraient des projections de nous-mêmes. Dans ce cadre, la projection est comprise comme un « mécanisme primitif » auquel sont soumises toutes les perceptions qu'elles soient endogènes ou exogènes. C'est donc un processus physiologique qui doit être envisagé indépendamment

46 S. Freud, «Remarques psychanalytique sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (dementia paranoïdes) », 1911, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.XI : 1911-1913*, PUF, 2009.

47 S. Freud, « Totem et Tabou » 1913, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.XI : 1911-1913*, PUF, 2009.

de son rôle défensif. Il s'agit là de la projection comme une source de sens pour l'interprétation du monde qui nous entoure. en nous-mêmes, tout en les localisant ou en les situant dans le monde extérieur.

1.2.4.5. Conclusion sur Freud :

Pour résumer brièvement la théorie freudienne de la projection : ce phénomène est décrit, au départ, comme un « mécanisme inconscient défensif archaïque primitif qui consiste à attribuer à l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur⁴⁸ ». Pour le dire autrement, lorsque les stimuli externes sont assez évidents, qu'ils représentent un danger, il est refoulé. Alors, les sensations internes – notamment l'affect qui l'accompagnait – deviennent la source d'un fantasme lui-même projeté sur le monde extérieur. L'exemple des phobies est à cet égard significatif car d'une représentation interne insoutenable pour le sujet, on passe à une phobie, une peur malade d'une représentation externe qui peut aller jusqu'à l'évitement pour les tenir à distance elle et l'affect qui était à l'origine lié à la première représentation interne. Par la suite, il en vient à distinguer cette projection pathologique d'un autre type de projection qu'il qualifie de normale. Ce faisant, il lie également ce phénomène à l'infantile, aux sociétés primitives, à une sorte de pré-science qui peut être exclue par l'intervention d'un savoir objectif. Ce serait donc dans l'ignorance que la projection trouverait son origine, cette faculté nous permettrait de combler nos lacunes au sujet des choses que l'on perçoit. Autrement dit, dans le cadre d'une psychologie normale, la projection adviendrait pour compenser l'ignorance du sujet par rapport à ce qu'il perçoit. De cette façon, il se trouve en mesure de donner une signification à ses perceptions et d'agir en conséquence.

Dans la suite de ce travail, c'est davantage la projection en tant qu'elle advient dans le contexte d'une psychologie normale qui va nous intéresser. Puisque la paréidolie est un phénomène de l'ordre de la perception que tout le monde est susceptible d'expérimenter, elle semble davantage relever de la psychologie normale que de la psychologie pathologique. Et, comme nous pourrions le voir avec Sami-Ali, c'est en ce sens qu'elle permet une nouvelle exploration de la notion de paréidolie.

48 D. Sibony, « La projection : de Freud à Sami-Ali en passant par les neurosciences », Psychosomatique relationnelle, n°11, 2023, p.76.

Pour Daniel Sibony, auteur de l'article « La projection de Freud à Sami-Ali en passant par les neurosciences », cette façon de concevoir la projection nous permet de distinguer deux réalités : la première, qui est celle que l'on entend au sens le plus courant du terme – c'est-à-dire au sens d'une réalité que l'on pourrait qualifier de « normale », qui correspondrait à nos perceptions – et la seconde, qui pour sa part est déformée par la projection. Cependant, c'est également là le problème de la théorie freudienne de la perception. Cette opposition stricte entre la perception et la projection est ce qui l'empêche de développer davantage sa théorie. De plus, dans notre expérience quotidienne, les deux semblent pourtant exister de concert à bien des moments. Or, on sait déjà que la projection sans perception est impossible, car comment pourrait-on projeter vers un monde auquel nous n'avons pas accès ? Nous avons besoin de nos sens pour y accéder, la perception du monde vers lequel on projette semble nécessaire. Mais peut-il y avoir de pure perception sans projection ? Et si c'est le cas, est-ce constamment le cas ? N'y a-t-il pas une perception que l'on pourrait qualifier de « normale » et qui pourtant serait étroitement mêlée à la projection ? Pour répondre à ces questions, je propose d'avancer dans l'histoire des études menées sur la paréidolie avec la théorie de Sami-Ali qui pourrait bien répondre à toutes ces questions.

1.2.4.6. Après Freud, Sami-Ali :

C'est en 1970 que M. Sami-Ali va reprendre cette conception de la projection – qui aurait jusqu'alors été laissée dans cet état – et y apporter quelques modifications. Pour aller plus loin que là où Freud s'était arrêté, il va proposer une réflexion sur la projection en tant que phénomène inhérent à la perception, dans son ouvrage *De la projection – une étude psychanalytique*⁴⁹. Son idée est que la perception serait une instance active qui mêlerait le sensoriel et le monde extérieur. Ce qui veut dire que, lorsque nous percevons (normalement), la perception ne devient perceptible que parce qu'une projection s'en est emparée pour projeter une part d'elle-même sur le monde extérieur. Autrement dit, il n'y a rien qui soit perceptible sans l'intervention d'une projection. Alors, il n'existe pas de perception pure dénuée de toute projection. Toutes nos perceptions sont donc mêlées à de la projection sans quoi elles ne seraient tout simplement pas.

49 M. Sami-Ali, *op. cit.*

Cela nous laisse donc deux possibilités pour les impressions, d'une part si une impression intérieure coïncide entièrement avec la réalité extérieure normale, alors la projection vient se confondre avec la perception jusqu'à devenir indiscernable. Cette première possibilité serait ce qui advient lorsque nous percevons la plupart du temps : perception et projection se confondent au point que l'on pense percevoir le monde réel sans rien projeter sur lui. D'autre part, si une impression extérieure ne coïncide que partiellement avec la réalité extérieure normale, alors la projection vient se désolidariser de la perception pour nous permettre de distinguer le dehors et le dedans. Dans ce cas, on est bel et bien conscient qu'il ne s'agit pas d'une simple perception. Autrement dit, l'intérêt fondamental de la projection c'est justement de nous permettre de distinguer ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur. Ainsi, Sami-Ali nous dit que : « Penser l'unité primitive entre perception et projection fait que la projection agit indifféremment sur toutes nos perceptions internes ou externes, de l'ordre du réel ou de l'imaginaire ». Pour le dire autrement, ce qui manquait à Freud pour pousser sa théorie de la projection plus loin, c'est l'hypothèse selon laquelle la projection agit de la même manière sur toutes nos perceptions et pour que cela soit théoriquement possible, il faut admettre qu'il n'y a pas de distinction stricte entre la perception et la projection et que, bien au contraire, elles ne peuvent avoir d'existence indépendante l'une de l'autre.

Pour résumer le concept de projection que je viens de présenter, il consisterait, selon Sami-Ali, en un mécanisme psychologique inconscient par lequel on projette sur le monde extérieur des sensations ou stimuli internes. Ce mécanisme peut s'enclencher au moment même où la perception a lieu et peut avoir lieu de deux façons différentes : soit, la projection et la perception ne se confondent pas, alors on est en mesure de se rendre compte de ce qui relève de notre intérieur ou de notre extérieur, comme c'est le cas avec la paréidolie. Soit, la projection se confond dans la perception et, dans ce cas, les impressions coïncident avec la réalité extérieure de sorte que l'on ne puisse pas distinguer l'intérieur et l'extérieur. Cette deuxième possibilité semblerait davantage correspondre à la perception telle qu'elle aurait cours dans la vie quotidienne.

1.2.4.7. Conclusion sur la faculté de projection:

Il y a donc deux types de projection qu'il faut distinguer : premièrement, une projection appartenant à la psychologie pathologique qui est la première que développe Freud

et, deuxièmement, une projection faisant partie de la psychologie normale. Cette seconde forme de projection permettrait, selon Freud, de compenser un manque de connaissance par rapport à l'objet perçu et tout un chacun est susceptible d'en faire l'expérience. Le problème est qu'à ce stade du développement de la théorie de Freud, il y a une séparation stricte entre le monde réel issu de la perception et le monde tel qu'il est perçu avec la projection. Pour le résoudre, il faut donc penser la projection comme partie intégrante de la perception. De cette manière, chaque fois que nous percevons, nous projetons.

Ce point fait, selon moi, écho à la théorie de la perception de Jimenez selon laquelle, lorsque nous percevons, nous associons des caractéristiques figuratives à des représentations cognitives et que c'est uniquement de cette association qu'émerge le sens de la perception. Autrement dit, si nous sommes capables de dire qu'un livre est un livre, c'est uniquement parce que nous l'associons aux caractéristiques que l'on a en mémoire de cet objet. On pourrait, relire cette théorie par le prisme de la projection comme suit : nous projetons sur le monde extérieur (les caractéristiques figuratives) une sensation qui nous est intérieure (soit nos désirs, nos intérêts et nos valeurs par la probabilisation subjective, soit nos représentations cognitives que l'on garde en mémoire). En ce sens, l'existence d'un phénomène tel que la projection semble faire pencher la balance en faveur de la théorie constructiviste de la perception.

1.3. Conclusion de la première partie :

À travers ce travail fastidieux au cours duquel j'ai exploré diverses notions en lien à la paréidolie, j'ai pu dégager quelques éléments pour forger une notion de paréidolie en tant qu'elle joue un rôle plus positif dans le domaine de l'art. L'objectif est de voir ce phénomène perceptif comme ce qui viendrait nous offrir de nouvelles interprétations possibles des œuvres, une nouvelle perception des tableaux dans lesquels il advient et, d'un autre côté, ce qui permettrait aux artistes de développer leur créativité en jouant sur d'autres processus que celui de la perception normale.

Ce rôle positif de la paréidolie s'explique par les divers points que j'ai explorés avec vous. Dans un premier temps, si l'on adhère à la théorie de Sami-Ali au sujet de la projection, nous devons admettre que toute la perception est entremêlée à ce phénomène. Autrement dit,

dans toutes nos perceptions, il y aurait une part de projection. Cette projection consiste en une extériorisation de nos sensations intérieures et peut être comprise, il me semble, comme l'appariement de nos représentations cognitives et de nos représentations figuratives. En ce sens que ce qui nous est interne, dans cette interprétation, il s'agit des impressions, représentations et caractéristiques cognitives que nous avons gardées en mémoire, est projeté sur les caractéristiques figuratives que nous percevons. Ce processus prenant appui sur d'autres phénomènes qui nous sont internes (à savoir : nos valeurs, nos intérêts, nos désirs, notre culture, *etc.*) peut se dérouler de deux façons possibles : la première, ce que nous projetons sur le monde extérieur correspond au mieux à ce qui est perçu et dans ce cas, notre projection et notre perception se confondent, en cela, la projection correspondrait à une perception normale, à une perception que l'on ne remet que rarement en question – bien que l'on puisse l'interroger et la remettre en question, par exemple, lorsque l'on perçoit dans un premier temps un nuage et que l'on décide de s'amuser à y discerner des formes. La deuxième possibilité est celle dans laquelle ce que l'on projette ne correspond pas parfaitement à ce que l'on perçoit. Dans ce cas de figure, on peut distinguer l'image que l'on projette sur celle que l'on perçoit. Par exemple, si l'on projette un visage dans l'écorce d'un arbre, on est en mesure de distinguer ce qui est projeté, la représentation cognitive d'un visage, et ce qui est réellement perçu, un arbre.

Dans tous les cas, la projection semble se plier aux normes de la théorie constructiviste de la perception développée par Manuel Jimenez. Parce que, non seulement, cela nécessite un traitement cognitif des informations sensorielles, donc un traitement descendant. Mais également, parce que si la projection consiste en l'extériorisation de quelque chose qui nous est intérieur, il apparaît qu'elle dépend entièrement du sujet. En ce sens, il est possible que, lors de la perception, différents sujets confrontés à un même objet perçu puissent percevoir les choses différemment en fonction de ce qui est projeté. Cependant, en raison du contexte culturel dans lequel deux individus sont plongés, mais aussi des schémas descendants qu'ils ont emmagasinés, si ceux-ci sont plus ou moins proches, il leur est possible de percevoir la même signification dans la perception d'un même objet. Cela semble pencher en faveur d'une interprétation de la vérité en tant qu'elle est intersubjective et que donc le fait de percevoir les choses différemment fait partie intégrante du processus perceptif et ne consiste en rien en une forme d'erreur. Et alors, la paréidolie pourrait être considérée comme la projection en tant qu'elle débouche sur la distinction entre ce qui est intérieur au sujet et ce qui lui est extérieur.

Je m'explique : de la paréidolie, nous avons vu qu'elle pourrait consister en une forme d'erreur, une illusion en ce sens que la signification que celle-ci fait émerger de la perception ne correspond pas à la signification reconnue par la vérité intersubjective. Ainsi, la perception ne peut être considérée comme fautive, d'autant plus que plusieurs personnes peuvent percevoir la même chose d'un même objet bien que ce sens ne corresponde pas à la signification qui lui est majoritairement reconnue. Alors, on ne peut pas considérer qu'il y a une erreur dans la perception ou qu'elle est fautive puisque, dans le cas de la paréidolie, elle fonctionne de la même manière que la perception normale – si l'on s'accorde sur la théorie constructiviste de la perception. C'est du moins ce que l'on peut également tirer de la comparaison entre les expériences faites au sujet de la reconnaissance des visages par l'université de Toyoashi et la théorie de Jimenez. D'un côté, celui de la recherche pour la perception, on apprend qu'une pré-sélection a lieu avant la perception elle-même, ce qui permet de faire émerger rapidement le sens d'une représentation figurative avant d'en distinguer toutes les caractéristiques. De l'autre, les études neurologiques à propos du *Face-likeness* comme forme que recouvre souvent la paréidolie nous apprennent que la paréidolie advient très peu de temps après que la perception ait commencé. Ce dernier point présuppose qu'une certaine vitesse de perception serait justement permise par la probabilisation intersubjective. Si on interprète aussi vite la perception, c'est parce qu'on a déjà activé certains schémas descendants avant que celle-ci n'ait eu lieu. Et le fait que la signification qui émerge n'est pas celle d'une vérité témoigne du fait que nous sommes partis en recherche d'une représentation cognitive à associer à quelques caractéristiques figuratives incomplètes. Ainsi, la paréidolie semble parfaitement s'inscrire dans la théorie constructiviste de la perception que nous avons précédemment décrite et, de cette manière, la perception ne peut être fautive puisqu'elle fonctionne de la même façon qu'avec des perceptions normales.

Néanmoins, on peut considérer que la paréidolie fait émerger de nos perceptions des significations qui ne sont pas en accord avec la norme majoritairement admise. Ainsi, c'est une notion plus large que celle que nous a permis d'aborder la définition : elle comprend à la fois des expériences telles que la perception des nuages et des façades, dans lesquels il nous arrive de faire émerger accidentellement d'autres sens, mais elle recouvre également le fait de faire émerger d'autre signification de nos perceptions, comme cela peut être le cas avec le test de Rorschach, par exemple. Et c'est de là qu'émergerait son rôle positif : la paréidolie comme ouverture vers d'autres perceptions possibles. Et c'est en suivant cette description que l'on

commence à voir en quoi ce phénomène perceptif peut devenir intéressant pour traiter des arts picturaux. En tant qu'elle nous offre justement une autre lecture de ceux-ci et en tant qu'elle devient un nouvel outil pour les artistes qui en ont compris le fonctionnement.

De cette définition de la paréidolie, il faut donc retenir que la perception ne peut avoir lieu indépendamment de la projection. Il y a donc deux perceptions possibles : l'accord entre la projection et la perception qui correspond à la perception normale – à partir de laquelle émerge une vérité intersubjective – ou le désaccord entre les deux qui, comme je l'ai développé précédemment, correspond la plus à une forme de la paréidolie. La théorie de la perception nous permet de penser la paréidolie comme autre chose qu'une erreur, comme l'opportunité de nouvelles interprétations des données sensorielles.

2. Deuxième partie : L'art et la paréidolie

Maintenant que nous sommes parvenus à définir la paréidolie de façon plus positive, en tant que faculté qui permettrait l'apparition de nouvelles interprétations des données sensorielles, on peut constater que son rôle peut consister en bien d'autres choses qu'une simple erreur des sens. Et, il se trouve que le surréalisme, de par ses ambitions philosophiques et politiques, est le mouvement artistique qui permettra de déployer au mieux le potentiel que peut recouvrir ce phénomène. L'objectif que nous allons suivre à présent est de comprendre le lien qui existe spécifiquement entre le phénomène perceptif que constitue la paréidolie et le mouvement artistique surréaliste.

Avant d'y parvenir, il me semble important de souligner les divers usages qui peuvent être faits des notions de projection et de paréidolie afin d'éviter toute confusion entre ces deux termes. La projection sera donc comprise en tant qu'elle fait partie intégrante de toutes perceptions. Et, en tant qu'elle peut recouvrir deux formes : la première, celle par laquelle elle vient se confondre avec la perception de sorte que l'on ne puisse pas la distinguer, et la seconde en tant qu'elle permet de distinguer ce qui est projeté sur le monde et ce qui est perçu. En ce deuxième sens, les termes de projection aussi bien que de paréidolie peuvent convenir, mais, afin d'éviter toute confusion avec la projection au sens plus général, je l'appellerai paréidolie et, si ce n'est pas possible, je préciserai que c'est de ce type de projection qu'il est question. Ainsi, le terme projection désignera, sauf si le contraire est indiqué, un phénomène qui participe à toutes nos perceptions et sans lequel nous ne pourrions percevoir.

Il est maintenant temps de voir en quoi ce phénomène peut avoir un impact sur la façon de faire de l'art et la façon de le percevoir. En temps normal, elle apparaît dans un cadre naturel, c'est-à-dire lorsque l'on entre en contact avec le monde réel. C'est par ce prisme que nous avons défini la paréidolie jusqu'alors, en tant qu'elle apparaît dans des situations où elle n'est pas sollicitée. Cependant, la paréidolie telle que nous allons l'aborder dans le cadre de l'art consiste en un phénomène quelque peu différent puisque, dans le cadre des arts picturaux, elle est instaurée par l'artiste. Ici, elle n'est pas le fruit du hasard, elle est le résultat d'un rapport établi entre l'artiste, la subjectivité du public et son œuvre. En ce sens, la paréidolie, au même titre que les images doubles que nous avons abordées dans la première

partie, est le résultat d'un travail de l'artiste sur sa réception de l'œuvre par le spectateur. Un travail sur le contexte dans lequel l'œuvre sera perçue, un travail sur ce que le spectateur pourrait comprendre ou non et un travail sur l'ambiguïté même de son œuvre. Ainsi, ce que l'artiste met en œuvre lors de la création de son œuvre est un réel jeu de piste qui, une fois suivi par le spectateur, permet un déploiement de l'intégralité du sens l'œuvre. Et si tout cela est possible, c'est parce que l'art ne nous offre pas nécessairement une signification unique, semblable à la vérité intersubjective que l'on reconnaît au monde naturel. En ce sens, ce que l'on considère comme la possibilité de faire émerger d'autres/de nouvelles significations en temps normal serait dans ce cadre un outil qui permettrait de faire émerger toutes les significations que peut recouvrir un œuvre. C'est donc dans ce domaine que la définition positive de la paréidolie semble avoir le plus de valeur.

L'objectif de cette partie est de déployer au mieux toutes les idées qui peuvent être contenues dans le paragraphe précédent pour finalement aborder le surréalisme, ce qu'il permet à la paréidolie et, réciproquement, ce que la paréidolie lui permet. Autrement dit, par un croisement entre les études sur la notion de paréidolie/projection au deuxième sens possible du terme avec les études sur l'art et son développement, je vais tenter de mettre en évidence le rôle positif que peut avoir la paréidolie sur l'art. Cependant, nous avons pu le voir dès l'introduction de ce travail – et notamment avec la théorie d'Elkins selon laquelle la recherche des images multiples dans une œuvre peut nuire à son sens, comme en témoigne l'exemple de *La création d'Adam* – la paréidolie et les autres expériences perceptives similaires ne concernent pas toutes les œuvres d'art. Pour que la paréidolie visuelle puisse atteindre et déployer tout son potentiel, il faut attendre l'émergence du surréalisme. Dès lors, il nous faut comprendre ce qui, dans ce mouvement artistique particulier, rend cela possible. Qu'est-ce qui est permis par le surréalisme et qui ne l'était pas par les mouvements qui l'ont précédé ?

Pour rendre cela aussi compréhensible que possible, il me faudra procéder en plusieurs temps. Premièrement, je vous propose un point théorique qui nous permettra d'inscrire l'histoire de l'art, tel qu'elle est abordée par Ernst Gombrich dans son ouvrage, *L'Art et l'Illusion*⁵⁰, dans le cadre de la théorie de la perception dans lequel nous avons esquissé une définition positive de la paréidolie. Deuxièmement, nous aborderons l'histoire de l'art afin de

50 E.H. Gombrich, *Von Kunst und kennerschaft*, tr. fr. M.J. Friedländer, *L'Art et l'Illusion*, Gallimard, 1987.

voir ce qui, avant le surréalisme, a fait que la paréidolie n'avait pas une telle importance. Dernièrement, nous pourrions aborder le surréalisme et voir de quelle façon il se révèle particulièrement intéressant pour notre définition de la paréidolie.

2.1. La projection comme origine des arts picturaux :

Il est donc temps de voir en quoi ce nouveau rôle positif que peut jouer la paréidolie peut être mis en place dans le domaine artistique. Ainsi, nous allons pouvoir constater, dans un premier temps, que ce lien entre projection et arts visuels pourrait ne pas être récent. Au contraire, certains mythes au sujet des origines de l'art placeraient même la faculté de projection à son fondement. Pour bien comprendre en quoi cela pourrait être possible et l'histoire de ce qui lie ces deux domaines – celui de la projection et celui des arts picturaux – je propose de passer par Gombrich, qui n'est autre qu'un spécialiste de l'histoire de l'art.

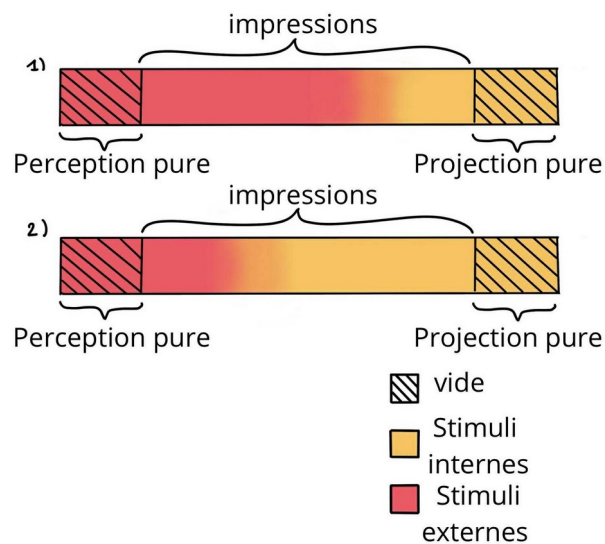
Dans son ouvrage, *l'Art et l'illusion*⁵¹, ce dernier esquisse une théorie au sujet de l'histoire de l'art en prenant appui sur les notions de représentation et d'illusion. Il revient notamment sur l'intérêt de la notion de projection dans l'art et la définit comme une faculté de l'esprit qui permettrait d'établir qu'il n'y aurait qu'une différence de degré entre la perception qui a lieu en temps normal et l'acte de projection. Pour le dire autrement, dans un cas comme dans l'autre, nous avons affaire à des données sensorielles provenant aussi bien du monde extérieur que de notre intérieur. Et la seule différence entre ces deux phénomènes, c'est la place accordée à la réalité au sein de l'impression : dans le cas de la projection, c'est l'intérieur qui prend le plus de place et dans la perception, c'est l'extérieur qui en prend le plus.

Ce point d'introduction à la théorie de Ernst Gombrich nous permet déjà d'établir un lien à la première partie. La définition qu'il donne de la projection rappelle la théorie de Sami-Ali qui, à ce sujet, nous disait qu'il n'y a pas de distinction nette entre projection et perception et que toute perception possède une part de projection en elle. La seule différence entre les deux, c'est que la perception concerne les stimuli extérieurs que nous percevons, contrairement à la projection qui concerne, pour sa part, les stimuli qui nous sont internes. Néanmoins, elles ne peuvent intervenir l'une sans l'autre. Il ne peut pas y avoir de perception

51 E.H. Gombrich, *op. cit.*

pure ou de projection pure. Pour le dire autrement, une impression est toujours un entremêlement de perception et de projection, mais la place que prennent leurs sensations respectives – externes et internes – peut varier d’une perception à une autre. Ainsi, la plus grande différence entre les deux théories de la projection que nous venons de voir est que Ernst Gombrich pense la perception et la projection comme deux points d’un même spectre, lorsque ce qui est intérieur prend plus de place, on est dans la projection et lorsque c’est l’extérieur, on est dans la perception. Il me semble que l’on peut le comprendre d’après le schéma [19] suivant :

Spectre de la perception à la projection.



[19] M. Bougard, "Schéma explicatif du spectre de la perception et de la projection", août 2025.

Comme on peut le voir avec le schéma ci-dessus, les impressions, telles que Gombrich semble les comprendre, consistent toujours en un croisement entre les stimuli internes et externes. Alors, ce qu’il appelle la projection, c’est une impression en tant qu’elle comprend davantage de *stimuli* internes – ce qui correspond à la deuxième ligne représentée sur le schéma – et ce qu’il appelle perception, c’est une impression en tant qu’elle intègre davantage de stimuli externes – comme sur la première ligne du schéma. Tandis que pour Sami-Ali, les deux sont systématiquement entremêlées. Et, dans ce cas, ce qui permet de les distinguer, c’est le fait qu’elles s’accordent ou non entre elles. Malgré cela, les deux théories ne me semblent pas incompatibles entre elles, ce qui les sépare semble être davantage dans l’usage des termes que dans le fond théorique qu’ils esquissent respectivement. Je m’explique : nous

avons vu dans la première partie que lorsque la projection et la perception ne s'accordent pas, on peut distinguer l'extérieur (l'objet perçu) et l'intérieur (nos sensations internes), c'est un type de projection que nous avons fait correspondre à la paréidolie. Ce type de projection serait accidentelle et occasionnelle. Néanmoins, nous avons vu qu'il existe un second type de projection qui se distinguerait de la première et qui serait la projection en tant qu'elle intervient, de façon permanente, dans toutes nos perceptions. Ce deuxième type de projection pourrait correspondre à ce que nous en dit Gombrich lorsqu'il définit la projection et la perception comme deux points d'un même spectre. En ce sens, on peut supposer que, sur ce spectre, la perception pure n'a pas d'existence en elle-même et qu'il en va de même pour la projection. D'autant plus qu'il ne parle que de deux expériences perceptives et que celles-ci sont aussi bien un mélange de sensations internes que de sensations externes, pour l'une comme pour l'autre. Alors, lorsque ce qui prend le plus de place dans une perception, ce sont les stimuli externes, on peut supposer que la projection vient s'accorder à celle-ci. Et, de la même manière, lorsque ce qui prend le plus de place, ce sont les stimuli internes que l'on projette, on peut supposer que la projection ne s'accorde pas à la perception.

Par cette lecture, du moins, je l'espère, les deux théories de la perception ne semblent pas incompatibles entre elles et nous pouvons partir du principe que la paréidolie préserve le sens que nous lui avons précédemment attribué – en tant que phénomène qui rend possible l'émergence de nouvelles significations des objets de nos perceptions. Ainsi, ce que Gombrich distingue par les termes de projection et de perception ressemble davantage aux deux types de projections que nous avons vus avec Sami-Ali qu'à une opposition stricte entre les deux termes. Si on le comprend de cette façon, alors lorsque nous ne remarquons pas la projection mêlée à la perception, Gombrich appelle ça simplement la perception – ce qui irait dans le sens de Sami-Ali, puisqu'il nous dit que, lorsque c'est le cas, on ne peut les distinguer l'une de l'autre – à contrario, lorsque l'on peut distinguer le dehors et le dedans de nos impressions, cela correspond à ce que Gombrich qualifie simplement de projection. Ainsi, lorsque le terme de projection apparaît dans son écrit, il parle en fait de la conception de la paréidolie que nous avons abordée ensemble.

Après ce point de clarification, revenons-en maintenant à la théorie de Gombrich au sujet de l'intérêt de la projection dans le domaine de la représentation artistique. Pour placer la notion de projection comme origine de l'histoire de l'art, il s'inspire de Léon Battista

Alberti, dont il cite ces quelques lignes : « Je crois que les arts qui cherchent à imiter la création de la nature ont débuté ainsi : un jour, on découvrit par hasard, dans un tronc d'arbre, dans un monticule de terre, ou dans un quelconque autre objet, des contours qu'il suffisait de modifier pour très légèrement obtenir une ressemblance frappante avec certaines choses de la nature⁵² ». On peut comprendre que c'est parce qu'un jour un individu a projeté une image qu'il avait en mémoire sur les données sensorielles qu'il percevait alors que l'art a pu voir le jour. On revient ici sur la capacité qu'a l'être humain à apparier des représentations cognitives à des caractéristiques figuratives, que nous avons abordée précédemment. Nous avons vu que c'est par cette capacité que la projection est rendue possible en toutes circonstances. Nous savons également que ce qu'il comprend comme la projection, c'est la définition que nous avons attribuée plus tôt à la notion de paréidolie, puisque cet individu est en mesure de distinguer ce qu'il perçoit et ce qu'il projette pour se concentrer exclusivement sur ce qu'il projette. En ce sens, ce que Gombrich situe à l'origine du développement de l'histoire de l'art, c'est la paréidolie qui peut alors être comprise une première fois comme une source de créativité. Autrement dit, c'est parce qu'un être humain a fait un jour l'expérience d'une perception par la paréidolie qu'il s'est trouvé en mesure de voir dans un objet autre chose que la signification que le sens commun lui aurait attribuée, que l'art a pu voir le jour. À partir de ce moment, l'aptitude à créer des images aurait connu un développement rapide, puisqu'il nous serait devenu possible de créer des images, même sans traces pour nous aider, et ce, assez rapidement.

Gombrich ne fait pas que citer cette théorie, il nous donne aussi des exemples qui permettent à cette théorie d'acquérir un certain crédit. Parmi ceux-ci, le principal qu'il nous donne est celui de l'astrologie primitive. Aux constellations – qui ne sont que des étoiles dans le ciel que l'on relie par divers traits – on a associé des formes connues qui existent dans la réalité. Autrement dit, on a projeté certaines de nos représentations cognitives dans les caractéristiques figuratives des étoiles. Ce faisant, on a relié les divers points qui la constituaient par des lignes de sorte que notre perception colle davantage à notre cognition. Il donne notamment l'exemple de la constellation du Lion⁵³ qui à d'autres endroits du globe et en d'autres lieux, pour d'autres cultures, peut avoir un sens tout à fait différent. En Amérique

52 *Ibid.*, p.141-142

53 Voir annexe [3].

du Sud par exemple, elle était considérée comme la constellation du Homard. Autrement dit, l'astrologie est le résultat de ce qu'il appelle projection, au sens où la représentation mentale d'un objet a pris davantage de place dans la perception que les caractéristiques figuratives de l'objet perçu. Alors, au lieu de voir des étoiles disposées de façon abstraite, on perçoit un lion, un taureau, une balance, *etc.*

Que l'on s'accorde ou non avec cette théorie, l'histoire qu'elle nous dresse de l'art permet néanmoins de comprendre en quoi la paréidolie peut représenter un avantage pour l'artiste. C'est à partir de celle-ci et de la vision du monde environnant qu'elle seule rend possible que l'être humain aurait développé une aptitude à imiter la nature. Par exemple, puisque, dans l'écorce d'un arbre l'être humain est capable de percevoir un visage, si certaines caractéristiques figuratives de l'arbre le permettent évidemment, l'humain a décidé de faire coller les traits de sa perception à celle de sa représentation cognitive. De cette manière, l'être humain ne perçoit plus simplement dans l'écorce d'un arbre les traits qui font qu'on la désigne comme telle, il se concentre plus sur la représentation cognitive qu'il a perçu et peut encore la percevoir dans l'arbre, de façon à la parfaire. Sans la paréidolie, cela ne pourrait être rendu possible. Je ne suis pas experte dans l'histoire de l'art, c'est pourquoi je n'émettrais aucune affirmation quant à la véracité de cette théorie. Cependant, cette théorie semble offrir un bon exemple de ce que va être la paréidolie dans le prochain point de ce travail, à savoir, une source d'inspiration et de créativité pour l'artiste qui parvient à s'en servir.

Dans un même ordre d'idée, Gombrich évoque également le *Traité de la peinture*⁵⁴ de Léonard De Vinci puisque, dans ce dernier, le peintre évoque ce type d'expérience comme une méthode pour stimuler la créativité de l'artiste : « Si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, roches, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et compléter⁵⁵ ». Ainsi, De Vinci nous dit qu'à partir de la perception d'une tache, un artiste peut dégager une nouvelle interprétation qu'il va, dans un second temps,

54 L. De Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Librairie CH. Delagrave, 1910.

55 *id.*

venir fixer par sa peinture. Parmi les peintres qui sont réputés pour l'usage de cette méthode, on retrouve Alexander Cozens. Ce dernier a, par ailleurs, rédigé tout un traité⁵⁶ dans lequel il expose plusieurs planches qui permettent de comprendre le procédé. Ainsi, dans chacune d'entre elles, on voit de quelle manière il part d'une tache pour la composition d'un nouveau paysage, comme celui que vous voyez ci-dessous :



[20] A. Cozens, *Blot: The Birth of a Mountainous Landscape* (1785)⁵⁷

Dans ce cadre, il ne s'agit pas encore de paréidolie, mais davantage d'une forme de projection puisqu'il s'agit là d'un geste volontaire de la part de l'artiste. Il cherche quelles sont les autres interprétations que l'on peut donner aux taches que l'on perçoit et, par la suite, il les couche sur le papier ou la toile. Néanmoins, on peut déjà voir en quoi des phénomènes perceptifs particuliers tels que la paréidolie et la projection peuvent se révéler être des sources d'inspiration intéressante pour les artistes.

2.2. La projection comme nouvelle source d'inspiration :

Durant la période impressionniste, on peut constater un changement profond dans la façon de considérer ce qui peut ou non être considéré comme une œuvre d'art et, également, sur la place du spectateur dans le domaine artistique. C'est notamment ce qui a permis aux peintres surréalistes l'usage de la paréidolie, comme nous aurons l'occasion de le voir. Mais

56 A. Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres, 1786.

57 Vous pourrez trouver en annexe de ce travail d'autres planches issues de son traité [4-5].

avant d'y arriver, je vous propose d'abord de passer par l'histoire de l'art pour comprendre en quoi le surréalisme se révèle particulièrement important pour la paréidolie – et vice-versa – et en qu'est-ce qui, dans l'histoire de l'art a mené à ce dénouement.

Selon Wölfflin : « Chaque période de l'histoire a un potentiel de possibilités qui lui appartiennent et qu'elle ne saurait dépasser⁵⁸ ». Cette citation m'a semblé être une bonne introduction à la présentation qui va suivre, puisque nous allons maintenant passer en revue chaque période clé de l'histoire de l'art – ainsi que les potentiels que celles-ci offrent et les limites qu'elles imposent – à travers des œuvres qui leur sont propres. Cela devrait finalement nous permettre de comprendre en quoi la paréidolie, en tant que phénomène perceptif, est la seule à pouvoir constituer une telle source d'enrichissement pour le domaine artistique.

2.2.1. Une approche conceptuelle des arts picturaux :

L'histoire de l'art, selon Gombrich, nous indique que l'art primitif était avant tout conceptuel. L'art était alors au service d'une représentation schématique. Ici, l'objectif lorsque l'on représente quelque chose, c'est avant tout que cette chose soit reconnaissable de la manière la plus simple qui soit. Et chaque fois qu'il importe de distinguer des catégories différentes, le schéma de base se trouve modifié en conséquence.

Dans ce cadre, l'art n'est pas au service d'une représentation exacte de la réalité, au contraire, on prend des objets réels que l'on simplifie par leurs caractéristiques essentielles afin que l'ensemble de la représentation soit aussi compréhensible que possible. Comme on peut le déduire assez facilement, cette manière de faire de l'art ne laisse que très peu de place à la créativité qui pourrait nuire à la volonté de ressemblance entre l'image et ce qu'elle représente. De plus, bien souvent, cette recherche de précision efficace va de pair avec la réduction de l'image à ses caractéristiques essentielles par peur de l'image même et de son pouvoir créateur. Par exemple, il peut arriver de tomber sur des peintures de scorpions sans queue ou de lions coupés en deux dans les peintures de l'Égypte ancienne. Tout comme, bien des siècles plus tard, on peut voir des représentations de Juda vu de profil afin qu'il ne puisse atteindre les âmes de ses spectateurs par son regard.

58 Wölfflin, cité par E.H. Gombrich, *op. cit.*, *L'art et l'illusion* p.22

2.2.2. Le Miracle grec, un essor fulgurant :

Toujours selon Gombrich, il s'en suivrait que l'humanité aurait assisté à ce que l'on a tendance à appeler le miracle grec. Ce développement touche surtout la sculpture – les statues ont l'air en mouvement et plus vivantes qu'autrefois – et la peinture – dans laquelle on découvre la perspective et on commence à appréhender l'espace et la lumière. Grâce à cela, les artistes peuvent davantage chercher à représenter le monde visible jusque dans ses moindres subtilités. Alors, le travail artistique connaît un essor des plus fulgurants qui est conceptualisé par Emmanuel Lowy dans de nombreux écrits⁵⁹. L'artiste passerait dans un premier temps par la conceptualisation de ce qu'il souhaiterait représenter et, dans un second temps, par adaptation progressive aux apparences naturelles. Autrement dit, on simplifie la forme de ce que l'on veut représenter, afin de bien comprendre l'agencement de chacune de ses parties. Et seulement après, on vient affiner les traits, on commence petit à petit à agencer les détails qui vont permettre d'encre l'œuvre dans un peu plus de réalité. Ce changement, précise Gombrich, on le doit surtout au développement de la poésie homérique. Il dit, je cite : « Je ne prétendrais pas que l'existence de la poésie homérique suffirait, à elle seule, à expliquer le développement de l'art de la Grèce. [...] Je me bornerais à dire que pour ouvrir la voie à la révolution de l'art grecque, la liberté expressive de la narration homérique n'était pas moins nécessaire que l'acquis professionnel de l'habileté technique⁶⁰ ». Dans les poésies de Homère, l'auteur cherche non seulement à décrire l'événement, mais également la façon dont il se produit. Ainsi, le poète se place en tant que témoin oculaire du dit événement et la liberté illustrative devient indispensable à l'artiste. De cette manière, il décrit la scène de la manière dont il prétend la percevoir. Il doit en être de même pour l'artiste, il doit transmettre ce qu'il voit ou prétend voir dans ses créations.

Avec cette nouvelle manière de créer des œuvres advient une nouvelle fonction pour l'art : il devient désormais une industrie de reproduction des chefs-d'œuvre pour les gens fortunés et l'image se retrouve détachée de sa fonction, de son contexte et devient l'image telle que nous la connaissons aujourd'hui. Les images, jusqu'alors chargées d'une fonction culturelle ou religieuse, se retrouvent coupées de toute préoccupation éthique pour entrer dans

59 Notamment : *Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst* (trad. : *Reproduction de la nature dans l'art Grec ancien*), 1900.

60 E.H. Gombrich, *op. cit.*

le rapport que nous entretenons avec elle à notre époque. Cela me semble correspondre à la transition entre ce que Jacques Rancière appelle le « régime éthique des images » et « le régime poétique ou représentatif des arts⁶¹ ». Autrement dit, on passe d'un régime où les œuvres d'art ne sont pas définies comme telles et font partie intégrante de la vie quotidienne à un régime dans lequel est considéré comme œuvre d'art ce qui donne forme tout en imitant une grille de convenance.

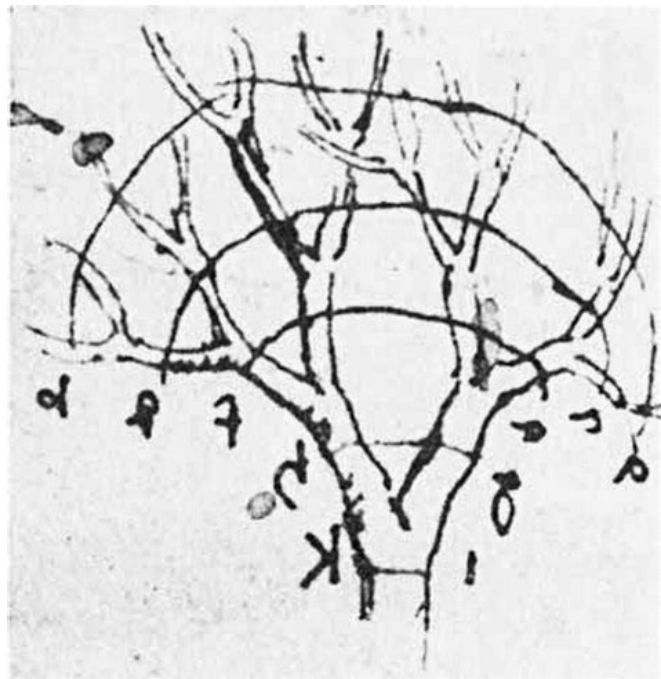
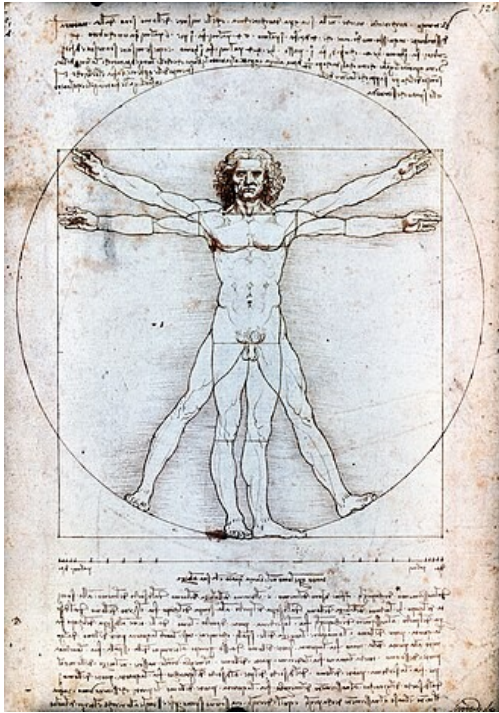
2.2.3. Le développement des *Canon* et le problème de l'imagination :

Dans la suite de l'histoire de l'art, cette pratique de modification des schémas conceptuels se trouve délaissée au Moyen-âge, mais reste malgré tout contenue dans les illustrations des récits des évangiles. Ces représentations ont sollicité les capacités imaginatives des artistes et des poètes jusqu'à ce qu'elles reviennent au premier plan. Gombrich constate que par la suite, effectivement, le miracle grec a largement impacté et modifié la forme et la fonction des images dans le courant de la Renaissance. Cette fois-ci, la méthode pour faire de l'art exige encore plus de rigueur et de précision que ça n'était le cas avec le miracle grec, bien que la logique sur laquelle repose le processus de création reste, pour sa part, inchangée. Cela s'expliquerait notamment par le fait que l'œuvre narrative doit désormais s'offrir au regard du spectateur comme une scène qui se déroulerait de l'autre côté de la fenêtre. Alors, l'artiste doit connaître parfaitement les universaux – au sens platonicien du terme, c'est-à-dire les Idées parfaites des choses que l'on rencontre dans la vie quotidienne – pour être en mesure de les visualiser et de les représenter dans n'importe quel contexte.

Le travail des artistes est désormais un travail d'épuration des défauts des particuliers en passant par une connaissance des rapports géométriques des universaux eux-mêmes. Pour parvenir à cette fin, l'artiste a besoin d'un schéma de départ que l'on appelle *Canon*. Un *Canon* est une représentation simplifiée des rapports géométriques à connaître. L'idée derrière cela est que, pour représenter des singuliers, il faut d'abord connaître les lois qui les régissent. Ainsi, pour être artiste, il faut avoir une certaine connaissance de bon nombre de ces schémas. Ce phénomène est avant tout décelable par l'émergence d'un grand nombre de traités basés sur ce modèle artistique, ou encore, l'apparition plus tardive d'œuvres et des croquis réalisés par Léonard De Vinci comme « L'Homme de Vitruve », un corps humain que l'on a

61 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004

représenté dans les proportions les plus parfaites possibles, c'est un homme dans ses proportions idéales ou encore, les croquis regroupés sous le nom « diagramme de croissance des arbres » qui visent à la bonne compréhension de la division du tronc en ses diverses branches.



[21] L. De Vinci, *L'Homme de Vitruve*, Galerie de l'Académie de Venise, vers 1942.

[22] L. De Vinci, *Diagramme de la croissance d'un arbre*

Le problème est que, toujours selon Gombrich, cette manière de faire et de penser l'art pictural laisse apparaître quelque chose qu'il appelle une « pathologie de la représentation ». Les artistes, désormais dotés d'un *Canon* se retrouvent dans l'incapacité de dessiner à partir de particuliers parce que trop de schémas leur font défaut. S'en suit donc que ces mêmes artistes se trouvent dans l'incapacité de représenter les différences individuelles des objets particuliers. Autrement dit, les artistes à cette époque ont appris des modèles sans lesquels ils ne peuvent dessiner et sans connaître un quelconque modèle d'un objet particulier/réel, ils se trouvent dans l'incapacité de le reproduire. Ainsi, le nombre de possibilités permises par le travail artistique se retrouve limité à la quantité de *Canons* connus. Cela peut notamment poser problème dans le cas d'un portrait, par exemple, puisque, dans ce cadre, ce sont les différences individuelles qui permettent la lisibilité et la reconnaissance du portrait dont il est question. Un être humain ne peut se résumer à un ensemble de traits généraux et les formes

géométriques sur lesquelles on se base pour les représenter ne conviennent pas à tous les visages humains. Ainsi donc, cette manière de faire de l'art serait la cause d'un étouffement de la créativité et de la spontanéité des artistes. C'est pourquoi, à partir des XVIIIe et XIXe siècles, on voit l'impressionnisme émerger et transformer, une nouvelle fois, cette conception de l'art.

2.2.4. De nouvelles méthodes pour faire de l'art :

Les peintres impressionnistes entrent alors en guerre contre le *Canon* et développent de nouvelles manières de créer qui permettraient davantage le développement de la créativité. Et cette opposition ferme aux schémas normatifs de la Renaissance va perdurer dans les mouvements artistiques qui succèdent à l'impressionnisme, et ce jusqu'à aujourd'hui, puisque Gombrich nous dit que : « Toute la conscience artistique de notre époque se rebelle contre cette façon de procéder⁶² ». Selon lui, à ce moment de l'histoire de l'art, pour pouvoir s'opposer à ces anciennes méthodes, le domaine artistique doit fonctionner comme une science. Autrement dit, il doit continuer d'expérimenter sans pour autant rejeter complètement ou craindre la tradition – notamment parce que celle-ci reste toujours fermement ancrée dans l'esprit du spectateur. L'ancienne façon de faire ne doit pas être considérée comme purement négative puisqu'elle constitue malgré tout un outil pour la création d'œuvres d'art. Mais, afin de ne pas rencontrer les mêmes obstacles, comme cela a été le cas auparavant dans l'histoire, l'artiste doit s'approprier d'autres manières de faire et ainsi augmenter son panel d'outils pour la représentation.

L'artiste devient alors chercheur, il expérimente de nouvelles techniques tout en respectant à bien des égards l'usage des anciennes méthodes. Beaucoup de ces nouvelles techniques se basent précisément sur la projection. Un artiste peut, par exemple, tracer un gribouillage et, en partant de là, représenter ce qu'il projette dans la forme abstraite qu'il observe. C'est cette manière de faire de l'art que décrit Alexandre Cozens dans son traité⁶³ que nous avons précédemment abordé. C'est là la transition vers le troisième régime que l'on retrouve dans *Malaise dans l'esthétique*, « le régime esthétique de l'art⁶⁴ » est considérée

62 E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.195.

63 A. Cozens, *op. cit.*

64 J. Rancière, *op. cit.*

comme une œuvre d'art ce qui, par ses caractéristiques spécifiques, est reconnu comme tel. Autrement dit, ce sont les spécificités individuelles d'un objet qui font qu'il sera ou non considéré comme une œuvre et non pas sa correspondance avec une grille de critères préétablie. Ce n'est plus l'usage de *Canons* et de normes qui définissent le travail artistique, mais les caractéristiques de l'œuvre qui lui permettent d'être considérée en tant que telle.

Autrement dit, l'impressionnisme est un moment charnière dans l'histoire de l'art. C'est à ce moment que la subjectivité du spectateur prend place dans la contemplation des œuvres d'art. Alors, les artistes ouvrent une brèche par laquelle des expériences telles que la paréidolie prendront tout leur sens plus tardivement. Le travail du peintre est alors d'explorer un monde nouveau, de nouvelles manières de faire de l'art, non plus pour correspondre à une grille de convenances artistiques, mais en vue de restituer une expérience subjective du monde, de mettre en évidence l'aspect arbitraire de l'objectivation de nos perceptions. Un exemple de ce en quoi consiste une œuvre d'art à l'heure de l'impressionnisme est *l'Impression, soleil levant* de Claude Monet [23].



[23] Claude Monet, *Impression, soleil levant*, Musée Marmottan, Paris, 13 novembre 1892.

Dans cette œuvre, Monet ne cherche plus simplement à reproduire le phénomène d'un lever de soleil tel qu'il advient mais l'expérience sensible que ce phénomène provoque. C'est pour cela qu'il ne s'agit pas d'une vision claire d'un phénomène mais d'une image floue, brouillée,

d'une disposition de taches à partir de laquelle on peut extraire des interprétations, des objets que l'on reconnaît.

Il existait donc déjà, bien avant l'impressionnisme des méthodes permettant le développement artistique : la simplification, l'ajout des détails après une représentation plus globale et la création de schémas permettant la reproduction sans modèle. Cependant, ce qui permit par l'impressionnisme va bien au-delà d'un simple agrandissement du catalogue des méthodes qui peuvent être employées : il propose une remise en question de l'art et de ses fondements modernes. C'est grâce à cela que des phénomènes perceptifs, autres que la perception « normale », viennent trouver leur place dans le domaine artistique. La projection et la paréidolie vont, plus tard, jusqu'à devenir une source d'inspiration pour les artistes qui s'y intéressent.

Autrement dit, à partir du moment où l'impressionnisme vient à laisser une place à la subjectivité dans le domaine artistique, il donne un nouvel essor à l'art. Ce nouvel essor est en lien direct à ce qui advient dans la suite de l'histoire de l'art, puisque le spectateur va désormais prendre une place active et importante dans la conception des œuvres d'art. Reste alors une question ; en quoi consiste plus exactement ce nouveau rôle que doit recouvrir le spectateur des œuvres d'art ?

2.2.5. Un nouveau rôle pour le spectateur :

Maintenant que nous avons vu de quelle façon l'impressionnisme a permis une réémergence de la créativité par la valorisation de la subjectivité, il est temps de voir en quoi consiste concrètement ce qu'il représente, comment il se met réellement en place du point de vue de l'artiste et de celui du spectateur. Pour ce faire, il nous faut passer par la conception des arts picturaux dans son intégralité.

Toujours dans l'ouvrage de E.H. Gombrich⁶⁵, on retrouve l'idée selon laquelle l'art est aujourd'hui largement reconnu comme ayant la capacité de transmettre aux spectateurs des signaux attendus qu'ils sont aptes à déchiffrer. De ces signaux, le spectateur est en mesure de donner un sens à l'œuvre qui se trouve en face de lui. Ce sens, il peut le tirer de la faculté de projection. C'est du moins ce que l'on peut déduire de la comparaison que fait Gombrich avec l'observation des nuages. À ce propos, il nous dit qu'en elles-mêmes les formes que prennent les nuages n'ont pas de sens, elles sont strictement le fruit du hasard. C'est l'individu qui les

65 E.H. Gombrich, *op. cit.*

observe qui leur en donne un. Ce qui rend possible cela, c'est la faculté de projection, en tant qu'elle permet d'associer des caractéristiques figuratives à des représentations cognitives. Sans elle, les nuages resteraient des taches blanches et/ou grises sur un fond bleu et totalement dénuées de signification. Cette nouvelle conception de l'art et du travail du spectateur apparaît dès le mouvement impressionniste. Pour reprendre l'exemple de l'œuvre de Monet – que nous avons précédemment abordé – ce travail demande une participation active du spectateur à la compréhension de l'œuvre d'art. Ainsi, son rôle n'est plus simplement de percevoir l'image qu'on lui donne, mais de projeter sur elle.

Un artiste qui porterait son attention sur cette faculté pourrait tenter d'utiliser des formes abstraites ou accidentelles pour laisser au sujet la libre interprétation de sa perception. Mais pour que tout ce déchiffrement soit rendu possible, il est nécessaire que le spectateur opère un déplacement. Il ne faut plus qu'il porte son attention sur l'image en elle-même, mais sur ce qu'elle lui provoque, sur ce qu'il est en mesure de projeter sur elle. Sinon, tout ce qu'il sera amené à voir restera de l'ordre d'une simple tache. Ainsi, il faut que le spectateur soit doué de l'aptitude à comprendre les images doubles que le peintre offre à son regard puisque c'est uniquement par son regard que peut s'exercer la subjectivation des œuvres. L'artiste pour sa part peut mettre en place toute une série d'images multiples telles que celles qui ont été évoquées dans l'introduction de ce travail, mais sans un travail de déchiffrement, les tableaux d'Arcimboldo resteraient des natures mortes, tout comme l'oiseleur dans le tableau de Joannes et Lucas Van Doetecum resterait un homme qui capture des oiseaux. Pour le dire autrement une dernière fois, pour que ce type d'image puisse déployer son plein potentiel, il est nécessaire que le spectateur se prête au jeu de l'interprétation de la multitude de sens.

Dès lors, l'artiste vient mettre en place un jeu pour le spectateur, par des indices, comme le titre ou la légende, il fournit des pistes par lesquelles celui qui observe doit se laisser guider. Il prête attention aux détails de son œuvre, prenant même en compte le contexte dans lequel elle sera perçue. Nous en avons parlé dans l'introduction de ce travail, le contexte dans lequel une image double est perçue est essentiel pour sa bonne compréhension.

Pour bien comprendre ce qu'il veut dire par là, Gombrich donne l'exemple d'une anecdote sur la création de deux statues commandées qui devaient représenter la déesse Minerve. Pour réaliser ces statues, on a fait appel à Phidias et à Alcamène. L'objectif de tout cela étant d'obtenir une statue que l'on pourrait placer en hauteur, il fallait choisir entre les

deux : Alcamène, qui n'avait aucune connaissance en optique et en géométrie, créa une statue magnifique aux proportions parfaites. Tandis de Phidias modifia les proportions de la déesse par connaissance de l'effet d'optique créé par la hauteur. Une fois les deux statues mises en hauteur, Alcamène qui avait pourtant produit la plus belle des deux, fut ridiculisé. On peut constater ici que la représentation la plus réussie devait être celle d'Alcamène et, pourtant, en s'intéressant davantage à l'effet produit sur le spectateur, c'est Phidias qui l'a emporté. Ce qu'il faut tirer de cet exemple, c'est que, dans le cadre rituel dans lequel est enfermé l'art avant l'impressionnisme et le surréalisme, Alcamène représente l'intérêt pour l'image pure indépendamment de ce qu'elle produit sur l'esprit du spectateur tandis que Phidias représente l'intérêt pour l'effet que l'œuvre va produire sur le spectateur.

Mais peut-être qu'un exemple de tableau pourrait s'avérer plus parlant dans ce cadre. Le tableau intitulé *les ambassadeurs* de Hans Holbein le jeune me semble à cet égard assez significatif, puisque, si le spectateur se place de façon à voir les deux hommes qui figurent sur ce tableau, il verra le crâne comme une figure géométrique déformée. Néanmoins, par un simple changement de perspective, il peut percevoir le crâne de façon plus claire et les ambassadeurs se retrouvent alors déformés. Dans ce cadre, il a fallu que Holbein s'assure que cette transformation de perspective soit possible pour son spectateur, puisque, sans cela, la figure qui se trouve sur le sol de la toile serait restée illisible et aurait perdu tout sens dans l'œuvre à laquelle elle participe.

Ainsi, bien que, dans les deux cas, il s'agisse d'effet de perspective, on comprend bien l'effort que l'artiste doit fournir pour la prise en compte de la subjectivité du spectateur et l'importance que cela peut avoir sur sa réception de l'œuvre. Ce qui est en question ici, c'est la relation de l'artiste à son public. Si le peintre veut que son spectateur se concentre sur ce que l'image lui provoque et non sur l'image en elle-même, il doit pouvoir prendre en compte la vision que le spectateur aura de son œuvre de sorte qu'elle soit en mesure de provoquer quelque chose chez son observateur.

Avec ces nouvelles considérations à l'égard du spectateur naît une nouvelle conception de l'art : « À l'habileté exercée par l'artiste qui suggère des formes, doit correspondre l'aptitude d'un public à répondre à ses suggestions⁶⁶ », nous dit Gombrich. Autrement dit, pour que la liberté imaginative soit au service de l'artiste, il faut une capacité imaginative du

66 *Ibid.*, p.247.

spectateur en tant qu'il cherche à comprendre ce que l'artiste tente de provoquer chez lui. Le spectateur n'est plus simplement celui qui perçoit l'œuvre d'art, mais celui qui cherche à comprendre ce qu'elle provoque en lui.

Ce phénomène est déjà visible bien avant l'impressionnisme, comme le démontre l'exemple de la peinture de Holbein le jeune. Néanmoins, c'est avec l'impressionnisme et le changement radical de la conception de l'art que ce dernier amène que ce phénomène va prendre une plus grande ampleur. Plus qu'un simple déchiffrement des touches, l'impressionnisme demande au spectateur jusqu'à une lecture entre les touches. Le travail de la représentation consiste alors en un travail de ce que Gombrich appelle la projection dirigée : lorsque nous sommes confrontés, en tant que spectateurs, à une œuvre d'art, notre esprit fonctionne par association entre tous les éléments qui la composent. Pour comprendre l'essentiel de l'œuvre, il ne sert à rien de voir toutes les possibilités interprétatives que celle-ci offre, il suffit de comprendre l'interprétation à laquelle elle nous amène.

On comprend donc ici que le travail que l'artiste impressionniste propose à l'observateur de ses œuvres est déjà lié à un phénomène projectif et que le spectateur commence à devenir de plus en plus actif dans sa perception des œuvres d'art. Désormais, l'artiste amène le sujet à participer à sa propre réception du travail artistique : en s'interrogeant sur les schémas descendants que vient mobiliser sa perception, il devient apte à saisir l'œuvre que l'artiste a mise à disposition de son regard.

Alors, l'impressionnisme ouvre la porte grâce à laquelle les peintres surréalistes pourront ensuite faire usage de la paréidolie dans le domaine artistique. L'idée qui va suivre, et l'objectif principal des surréalistes, est que ce dernier mouvement artistique, en plus d'amener le spectateur à interroger son processus perceptif, l'amène à une remise en question totale de ses modes de pensée, sur le monde réel, sur sa perception, *etc.* En ce sens que l'objectif du surréalisme est d'amener une nouvelle alternative qui viendrait ébranler nos modes de pensées logiques. Dans ce travail, nous allons tenter de penser la paréidolie comme faisant partie des méthodes qui peuvent amener à de nouvelles alternatives. Par la même occasion, nous allons voir que le surréalisme, tel que nous allons l'aborder, est alimenté par ce phénomène perceptif, mais également que la paréidolie, telle que nous l'avons abordée, peut être enrichie par les usages qu'en fait le mouvement surréaliste.

2.2.6. Conclusion sur le lien entre la paréidolie et l'histoire de l'art :

Nous venons donc d'aborder l'histoire de l'art. Ainsi, nous avons vu en quel sens les arts picturaux ont, dès l'impressionnisme, laissé une place importante à la subjectivité et en quel sens cela a permis au spectateur de jouer un nouveau rôle par sa réception des œuvres. Si l'histoire de l'art a mené à une pathologie de la représentation et à une limitation de la créativité chez les artistes, les peintres impressionnistes ont permis, par le changement radical qu'ils ont amené, à la prise en compte du spectateur et de la subjectivité de la perception. Comme nous allons désormais le voir, c'est l'un des éléments principaux qui rendent possibles l'émergence du surréalisme et la mise en place de la paréidolie dans les œuvres d'art.

2.3. L'émergence du surréalisme :

Si aujourd'hui cette conception de l'art que nous proposaient les impressionnistes, l'art, en tant que recherche constante de nouvelles méthodes, ne nous apparaît plus si intuitive, c'est notamment parce que les connaissances acquises à ce moment de l'histoire de l'art sont tombées dans le domaine public. Autrement dit, il n'est plus question pour l'artiste d'être un chercheur puisque tout ce qui a émergé des recherches précédentes est partie intégrante d'un panel d'outils accessibles à tous. D'autre part, certains artistes vont même jusqu'à dire que les recherches dans le domaine de la représentation ont atteint leur plein potentiel et que tout a déjà été expérimenté. De cette pensée naît le surréalisme par lequel les artistes se détournent de la représentation du monde matériel, à partir duquel on ne peut plus rien produire de nouveau, pour se consacrer à la représentation de l'inconscient freudien⁶⁷. Autrement dit, la représentation de quelque chose qui n'est pas sensoriellement perceptible, mais qui est capable de se manifester et qui nous est intérieur. Ainsi, l'inconscient constitue un nouvel espace qu'il nous reste encore à explorer, si l'on a déjà fait le tour en matière de

67 N. Sillamy, *Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Références Larousse, p.135 : « [L'] Inconscient [est l'] ensemble des processus qui agissent sur la conduite mais échappent à la conscience. D'après la théorie freudienne, l'inconscient, entendu comme substantif, est la partie du psychisme latent, faite de désirs et de processus psychologiques dynamiques, dont on ne peut disposer, car elle échappe à notre connaissance. Refoulées hors du champ de conscience par une puissance de contrôle éthique [...], les forces inconscientes arrivent cependant à se manifester dans certains actes de la vie quotidienne (lapses, oublis), dans les rêves et les symptômes névrotiques».

représentation du monde sensoriel, il reste encore d'autres espaces à explorer qui permettront un nouvel essor pour l'art et notamment pour la façon que nous avons de le percevoir.

Le mouvement surréaliste, par le contexte dans lequel il voit le jour – entre un essoufflement de la créativité artistique et la période d'entre-deux-guerre – est riche en fondements théoriques et politiques que nous allons brièvement aborder afin de voir ce que l'on peut en tirer au sujet de la paréidolie.

2.3.1. Le problème de André Breton :

Ce mouvement émerge à l'initiative d'André Breton et d'un problème qu'il soulève à la fois dans notre mode de vie à son époque et à la fois dans notre manière de concevoir l'art. « La "révolution surréaliste" vise à affranchir l'homme des entraves de la logique et de la raison, lesquelles n'ont abouti qu'à la guerre et à l'oppression⁶⁸ ». Autrement dit, la volonté initiale du surréalisme, c'est de dépasser la cause de ce qu'il désigne comme source des plus grands maux de l'humanité : la logique.

Avec ce mode de pensée pour adversaire, André Breton, nous dit que la seule issue possible, c'est l'imagination. Mais pourquoi ? L'imagination c'est « [l']aptitude à se représenter les objets absents et à combiner les images. L'imagination qui se situe à mi-chemin entre la conduite intellectuelle rationnelle et la pensée strictement individuelle, soumise à la seule affectivité [...], est liée à la structure caractérielle. Pour rompre avec un certain mode de pensée et créer de nouvelles synthèses mentales, il faut une certaine souplesse d'esprit, qui dépend, en grande partie, des attitudes profondes de la personne. Les productions imaginaires sont d'autant plus riches que le contrôle intellectuel est faible [...]»⁶⁹. L'imagination procède donc sur base de la perception et de la cognition, c'est une faculté de l'esprit qui permet la création de nouvelles images parce qu'elle s'appuie sur la perception et qu'elle permet d'aller encore plus loin que les simples qualités sensorielles que le sujet perçoit. Ainsi, c'est une faculté capable de créer des images ou de s'en remémorer d'autres. Autrement dit, l'imagination semble présenter un chemin différent de celui qui est proposé par la raison, et par tous ses aspects, elle pourrait se trouver en mesure de rivaliser avec le

68 A. Dempsey, *Surréalisme*, Flammarion, 2019, p.6.

69 N. Sillamy, *op. cit.*, p.130

fonctionnement logique en vigueur dans toutes les parties de notre vie. Elle permettrait la représentation de choses qui sont absentes, voire même qui n'existent pas et, par la même occasion, elle les rendrait représentables pour l'artiste en recherche d'inspiration. En ce sens, l'imagination serait l'un des aspects qui rend possible l'usage de la paréidolie, puisque, si l'on en revient à ce qui a été dit dans la première partie de ce travail, elle permet, par exemple, l'abolition de la vérité intersubjective et les expériences de projection et de paréidolie constitueraient un mode de perception tout aussi légitime que la perception normale et normative des choses. Le problème est que, pour que cela soit rendu possible, il faut que l'imagination soit entièrement coupée de tout lien avec la raison et qu'elle se retrouve libérée et indépendante de celle-ci.

Malheureusement, même l'imagination qui pourrait se poser comme rivale de la raison se retrouve bien trop soumise au contrôle qu'exerce la logique sur l'entièreté de nos vies et préfère généralement laisser la personne qui tente d'y faire appel à son triste sort. Ce que Breton désire lorsqu'il écrit son manifeste, c'est avant tout de rendre sa liberté à la faculté imaginative, de sorte qu'elle puisse à nouveau concurrencer la raison. Afin d'expliquer en quoi l'imagination est victime de cet encadrement par la raison, il part de l'exemple de la folie : il admet que ces fous que l'on enferme peuvent être, en un certain sens, victime de leur propre imagination. Celle-ci les pousserait à ne pas prêter attention aux règles et aux lois, et, de cette manière, c'est aussi elle qui les aurait amenés, par ailleurs, à cet enfermement. Néanmoins, malgré les critiques que la société extérieure leur porte et les mesures d'enfermement prises à leur encontre, leur comportement reste inchangé. Pour quelle raison ? C'est cette volonté de rester enfermés malgré les contraintes que cela impose qui laisse penser à Breton la possibilité d'un grand réconfort que l'on ne pourrait trouver que par l'imagination et que la logique et la raison seraient incapables de nous fournir. Autrement dit, l'imagination serait un terrain tellement réconfortant que, peu important les critiques que leur porte la société de raison, les fous préfèrent rester enfermés dans le rôle qui leur a été assigné. Le réconfort de l'imagination surpasse la critique de la folie.

Mais alors, pourquoi craignons-nous l'imagination au point de la priver de sa liberté ? Selon lui, ce n'est pas parce que nous l'avons associée à la figure du fou, mais plutôt à cause

du positivisme⁷⁰ qui s'est imposé avec la loi du moindre effort de l'esprit : il ne faut pas laisser de place aux détails, à l'hésitation et aucune liberté à l'imagination, nous poussant ainsi vers un réalisme omniprésent. Le rationalisme absolu ne permet de considérer que des faits qui sont en lien avec l'expérience réelle et nous prive ainsi de notre imagination. Autrement dit, ce qu'amène l'imagination en ce sens, c'est la remise en question de nos modes de pensées et de nos représentations du monde réel.

En résumé, pour être considéré comme surréaliste, un artiste doit procéder par des représentations de l'inconscient freudien en vue de la pleine libération de l'imagination et de tout ce qu'elle peut apporter, contrairement à la logique. Là où la logique n'est pas suffisante à la fois pour la vie humaine et pour le développement de l'art, l'imagination rendrait possibles la perception et la conceptualisation d'un autre monde, d'une autre manière de voir, de penser et d'appréhender les choses. Pour revenir à un exemple que nous connaissons bien et qui nous intéresse ici, ce serait cette crainte d'accorder plusieurs significations à une même perception qui serait la cause du rejet de la paréidolie sous la catégorie d'erreur et l'émergence d'une vérité intersubjective permettant de trancher facilement et sans effort entre ces interprétations. Ce qui veut dire, pour la paréidolie, qu'elle ne peut avoir de place dans une société où règne un rationalisme absolu. Cependant, la réintroduction d'une imagination libre dans nos schémas mentaux pourrait permettre à la paréidolie de concurrencer la perception "normale", celle qui fait émerger la vérité intersubjective comme signification d'une perception. Maintenant que nous connaissons les problèmes posés par la logique et les entraves que celle-ci pose sur notre capacité imaginative, il nous reste encore à savoir comment André Breton propose de procéder pour libérer le plein potentiel de l'imagination.

2.3.2. Une solution pour libérer l'imagination :

Breton voit les théories freudiennes comme la solution par excellence qui permettrait à l'imagination de reprendre ses droits par rapport à la raison qui, jusqu'alors, la domine. Pour y parvenir, il s'inspire du fait que Freud fait porter sa critique sur le rêve, et ce, parce que, selon lui, la somme de nos moments de rêve est à peu de choses près équivalente à la somme des moments de veille où la raison et la logique interviennent. En ce sens, les perceptions que

70 *Courant philosophique selon lequel l'être humain ne peut étudier que les faits réels et postuler des lois à leur sujet mais ne peut pas aller plus loin.*

nous avons dans nos rêves ne sont pas moins éligibles au titre de réalité que les perceptions que nous avons pendant la veille. De plus, il développe l'idée selon laquelle l'état de rêve et l'état de veille, aussi différents soient-ils, ne sont pas incompatibles. Il va même jusqu'à penser une fusion possible entre les deux et cette fusion est ce qu'il qualifiera de surréalité – d'où le mouvement tout entier tire son nom. C'est par celle-ci qu'il pense alors la possibilité d'une imagination en tant qu'elle est libre. Autrement dit, c'est en appliquant l'absence de logique qui existe dans nos perceptions de rêves que nous pourrions faire abstraction des contraintes que la logique applique à la vie quotidienne. Ainsi, ce que Breton amène à penser c'est la possibilité de concevoir les moments de veille avec aussi peu de logique que ce qui est permis par le rêve.

Après s'être familiarisé avec les méthodes freudiennes pour atteindre l'inconscient, l'objectif de Breton est simple : il lui faut obtenir de lui-même ce que Freud devait obtenir de ses patients, un monologue de l'esprit sur lequel l'esprit critique ne porte aucun jugement, un discours indépendant de tout raisonnement ou fondement logique. De cette manière, il pourrait laisser son inconscient parler et libérer petit à petit sa faculté imaginative. Des écrits de Freud, Breton va alors dégager deux pratiques qui permettraient de suspendre la conscience pendant l'acte de création pour atteindre l'inconscient. La première de ces méthodes, c'est l'analyse des rêves qui mettrait à jour des images cachées, les désirs inconscients et représentations refoulées par le sujet. Ainsi, analyser les rêves permettrait la mise en évidence d'objets qui font partie de l'inconscient. Et la seconde, c'est la libre association d'idées qui permettrait à l'artiste de créer des juxtapositions insolites. Par cette technique, l'artiste est amené à un assemblage hasardeux entre divers objets, sans lien logique des uns avec les autres, de façon à offrir quelque chose de nouveau et d'inattendu au spectateur.

Pour explorer chacune de ces pistes, il donne des exercices qui leur correspondent et permettent l'exploration de l'intégralité de leur potentiel. Il parle par exemple des cadavres exquis – en dessin ou en littérature – en tant qu'ils permettent une libre association d'idées. Ou encore, de l'écriture automatique qui, dans le cas de l'analyse des rêves, permet de les explorer sans avoir recours à un prisme logique pour tenter de les comprendre ou de les interpréter. L'objectif de ce dernier exemple est vraiment de laisser parler le rêve tel qu'il est, sans y apposer notre empreinte logique. Ainsi se développe le mouvement surréaliste avec

l'idée fondamentale que ce que l'on a tendance à appeler le beau, qu'ils appellent le merveilleux, peut résulter de rencontres aléatoires et imprévues.

Le cadavre exquis est un « Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu tient dans la première phrase obtenue de cette manière : *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*⁷¹ ». Pour l'expliquer plus simplement, dans le cadre de l'écrit, les intervenants vont tour à tour se passer une seule et même feuille sur laquelle le premier aura écrit un sujet, qu'il cachera ensuite au second, qui pourra continuer sa phrase avec un adjectif et ainsi de suite avec des verbes et compléments, jusqu'à l'obtention d'une phrase. Ce faisant, chacun pose sur le papier une idée qui n'est pas liée, ou en tout cas pas volontairement, à l'idée précédente et les idées de chaque participant se trouvent associées dans une même phrase qui n'est soumise à aucun contrôle de la logique. Ainsi, chaque idée, chaque chose représentée est libre. Et cela fonctionne à peu près de la même manière en dessin⁷².

Par de telles méthodes, les artistes surréalistes donnent naissance à quelques figures monstrueuses et autres transformations des objets de la vie quotidienne. Ce qu'ils représentent est libre de toute logique et ainsi peut donner lieu à plusieurs perceptions d'une seule et même image. Autrement dit, c'est parce que le travail des artistes surréalistes échappe aux normes imposées par la logique que la perception que l'on en a est libre. Il n'y a pas d'objet réel, sensoriellement perceptible qui corresponde parfaitement aux œuvres des surréalistes pour imposer une interprétation unique des objets représentés. Ce faisant, les artistes sont en mesure de mettre en scène des images de rêves – telles que celles-ci sont esquissées par la théorie freudienne – en mesure d'être confrontée, dans la vie quotidienne aux images de la veille.

2.3.3 Qu'est-ce que le merveilleux ?

Nous avons vu que l'un des objectifs des surréalistes n'est autre que l'apparition du merveilleux dans leurs œuvres et dans la vie quotidienne, et que c'est pour cela qu'il faut

71 A. Breton, P. Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, éditions corti, Monts, 2024 (1938), p.6.

72 Pour un exemple, voir annexe [6]

libérer l'imagination. Dès lors, une question se pose : en quoi consiste le merveilleux que Breton nous dépeint comme l'objectif à atteindre pour un artiste surréaliste ? Ce que Breton appelle le « merveilleux », c'est cette nouvelle réalité qui apparaît après l'annulation de la distinction entre la réalité et l'imagination. C'est ce qui existe donc au-delà de ce désenchantement du monde que nous rencontrons dans la vie quotidienne. Le merveilleux, c'est le monde tel qu'il peut être perçu après l'abolition des entraves de la raison. À son sujet, André Breton va même jusqu'à dire : « [...] le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau⁷³ ». On comprend donc que l'objet que veut représenter Breton est bien dans l'imagination dès lors qu'elle n'est plus soumise au contrôle de la logique, qu'elle est libre. Ainsi, ce qui était considéré comme beau avant le surréalisme ne l'est plus dans le surréalisme – puisque les mouvements et œuvres d'art qui l'ont précédé sont considérés comme de simples victimes de la raison. De cette façon, Breton considère que ce qui précède le mouvement surréaliste ne fait qu'alimenter le désenchantement du monde qu'il cherche tant à démanteler. Désormais, les surréalistes considèrent comme beau un tout autre type d'œuvre.

Il nous décrit ce qu'il considère par ailleurs comme beau dans son ouvrage surréaliste intitulé *L'amour fou*⁷⁴ : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas⁷⁵ ». On comprend ici que le beau selon André Breton est un désordre, une perturbation des sens et des interprétations sensorielles. Le beau, c'est un choc qui déroute autant qu'il excite. Dès lors, seront considérées comme surréalistes les images capables de transmettre cette expérience troublante, capables de remettre en question l'ordre de nos sensations. L'art, dans ce cadre, n'est qu'un moyen d'atteindre le merveilleux, il n'a pas de fin en soi. C'est pour cette raison que les œuvres surréalistes ne nous permettent pas de dégager des critères de styles qui soient spécifiques à ce mouvement : il n'y a pas de style prédéfini, seul compte l'accomplissement du merveilleux.

73 A. Breton, op. cit., p.24.

74 A. Breton, *L'amour fou*, Gallimard, 1937.

75 *Ibid*, p.28.

2.3.4. Conclusion sur le surréalisme :

Ainsi, on peut considérer que le surréalisme permet un champ d'action plus vaste à la paréidolie car non seulement, comme le faisait l'impressionnisme, il permet l'émergence de nouvelles significations de l'image. Mais, en plus, par la paréidolie, c'est toute la structure de pensée du sujet qui est remise en question.

Pour rappel, nous avons jusqu'ici envisagé la paréidolie comme un phénomène grâce auquel on pourrait avoir accès à d'autres significations des objets que nous percevons. Autrement dit, c'est la paréidolie qui vient légitimer des expériences visuelles, comme le *Face-likeness*, le fait de voir des visages là où il n'y en a pas. Cela peut être par exemple le cas lors de la perception d'un tronc, si celui-ci présente quelques caractéristiques figuratives correspondant à la représentation cognitive de visage, alors la paréidolie est l'expérience qui rend possible la perception de ce visage. C'est de cette manière que semble l'envisager le mouvement impressionniste, de ce que nous en avons abordé. Néanmoins, dans la perception « normale », l'expérience de la paréidolie est délégitimée et reléguée au rang de simple erreur de la perception. Cela s'explique en raison de l'existence d'une norme perceptive correspondant à une vérité intersubjective. Autrement dit, la perception telle qu'elle advient en temps normal permet l'émergence d'une signification centrale pour chaque perception. L'interprétation principale d'un objet perçu est ainsi celle sur laquelle s'accorde la majorité et, en ce sens, la paréidolie, même si elle permet l'émergence d'autres significations possibles, ne peut constituer autre chose qu'un écart à l'égard de cette vérité.

Pour cette raison, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, André Breton et son collègue Paul Éluard citent René Crevel qui définit la réalité comme « [ce qui] devient le paravent derrière quoi se cacher et mépriser, ignorer, nier la mouvante épaisseur des réalités, leurs projections sur tous les plans – intellectuel, moral, scientifique, poétique, philosophique, etc. [...] »⁷⁶. Autrement dit, l'existence d'une vérité intersubjective qui nous donne une interprétation unique du monde réel ne constitue rien de plus qu'un écran de fumée par lequel il nous est imposé de penser selon le cadre positivisme et rationaliste qu'imposent les usages de la raison et de la logique.

L'idée que je tente d'exprimer ici est que c'est l'une des choses que Breton pointerait du doigt lorsqu'il établit sa critique du positivisme, en tant que ce dernier mène à l'absence de

⁷⁶ A. Breton, P. Éluard, *op. cit.*, p.23.

l'effort et de remise en question du sujet. En ce sens que le sujet ne remet pas en question la norme constituée par la vérité intersubjective, et ce, malgré les autres expériences perceptives que celui-ci peut rencontrer. La paréidolie en tant qu'elle fait émerger de nouvelles significations, qui en plus peuvent être partagées, ne peut pas simplement être considérée comme une simple erreur, elle est une forme de perception à part entière. Et donc, si elle n'est pas prise en compte dans la perception, ce serait à cause d'une paresse de l'esprit logique, inspiré par le positivisme qui voudrait que la perception nous fournisse un accès direct à un monde indépendant de celle-ci et qui ne pourrait donner lieu qu'à des perceptions univoques.

L'objectif d'André Breton, et de façon plus générale de l'entière du mouvement surréaliste, est de réhabiliter des expériences comme la paréidolie dans notre vie quotidienne, puisqu'elles permettraient l'abolition des systèmes logiques et pourraient offrir une nouvelle liberté à l'imagination. La paréidolie semble être de ces expériences troublantes qui viennent remettre en question les normes établies par la logique : elle déroute et trouble notre perception. En offrant à la perception autre chose à voir que ce qui est proposé par la perception en temps normal, elle pourrait être une manifestation pure de notre imagination en tant qu'elle échappe à tout contrôle de la raison – qui voudrait que l'on perçoive une vérité intersubjective. Pour le dire une dernière fois autrement, la paréidolie fait partie de ces expériences qui s'opposent à la logique et à la vérité intersubjective. Alors, si elle se manifeste dans des œuvres surréalistes, c'est en tant justement qu'elle permet d'offrir au spectateur des expériences susceptibles de remettre en question tout sa structure mentale et ses schémas de pensées. Dès lors que les artistes mettent en scène d'autres phénomènes perceptifs, moins valorisés par la raison quotidienne, ils offrent à leurs spectateurs de nouvelles manières d'appréhender le monde et leur propre perception.

2.4. Conclusion de la seconde partie :

Dans cette seconde partie, nous avons donc abordé les liens qui unissent la paréidolie et le domaine des arts visuels. Ainsi, nous pouvons désormais envisager ce phénomène sensoriel comme une source d'inspiration qui permet un certain essor de la créativité artistique – et ce, que ce soit par la théorie esquissée par Léon Battista Alberti dans laquelle il la place à l'origine des arts picturaux ou l'usage de la projection que nous propose Léonard De Vinci dans son traité de la peinture. Elle est une source d'inspiration et de renouvellement du travail artistique.

Mais, nous pouvons également voir en quoi le développement de l'art à ce phénomène perceptif de s'y installer afin d'être mit en scène : alors que les artistes étaient confrontés à une pathologie de la représentation mettant un frein à leur créativité, les peintres impressionnistes ont remis au cœur de leurs travaux les questions de subjectivité et de perception. Par la prise en compte et la restitution du caractère subjectif de leurs expériences visuelles, ils ont rendu possible l'expérience d'un tout autre type d'œuvre d'art. Ce faisant, ils ont ouvert la porte à une nouvelle conception de l'art en tant que ce qui est une œuvre d'art n'est plus simplement défini par une liste de critères préétablie, mais par les propriétés de l'œuvre elle-même. C'est exactement cette ouverture à un nouveau type de représentation qui permettra une instrumentalisation de la paréidolie par le mouvement surréaliste. C'est parce qu'on cherche à restituer le caractère subjectif de nos perceptions que l'on peut désormais représenter des expériences perceptives plus atypiques, comme la paréidolie.

Si le mouvement surréaliste est, au sujet de la paréidolie, si intéressant à aborder, c'est pour plusieurs raisons : premièrement, il cherche à restituer ce type d'expérience pour critiquer les modes de fonctionnements logiques arbitrairement établis dans notre société. Pour les surréalistes, la paréidolie fait partie de ces expériences capables de troubler nos sens. Plus précisément, elle permet l'annulation de la frontière entre la réalité et l'imagination, de sorte à faire apparaître le merveilleux, le monde visé par les artistes surréalistes. Comme je l'ai développé dans la première partie de ce travail, la paréidolie advient selon les mêmes modes de fonctionnements que la perception normale : elle part d'une certaine perception, d'un certain type d'image et permet de donner un autre sens à l'objet perçu que celui qui lui aurait été attribué par la logique. Ainsi, elle permet l'apparition de plusieurs significations possibles à partir d'un seul et même objet.

Pour aller plus loin encore, elle permettrait non seulement d'atteindre le merveilleux, mais également une remise en question des normes perceptives du sujet. Dans la vie quotidienne, lorsqu'un phénomène tel que la paréidolie advient, elle est simplement reléguée au rang d'erreur, en faveur d'une certaine vérité intersubjective. Cependant, en tant qu'elle peut être réintroduite comme expérience perceptive courante, comme dans le cadre que lui proposent les arts visuels, elle permettrait une remise en question de tous les fondements logiques participants à nos modes de pensées.

Si l'on part du principe qu'une attitude positiviste et un mode de raisonnement logique sont à l'origine de l'existence d'une vérité intersubjective. Et que c'est cette même vérité intersubjective qui met à l'écart d'autres types d'expériences perceptives en les rangeant dans la catégorie d'erreur. Alors, ces expériences perceptives, en tant qu'elles ont cours dans la perception du monde naturel, ne peuvent avoir d'impact sur nos structures mentales puisqu'on a trouvé un moyen de ne pas les prendre en considération. Autrement dit, dire de la paréidolie qu'elle ne consiste en rien de plus qu'une simple erreur serait un moyen de ne pas tenir compte de sa signification, ce qui permet à celui qui perçoit de ne pas remettre en question ses modes de pensées. Cependant, l'art est justement un milieu qui permet de rendre toute leur valeur à ce type d'expérience en ce sens que, contrairement à la nature, il n'y a pas de vérité intersubjective, de monde univoque auquel on accède par les sens, puisque l'art est le résultat de la liberté imaginative de l'artiste. Dès lors, la place que peut prendre la paréidolie dans ce milieu est différente de celle qu'on lui attribue d'habitude. Si les surréalistes se servent de ce phénomène, c'est d'après la définition que j'ai esquissée dans la première partie de ce travail, à savoir : la paréidolie en tant qu'elle permet de faire émerger de nouvelles significations. Ce que les surréalistes cherchent c'est à proposer une alternative au sens attribué par la logique positiviste, de significations issues de l'imaginaire, de sorte à faire de l'imagination un mode de pensée tout aussi valable – et, selon eux, moins dangereux – que la raison.

C'est le fait d'utiliser la paréidolie dans le domaine artistique qui fait qu'elle peut avoir un impact sur la vie entière du spectateur. À l'extérieur, elle est privée de ce pouvoir. C'est pourquoi l'usage qu'en fait André Breton – et qu'en font les artistes surréalistes – permet une expansion du rôle positif de la paréidolie. Là où, avec l'impressionnisme, il ne servait qu'à l'artiste, il peut maintenant avoir un impact global sur l'entièreté du domaine artistique, à savoir aussi bien pour les créateurs d'arts que pour les publics d'art. Autrement dit, dès lors que le surréalisme instrumentalise la paréidolie pour démontrer l'existence d'autre signification qu'une vérité intersubjective, il met la paréidolie sur un pied d'égalité avec la perception « normale ». En ce sens, la paréidolie n'est pas juste une autre perception possible, mais moindre, elle est une autre perception possible qu'il faut prendre en compte au même titre que celle que l'on reconnaît comme vraie habituellement. C'est uniquement quand on la considère comme telle qu'elle permet au spectateur une remise en question de la perception dans sa vie quotidienne.

Pour résumer, la relation qu'entretiennent les notions de surréalisme et de paréidolie permet de les enrichir l'une et l'autre. La paréidolie est une des formes qui permet au surréalisme d'atteindre son objectif : une remise en question des fondements logiques de la pensée de sorte à laisser place à l'imagination en tant qu'elle est libre et ainsi échapper aux entraves qu'impose la raison dans la vie quotidienne (la guerre et l'oppression). Et, le surréalisme, de par son exploitation du phénomène de paréidolie, l'envisage – et permet au spectateur de l'envisager – comme une source de signification de la perception équivalente à la perception qui mène à la vérité intersubjective.

3. Troisième Partie : La paréidolie dans le surréalisme

Dans la première partie de ce travail, nous avons donc vu en quoi consiste la paréidolie et comment elle peut être envisagée autrement que comme une erreur, c'est-à-dire, en tant que possibilité de faire émerger différents sens d'une même perception. Dans un second temps nous avons abordé son lien au domaine artistique et plus particulièrement son lien au surréalisme. Ainsi, nous avons pu dégager de ce lien que non seulement cette nouvelle conception de la paréidolie est en quelque sorte confirmée par le surréalisme, puisque c'est en vertu de ce sens qu'elle est employée par le mouvement, mais également qu'elle est un outil pour le surréalisme, en tant qu'elle permet la remise en question des fondements logiques de notre pensée – qui sont à l'origine des maux de l'humanité tels que la guerre et l'oppression – pour laisser place à la faculté imaginative du sujet qui perçoit les œuvres.

Cependant, parler d'art sans parler des œuvres produites par les artistes peut sembler quelque peu artificiel. C'est pourquoi, pour vérifier la théorie et tenter de l'appliquer à des cas concrets, je vous propose maintenant de l'envisager à travers différents tableaux produits par des peintres appartenant au mouvement surréaliste. Ainsi, nous serons peut-être plus à même de comprendre de quelle façon elle est instrumentalisée, si je puis dire, par les peintres surréalistes et ce qu'elle permet réellement pour le spectateur. Pour les œuvres qui seront ici abordées, nous procéderons en plusieurs temps, de sorte à réviser l'ensemble de la théorie, aussi bien au sujet de la paréidolie que du surréalisme et ainsi voir en quel sens ce qui a été exposé théoriquement est mis en œuvre dans la pratique.

Pour ce faire, j'ai sélectionné deux œuvres qui m'ont semblé particulièrement intéressantes pour l'approche de la paréidolie telle que nous l'avons abordée jusqu'à présent. La première œuvre, peinte par Arcimboldo est *Vertumne*. Celle-ci nous permettra de voir en quoi la paréidolie peut faire émerger un sens tout aussi important que la perception normale. Et la seconde, réalisée par Salvador Dalí, est *l'Apparition d'un visage et d'un comptoir sur une plage*, qui nous permettra de voir en quoi ce qui a été révélé au sujet de la paréidolie par le surréalisme peut s'étendre au-delà de la sphère artistique.

Dans l'objectif de faire le lien avec ce qui a précédemment été cité, nous verrons quelles sont les nouvelles interprétations offertes par la paréidolie et en quoi elles peuvent offrir une alternative à celles de la perception « normale ». Ainsi, je l'espère, nous pourrons

voir que la paréidolie n'advient pas sans raison et, en ce sens, ne constitue pas une erreur, mais bel et bien, un autre mode de perception possible. Cela devrait nous permettre de voir comment ce qui a été théorisé jusqu'alors peut être mis en place, de façon concrète, par les artistes surréalistes.

3.1. La paréidolie dans les œuvres :

Dans cette première partie, nous allons donc voir en quel sens la paréidolie est mise en pratique dans les tableaux des peintres surréalistes. Pour y parvenir, nous allons désormais analyser les peintures, voir les diverses significations qui peuvent émerger de leur perception et mettre tout cela en parallèle avec la théorie que nous avons vue sur le lien entre la paréidolie et le surréalisme. Pour chacune des œuvres qui suivront, je procéderai en deux temps : premièrement, une analyse de l'œuvre dans l'objectif de dégager les critères qui fondent l'expérience du spectateur. Et, deuxièmement, une analyse plus poussée à partir des concepts que j'ai jusqu'ici présentés. Ainsi, nous passerons aussi bien par la théorie de la perception constructiviste, que la définition de paréidolie (dans les diverses études que nous avons abordées) et les fondements théoriques du mouvement surréaliste.

3.1.1. *Vertumne* de Giuseppe Arcimboldo:

Pour commencer, et bien qu'il ne s'agisse pas d'un surréaliste, nous allons nous intéresser au travail de Giuseppe Arcimboldo, dont nous avons déjà abordé certaines œuvres. Il s'agit d'un peintre maniériste du XVI^e siècle. Parmi ses multiples créations artistiques, celles qui restent encore les plus célèbres de nos jours sont ses portraits ayant pour bases des agencements entre divers végétaux, animaux et/ou objet. C'est parce qu'il a créé ces œuvres que, plusieurs siècles plus tard, les artistes surréalistes se sont intéressés à son travail et sont même aller jusqu'à le qualifier de « proto-surréaliste ». Dans son ouvrage *Surréalisme*⁷⁷, Amy Dempsey nous dit qu'il fait par ailleurs partie, avec Jérôme Bosch, de quelques artistes dont le travail était tombé dans l'oubli jusqu'à leur remise en lumière à travers les expositions surréalistes. Ils ont d'ailleurs eu une grande influence sur le mouvement, notamment par leur emploi des images doubles. Ce sont ces œuvres que nous allons désormais aborder. Et plus précisément, l'une d'entre elles, la plus célèbre, qui s'intitule *Vertumne* [24].

⁷⁷ A. Dempsey, *op. cit.*, p.26.

Si cette œuvre m'intéresse dans le cadre de notre étude sur la paréidolie et le domaine artistique, c'est parce que ces portraits d'Arcimboldo font partie des images composites que j'ai déjà abordées dans l'introduction de ce travail. Pour rappel, une image composite est un type d'images multiples qui, par l'agencement de plusieurs objets, permet l'émergence d'un tout doté d'un sens propre. Dans le cas de *Vertumne*, il s'agit de légumes qui, agencés d'une certaine façon, permettent l'apparition d'un visage humain. Autrement dit, cette image peut recouvrir deux sens : celui d'une nature morte ou d'un portrait humain.



[24] Guiseppe Arcimboldo, *Vertumne* (Rodolphe II), Suède, 1590.

Ainsi, de loin, le spectateur peut reconnaître un visage humain. On reconnaît des yeux, un nez et une bouche disposés de la même façon que les traits d'une tête. Et, pour un spectateur qui connaît cette personnalité, il pourrait même sans doute y reconnaître la figure de Rodolphe II [25], souverain sur Saint-Empire romain germanique de la fin du XVI^e siècle, dont Arcimboldo était le portraitiste.



[25] *Portrait de Rodolphe II*, Hans von Aachen, 1606 à 1608.

Et, bien que quelques années viennent séparer les deux représentations, on peut reconnaître dans l'œuvre d'Arcimboldo quelques traits permettant de reconnaître Rodolphe II : la forme de ses yeux, la taille de son nez, son large menton et sa barbe. Il y a donc bien quelque chose, dans l'apparence de ce qui est représenté ici, qui permet de l'interpréter comme un visage.

Néanmoins, en y regardant de plus près, quelque chose vient troubler notre perception de ce visage. Il ne s'agit pas là d'un portrait comme les autres, les traits qui le composent ne sont pas humains. Il s'agit d'autre chose. Soudainement, ce que l'on percevait comme un nez devient une poire, les joues deviennent des pommes, et chaque partie du visage devient un fruit ou un légume, de sorte que le portrait tout entier se transforme en nature morte. C'est à ce moment que l'on réalise que l'on a fait l'expérience d'une paréidolie – que l'on peut désormais invoquer à volonté. Et ce qui nous est apparu comme étant un simple portrait de prime abord se révèle avoir un second sens. Par un agencement particulier de certains fruits et légumes, Arcimboldo leur donne l'apparence de divers aspects d'un corps humain.

Il y a donc bel et bien deux interprétations possibles qui peuvent émerger d'un seul et même objet de perception. La première interprétation, qui est celle d'un visage, laisse rapidement place à la seconde interprétation, qui est celle de nature morte. On est donc face à une expérience semblable à celle de la paréidolie naturelle. Si ce n'est que, dans le cadre de

cette expérience, les deux interprétations sont volontairement mises en œuvre par un travail minutieux de l'artiste qui en est à l'origine. C'est en cette mise en scène que consiste l'apparition de la paréidolie dans le domaine des arts picturaux, en tant justement qu'elle est volontairement portée au regard du spectateur en vue d'enrichir le sens de l'œuvre à laquelle elle participe.

Mais, dans le cas où l'artiste est responsable des deux interprétations que l'on peut donner à cette même image, peut-on réellement dire que l'une des deux est plus vraie que la seconde ? Peut-on dire de l'interprétation du portrait qu'elle est plus vraie que l'interprétation de nature morte ? C'est la question qui sera explorée dans la suite de ce travail.

3.1.1.1. Analyse de l'œuvre dans le cadre théorique précédemment abordé :

Dans ce tableau, l'expérience de la paréidolie repose sur le fait que de voir un visage sans que la représentation mentale de ce dernier ne coïncide parfaitement avec l'objet de notre perception. On y retrouve quelques traits reconnaissables, notamment par leur forme et leur agencement, mais il en manque d'autres qui participent également à la représentation cognitive d'un visage. Ainsi, la distinction entre le visage que l'on perçoit et celui que l'on a en mémoire se creuse, de sorte que l'on puisse porter notre attention sur tout ce qui vient les différencier l'un de l'autre. Dès lors, on se rend compte que ce qui avait été associé à un visage correspond également à une nature morte, à un assemblage de végétaux. Autrement dit, on peut parler de paréidolie dans cette œuvre c'est notamment parce qu'Arcimboldo a disposé les éléments de sorte à faire émerger la possibilité d'un second sens, d'une paréidolie chez son spectateur.

Maintenant que nous avons vu ce que nous présente cette œuvre, il est temps de vérifier ce que nous avons étudié dans la partie théorique de ce travail. Il est désormais question de mettre à l'épreuve la nouvelle fonction que nous avons attribuée à la paréidolie, en tant qu'elle serait une manifestation de la pluralité des sens d'un même objet. De cette façon, nous pourrions également aborder et tenter de comprendre les apports mutuels de ce phénomène perceptif particulier et du surréalisme grâce à une œuvre dans laquelle l'artiste a mis volontairement en scène la paréidolie.

3.1.1.2. Les bases sensorielles de la paréidolie :

Qu'est-ce que cette œuvre nous permet de mettre en évidence ? Premièrement, elle permet à la proposition de définition de paréidolie, que nous avons déjà abordée, de trouver

des bases dans une expérience perceptive concrète. Si l'on perçoit un portrait dans ce tableau, et que l'on se rend ensuite compte que les caractéristiques figuratives ne correspondent pas à cette interprétation, ce n'est pas le fruit du hasard. Bien au contraire, Arcimboldo a volontairement disposé les végétaux qui composent l'image de sorte que l'on reconnaisse un visage humain (les yeux, le nez, la bouche, la barbe, *etc.*) de sorte que la représentation cognitive d'un visage soit mobilisée par le spectateur. Autrement dit, l'artiste a fait en sorte que cette interprétation émerge dans l'esprit de son public, il a donné à son œuvre la possibilité ou la nécessité d'avoir cette signification.

Qui plus est, ce n'est pas un hasard si, une fois que l'on se rend compte que l'œuvre correspond également à une nature morte, on peut faire marche arrière et expliquer à un autre individu ce qui, dans l'image que nous avons sous les yeux, nous a évoqué un visage. Ce qui démontre bien que la paréidolie, si l'on reconnaît qu'il y en a ici, est en réalité fort semblable à la perception normale. Elle ne sort pas de nulle part, il y a une configuration perceptive qui est à l'origine de la catégorisation conceptuelle opérée.

Deuxièmement, ce tableau nous permet d'aborder la paréidolie en tant qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une théorie constructiviste du lien entre perception et vérité. Pour rappel, la théorie réaliste est celle selon laquelle notre perception présuppose l'existence d'un monde extérieur qui correspond à nos sensations. Lorsque l'on perçoit, on émet des jugements sur le monde qui nous entoure qui sont susceptibles d'être vrais ou faux dépendamment de leur correspondance avec ce qui est perçu de ce monde. Dans ce cadre, le jugement que l'on porte sur l'œuvre d'Arcimboldo, lorsque l'on qualifie cette représentation de portrait, est faux, puisqu'elle ne correspond pas parfaitement à la réalité de ce qui est suggéré. Au contraire, il est plus vrai de qualifier cette œuvre de nature morte, puisque cela correspond mieux à sa nature. Or, ce que le peintre offre réellement au regard du spectateur n'est ni un pur portrait, ni une pure nature morte, mais bien un mélange entre les deux, une nature morte anthropomorphe. Dire qu'il ne s'agit là que d'une nature morte reviendrait à enlever à cette toile le sens que le peintre a voulu lui conférer et la réduire à une simple imitation de la nature, ce qui n'était pas dans les intentions de son auteur.

La théorie constructiviste du rapport entre perception et réalité, telle qu'elle a été présentée par Jimenez, nous dit que ce qui est vrai, c'est ce qui fait l'objet d'un consensus, et ce, indépendamment de l'existence ou non d'un monde extérieur à notre perception. En ce sens, si les deux interprétations font l'objet d'un consensus, alors elles peuvent toutes les deux

être considérées comme vraies. Dès lors, on peut aborder la peinture d'Arcimboldo en prenant en compte tous ses aspects ; à la fois ceux d'un portrait et ceux d'une nature morte, ce qui permet de considérer l'œuvre et son sens de la manière dont l'artiste le suggère.

Autrement dit, le *Vertumne* d'Arcimboldo, en tant que portrait, ne peut être pris en compte dans l'interprétation de l'œuvre, que si l'on se place dans une perspective constructiviste. Sans quoi les efforts qu'il aurait fournis – pour donner à son agencement de végétaux l'apparence d'un corps humain – seraient simplement relégués au rang d'erreur perceptive et le plein sens de l'œuvre serait limité au sens de nature morte.

C'est en ce sens que des œuvres dans lesquelles les artistes donnent volontairement un double sens à l'image peuvent se révéler intéressantes. Là où, en temps normal, on peut s'accorder sur le fait que l'on peut interpréter un arbre que comme un arbre, le domaine artistique fournit des outils pour mettre en évidence l'aspect arbitraire de la catégorisation conceptuelle. Il ne s'agit pas de dire si ce qui est perçu est réel ou non, mais de dire qu'une interprétation d'un certain objet peut se révéler aussi vraie qu'une autre interprétation de ce même objet.

3.1.1.3. Un nouveau rôle pour la paréidolie :

Ce qui peut s'avérer troublant pour le spectateur, c'est le fait qu'en temps normal, l'expérience de la paréidolie fournit une certaine interprétation de l'objet perçu, mais qu'en parallèle de celle-ci, une seconde signification est également possible. C'est d'ailleurs par rapport à cette autre signification que la première reconnue par le sujet va se trouver discréditée. « Il ne peut pas s'agir d'un visage, puisque c'est un arbre. » Et qu'importe si le sujet reconnaît les traits d'un visage dans cet arbre, puisque cela ne peut être considéré comme vrai. Mais dans ce cas précis, après avoir réalisé que notre interprétation ne correspondait pas parfaitement à l'objet de notre perception, bien que le sujet trouve une nouvelle interprétation possible de sa perception, il ne va pas laisser tomber la première. Le portrait, tout comme la nature morte, constitue l'œuvre d'Arcimboldo et sont deux parties indissociables d'un tout. Plus encore, c'est ensemble que ces deux significations permettent de faire émerger le sens du travail de l'artiste.

S'il le voulait, Arcimboldo aurait pu se contenter de faire un portrait de Rodolphe II ou une nature morte. Au lieu de ça, il a mélangé les deux, mettant en rapport les parties que sont les végétaux, symbole de la nature, et le tout qui est une figure humaine, et pas n'importe laquelle, puisqu'il s'agit d'une figure de pouvoir, dans une image composite. Ce faisant, il fait

naître une image de l'Homme non seulement comme empereur des choses humaines, mais également de la nature. Cela vient être confirmé par le titre qui, comme je l'ai déjà mentionné, se propose au spectateur comme un indice lui permettant de retracer le sens que l'artiste a voulu conférer à son œuvre. En lui donnant le nom de *Vertumne*, Arcimboldo lui donne le nom du Dieu Romain des saisons et du changement. On est donc plus en présence d'un simple empereur mais d'un empereur déguisé en Dieu, comme un symbole de sa dominance sur la nature. On peut par ailleurs discerner les quatre saisons dans les divers légumes et fleurs qui viennent former son visage et son corps (blé, pomme, chou et fleur, par exemple).

Alors, le plein sens de ce tableau ne peut s'offrir au spectateur que s'il prend en compte la figure humaine et la configuration de végétaux. Ce qui nous révèle l'importance de la paréidolie dans le cadre de son œuvre. Si l'on n'en fait pas l'expérience, on est face à une nature morte, certes bien exécutée, mais qui perd alors tout son sens. Dans ce cadre, la paréidolie n'est plus une simple erreur comme nous avons pu l'aborder auparavant, elle est une expérience nécessaire pour comprendre tout le sens de ce qui est perçu.

3.1.1.4. L'apport de la paréidolie au surréalisme :

Pour rappel, l'un des nombreux objectifs des artistes surréalistes est la remise en question des modes de pensées logiques qui fondent la société de guerre et d'oppression de laquelle ils tentent de s'extirper. Parmi ces structures mentales qu'ils tentent d'abolir, on retrouve l'idée d'un rationalisme absolu qui voudrait que le monde soit source de signification univoque. C'est en ce sens que le surréalisme va accorder une place aussi importante à la paréidolie : parce que, au moins dans le champ des arts picturaux, elle permet au spectateur d'opérer un déplacement dans sa manière de percevoir les choses. Sa perception n'est alors plus soumise au contrôle de la raison qui voudrait qu'à un objet perçu corresponde une seule bonne interprétation. La paréidolie vient libérer un second sens qui est tout aussi important que celui qui est reconnu comme vrai par la logique positiviste, mais qui a été mis à l'écart par volonté du moindre effort de l'esprit.

Il est plus simple devant une œuvre telle que celle d'Arcimboldo de se dire « je croyais qu'il s'agissait d'un visage, mais c'est en réalité une nature morte » que d'en chercher le plein sens. Néanmoins, nous l'avons vu avec l'histoire de l'art esquissée par Gombrich, avec le changement dans la manière de faire de l'art, advient un changement de rôle pour le spectateur. Il ne peut pas simplement rester passif face à une image qu'on lui propose, il doit en chercher le sens, le déchiffrer. Autrement dit, plus que de suivre une logique préétablie, le

spectateur doit faire un véritable travail d'imagination. Et si ce travail de l'imagination est possible, c'est justement grâce à la paréidolie en tant qu'elle échappe à tout exercice de la raison. La paréidolie est une perception libre et, en tant que telle, elle permet au spectateur d'appréhender une œuvre avant toute réflexion logique sur celle-ci, et même parfois sans cette réflexion. Dès lors, il a dans ses mains une nouvelle manière d'appréhender les œuvres d'art.

Mais pour les surréalistes, ce constat ne se limite pas qu'aux arts picturaux, il en va de même pour la perception quotidienne. Si l'on refuse de dire d'un arbre que l'on peut y percevoir un visage, c'est parce qu'il est plus simple de se cantonner à une seule interprétation et de penser que celle-ci correspond à un monde indépendant de nos représentations que de prendre en considération les multitudes de sens qui s'offrent à nous. Dès lors, s'ils mettent en place la paréidolie dans leurs œuvres, ce n'est pas uniquement pour changer notre appréhension des œuvres, mais bien notre appréhension du monde dans sa globalité.

C'est pourquoi, les artistes surréalistes, à l'instar d'Arcimboldo, ont mis en place divers moyens de mettre en scène la paréidolie, telles que les juxtapositions insolites ou les métamorphoses par exemple. Ils viennent, par l'organisation sensorielle des informations qu'ils nous proposent, troubler notre organisation cognitive, en proposant des formes qui peuvent évoquer plusieurs représentations mentales ou même aucune d'entre elles. Ils amènent ainsi le spectateur à devoir fournir un véritable effort d'imagination pour comprendre ce à quoi il est confronté. C'est ce qui leur permet de faire advenir le merveilleux, de troubler nos sens de façon à réhabiliter l'imagination dans nos modes de pensées quotidiens. Nous pourrions voir comment la paréidolie, telle qu'elle apparaît dans les œuvres surréalistes, pourrait contaminer la vie quotidienne avec la prochaine œuvre que nous allons aborder.

3.1.2. Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage, Salvador Dalí :

Dalí est d'une importance capitale pour le mouvement surréaliste puisqu'il est à l'origine de ce qu'il appelle la méthode paranoïaque-critique. Pour comprendre en quoi consiste cette méthode et son lien à l'expérience de la paréidolie, je vous propose d'étudier l'*Apparition d'un visage et d'un compotier sur la plage*.



[25] Salvador Dalí, *Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage*, Wadsworth Atheneum, 1938.

Dans cette œuvre, on peut, dans un premier temps, percevoir une coupe remplie de poire. Mais peu à peu, cette interprétation vient laisser place à une autre signification possible : un visage humain, le pied de coupe se transforme soudain en menton surplombé d'un nez et d'une bouche, et le sommet de la coupe devient alors un front sous lequel deux ombres viennent dessiner des yeux. Il y a là une première paréidolie que nous offre l'artiste, deux interprétations possibles d'une même forme. De plus, ce ne sont pas les seuls sens possibles que l'on peut attribuer à cette image, puisque, sur le fond de plage et de rochers, et plus précisément en haut à droite du tableau, on peut voir des ponts et quelques uns de ses rochers se transformer progressivement en une tête de chien de chasse et, plus précisément, celle d'un beagle. Dans la plage, on peut alors reconnaître la truffe de l'animal et le pont se transforme alors en collier. Dès cet instant, ce qui était reconnu comme une coupe ou un visage devient l'entièreté du corps du chien vu de profil : le front du visage et le pied de la coupe deviennent ses pattes avant et les rochers que l'on voyait à gauche de la forme centrale deviennent ses pattes arrière. Dans ce tableau, il n'y a donc pas une, mais deux expériences de

paréidolie qui sont portées au regard du spectateur. Et c'est en cela qu'elle peut se révéler particulièrement intéressante pour comprendre ce en quoi consiste l'attrait des surréalistes pour la paréidolie.

3.1.2.1. Les bases sensorielles de la paréidolie :

Avec cette œuvre, on s'écarte des images composites qui étaient proposées par Arcimboldo pour se tourner vers la théorie des images potentielles. Pour rappel, les images potentielles sont des images dans lesquelles un artiste va venir tracer une forme capable d'avoir plusieurs sens – c'est le cas de l'exemple que nous avons vu dans l'introduction avec le pic de montagne qui venait former un visage de profil. Et, ce qui permet à cette multitude de sens, que l'artiste rend possible, ne peut persister que si le spectateur porte son attention sur elle. Par la façon dont Dalí a ici représenté la plage, il lui donne la possibilité d'être interprétée comme une femme et comme une coupe de fruit, pour une partie. Et pour la seconde partie, la plage peut aussi être interprétée comme un chien. Mais si le spectateur ne porte pas son attention sur les autres sens que peuvent prendre ses formes, alors il passe à côté de ce que Dalí voulait amener avec ce tableau.

Pour en savoir davantage sur ce que Dalí voulait représenter ici, je propose de nous tourner vers Eric Shanes qui dans *The Life and Masterworks of Salvador Dalí*⁷⁸, nous parle d'une œuvre similaire également créée par Salvador Dali en 1938, qui permet une analyse approfondie de celle-ci. Il s'agit de *Invisible Afghan with the Apparition on the Beach of the Face of Garcia Lorca in the Form of a Fruit Dish with Three Figs* [26] dont le titre nous fournit de plus amples informations sur le sujet de ces deux tableaux.

78 E. Shanes, *The Life and Masterworks of Salvador Dalí*, Parkstone international, 2015, p.195.



[26] S. Dalí, *Afghan with the Apparition on the Beach of the Face of Garcia Lorca in the Form of a Fruit Dish with Three Figs*, 1938.

Ainsi, on peut apprendre que le sujet central de ces deux tableaux serait Federico García Lorca⁷⁹, un poète, dramaturge, peintre et compositeur espagnol décédé en 1936. C'est en partant de là que la représentation du Beagle va pouvoir prendre tout son sens. Si Dalí a choisi cette race de chien, c'est notamment parce qu'en 1929, il avait sorti, avec le cinéaste Luis Buñuel, un court métrage muet intitulé *Un chien Andalou*⁸⁰. Ainsi, le chien devient une allusion claire au poète et non seulement nous sommes face à quelque chose comme un « portrait » ou une représentation de l'artiste, mais également, face à une représentation de ses origines andalouses.

Donc, de la même manière qu'avec Arcimboldo, ignorer la paréidolie dans cette œuvre, reviendrait à en oublier le sens que Dalí a voulu lui donner. Il ne faut pas uniquement prendre en compte la signification d'un visage ou celle d'un compotier, mais bien l'ensemble des sens que Dalí a donné à cette même image.

3.1.2.2. Méthode paranoïaque-critique :

Ce n'est donc pas un hasard si les formes de cette œuvre peuvent avoir plusieurs sens. Si Dalí a donné cette possibilité aux éléments qui composent sa toile, c'est notamment parce

79 Portrait en annexe [7].

80 L. Buñuel (réalisateur et producteur), *Le chien andalou*, 1929.

qu'il réalise sa toile de façon à mettre en place son activité de paranoïa-critique que nous allons aborder.

Je ne vais pas revenir sur tout ce qui a pu être tiré de l'œuvre d'Arcimboldo, même si cette œuvre se révèle, à bien des égards, tout aussi intéressante pour les questions que cette dernière avait permis de soulever. La question est ici de comprendre en quoi l'œuvre de Dalí permet d'aller encore plus loin dans l'usage qu'il fait de la paréidolie que ne l'ont fait ses prédécesseurs. Et pour bien comprendre cela, il me semble important de comprendre en quoi consiste sa méthode paranoïaque-critique.

Dans *la conquête de l'irrationnel*⁸¹, Dalí définit son activité comme une « [...] méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants⁸² ». En d'autres termes, il s'agit là d'une méthode par laquelle on se laisserait spontanément, donc sans raisonnement préalable, guider par des associations d'idées délirantes ou des perceptions qui ne sont pas soumises à la logique, de sorte à développer un point de vue critique sur ce qui a été perçu. Par exemple, dans son tableau, *Apparition d'un visage et d'un compotier sur la plage*, Dalí donne à une même image plusieurs sens possibles qui sont logiquement incompatibles de sorte à amener le spectateur à se questionner naturellement sur ce qu'il perçoit. Et cette paranoïa qu'il développe dans ses œuvres n'est pas limitée à ce cadre. Pour la création de ses œuvres, Dalí se nourrit d'éléments qui font partie du monde réel de sorte que ce point de vue critique sur nos perceptions puisse s'étendre jusque dans la vie quotidienne, et donc, en dehors des arts picturaux. C'est pourquoi dans *Comment devenir Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*⁸³, il nous dit que cette paranoïa-critique peut proliférer et se nourrir du réel. Autrement dit, une fois le regard exercé, cette méthode de connaissance de l'irrationnel peut avoir un effet, y compris, sur les perceptions les plus infimes du sujet.

C'est pour cette raison que, dans sa toile, Dalí part d'éléments que le sujet peut rencontrer dans sa vie quotidienne – des ombrages, des rochers, des ponts, *etc.* - pour composer les images qui provoqueront la paréidolie chez son sujet. Car, en procédant de la sorte, Dalí amène le sujet non seulement à remettre en cause l'objet de sa perception lorsqu'il se trouve face à cette toile, mais également dans des moments de sa vie quotidienne. Dès lors,

81 S. Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, 1935 ; repris dans Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique, Paris, Denoël/Gonthier, 2004.

82 *id.*, p.265.

83 S. Dalí, *Comment devenir Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, Paris, Robert Laffont, 1973.

la paréidolie en tant qu'elle apparaît dans les peintures des surréalistes n'a pas uniquement un impact limité au domaine artistique, mais peut venir contaminer la vie quotidienne du spectateur qui en fait l'expérience.

3.1.2.3. L'apport de la paréidolie au surréalisme :

Par l'emploi de cette méthode, Dalí tente d'étendre l'influence du surréalisme jusque dans les sphères les plus infimes de la vie quotidienne. Ce faisant, il met son art au service du projet politique du mouvement surréaliste qui désire une abolition des fondements logiques de notre société.

En mettant en scène la paréidolie, Dalí amène le spectateur à interroger sa perception, comme c'était déjà le cas avec Arcimboldo. Néanmoins, il va encore plus loin en incorporant dans son œuvre des éléments de la vie quotidienne, que ce soit dans ce qui est représenté ou dans l'interprétation de ce qui est représenté, de sorte que la remise en question ne touche plus seulement le spectateur d'art en tant que spectateur d'art, mais le spectateur d'art en tant que membre de la société d'entre-deux-guerres.

3.1.2.4. L'apport du surréalisme à la paréidolie :

Ce que Dalí rend possible ici, c'est de voir en quoi le surréalisme, particulièrement, permet d'envisager la paréidolie à l'aube de la définition positive que nous lui avons attribuée au début de ce travail, à savoir : la paréidolie en tant qu'elle permet l'émergence d'une multitude de sens des objets qui nous entourent. Lorsque Dalí fait usage de la paréidolie dans ses œuvres, ce n'est plus simplement pour en tant qu'outil qui permet de faire émerger tout le sens de l'œuvre, mais en tant qu'un outil critique qui permet la remise en question de la totalité de nos perceptions. Autrement dit, puisque, dans ses œuvres, Dalí octroie une multitude de sens aux objets que l'on peut rencontrer dans la vie quotidienne, il permet de faire émerger l'idée que, même en dehors de ses toiles, ceux-ci peuvent avoir, par nature, une multitude de sens.

3.2. Conclusion sur la paréidolie dans les œuvres surréalistes :

Cette dernière partie de ce travail, il me semble, est indispensable pour comprendre en quoi le mouvement surréaliste est le plus intéressant pour aborder la paréidolie. Les liens qui existent entre le mouvement artistique et le phénomène perceptif qui nous intéressent sont si

étroits que l'on peut aisément constater qu'ils viennent s'enrichir l'un et l'autre, de façon réciproque.

Le surréalisme permet de voir en pratique ce en quoi peut consister la paréidolie dès lors qu'on ne la considère plus comme une simple erreur de la perception. Par l'emploi qu'en font les surréalistes, la paréidolie devient un outil qui permet une remise en question de la perception et des fondements logiques de la société dans laquelle on vit. L'exemple d'Arcimboldo est à cet égard tout à fait significatif puisque, nous l'avons vu, dans le cadre de son œuvre, la paréidolie est ce qui permet de cerner la totalité du sens de l'image que l'on a face à nous. De la même manière, si l'on accepte que les objets qui nous entourent dans la vie quotidienne ne sont pas naturellement bornés à un seul sens, on pourrait en découvrir toute la richesse. Néanmoins, pour cela, il faut admettre l'aspect arbitraire qu'il y a à assigner une seule et unique signification à un objet qui lui correspondrait parfaitement.

Quant à la paréidolie, c'est justement en tant qu'elle permet une remise en question des normes rationnelles que nous appliquons qu'elle s'avère intéressante pour le mouvement surréaliste. Si ce dernier instrumentalise la paréidolie, c'est parce qu'elle est de ces expériences perceptives troublantes, mais qui n'arrivent pas sans raison, qui va dans le sens de leur idéologie. Pour parvenir à remettre en avant l'imagination dans tout ce qu'elle a de mieux que la raison, il faut qu'elle puisse jouer sur le même terrain. La perception telle que nous connaissons est soumise à un contrôle systématique de la raison. Or, la paréidolie fait partie des rares expériences perceptives qui échappent à ce contrôle – ce qui est la raison pour laquelle elle se retrouve reléguée au rang de simple erreur. En ce sens, elle pourrait être une perception imaginative pure qui, si elle est prise au sérieux, peut être confrontée à la perception normale.

Conclusion :

Le point de départ de ce travail était la volonté de montrer en quoi la paréidolie peut consister en autre chose qu'une simple erreur de la perception et que, au contraire, elle pourrait – au même titre que n'importe quelle perception – être une source d'informations sur le monde qui nous entoure. Pour y parvenir, nous avons pu voir ce qui fait qu'elle est considérée comme une erreur et soulevé l'idée que le problème provenait du paradigme réaliste dans lequel on inscrivait la relation entre la perception et la vérité. Dès lors, nous avons pu voir, grâce à la théorie constructiviste de Jimenez, que, dès lors que l'on modifie la notion de vérité et que l'on admet qu'elle est le résultat quelque peu arbitraire d'un consensus, la paréidolie n'est plus qu'une erreur en tant que l'interprétation qui en émerge n'est pas intersubjectivement admise comme vraie.

On a, néanmoins, pu constater que la paréidolie fonctionne de la même manière que la perception normale : il y a un objet qui est perçu, de son organisation spatiale, il va être associé à un concept, un élément que l'on connaît et que l'on a en mémoire, de façon à pouvoir interpréter ce qui est perçu. La principale différence entre les deux résiderait donc dans l'idée que les objets que l'on perçoit dans la vie quotidienne sont univoques, qu'ils ne correspondent qu'à un seul de nos concepts. Tandis que les objets qui fondent l'expérience de la paréidolie peuvent avoir une multitude de sens. Il y a donc bien quelque chose qui est sensiblement perçu par le sujet qui est à la cause de ce phénomène. Dès lors, on peut penser la paréidolie comme la manifestation de la pluralité des sens pour un seul et même objet. Ainsi, elle peut ne plus être considérée comme une erreur, mais plutôt comme une source de nouveaux sens pour le monde que l'on perçoit.

Une fois que nous avons établi cette définition, il était de temps de voir en quoi la paréidolie et le surréalisme sont particulièrement liés l'un à l'autre, et en quel sens ils viennent mutuellement s'enrichir l'un et l'autre. C'est pourquoi nous avons abordé l'histoire de l'art telle qu'elle est présentée par Gombrich. De cette façon, nous avons vu que le mouvement impressionniste a préparé le terrain pour le surréalisme et ouvert à la possibilité d'intégrer la subjectivité du spectateur dans l'œuvre en elle-même. En d'autres termes, c'est notamment grâce au fait que l'impressionnisme se soit détaché de la représentation du monde pour se tourner vers la représentation des expériences subjectives – en offrant par la même

occasion un nouveau rôle au spectateur – que le surréalisme a eu l'opportunité de peindre des expériences perceptives particulières, telles que la paréidolie.

Pour bien comprendre en quoi l'impressionnisme est, à cet égard, indispensable, il faut bien comprendre que l'intérêt des surréalistes pour la paréidolie est un objectif de transformations des schémas de pensées du spectateur. Je le dis une première fois ici, mais j'y reviendrais plus tard. Donc, si les artistes qui les ont précédés n'avaient pas progressivement préparé le terrain à la mise en scène de telles expériences, le public n'aurait pas pu être réceptif – du moins pas au sens où les surréalistes l'entendaient – à leurs œuvres.

Avec l'idée que tout ce qui est sensible a déjà été représenté et qu'il ne sert plus à rien de vouloir imiter la nature advient le surréalisme qui, dans l'objectif de s'opposer à la logique de la société dans laquelle on vit, propose de se tourner vers l'inconscient freudien. Pour les surréaliste, la raison qui est tant mise en avant dans notre façon d'appréhender le monde qui nous entoure n'est source que de maux, c'est pourquoi ils proposent une alternative à celle-ci : l'imagination. Mais pour parvenir à celle-ci, il faut trouver des solutions pour la libérer du contrôle que la raison exerce sur elle. C'est dans ce cadre que le mouvement surréaliste va mettre en œuvre des expériences perceptives, telles que la paréidolie.

Cette critique envers la logique est, comme nous avons pu le voir, avant tout une critique de l'attitude positiviste qui correspond, selon André Breton, à une logique du moindre effort de l'esprit. En ce sens, si l'imagination est intéressante c'est également parce qu'elle pourrait s'avérer bien plus riche que la logique pour connaître les objets de nos perceptions. Alors, si la paréidolie se révèle nécessaire pour les surréalistes, c'est justement parce qu'elle s'oppose à la logique. C'est d'ailleurs en raison de cette opposition qu'elle serait reléguée à une simple erreur de perception. Dès lors, elle serait quelque chose comme une manifestation pure de l'imagination, comme un autre accès sensible au sens du monde qui nous entoure.

Les artistes surréalistes vont donc mettre en scène la paréidolie dans leurs œuvres. D'une part, pour mettre en évidence son aspect positif. C'est ce que nous avons vu avec l'œuvre d'Arcimboldo : la paréidolie telle qu'elle apparaît dans ces œuvres permet, lorsque l'on additionne son sens à celui de la perception normal, d'enrichir la signification de l'objet qui est perçu. Et, d'autre part, pour contaminer les expériences de vie quotidienne en démontrant l'aspect arbitraire qu'il y a à assigner un sens à un objet perçu. C'est ce que nous avons vu avec la méthode paranoïaque-critique de Dalí.

La paréidolie permet donc au mouvement surréaliste d'atteindre son objectif particulier : le merveilleux qui consiste, pour rappel, en une annulation de la distinction entre le réel et l'imaginaire. En acceptant que les objets de nos perceptions peuvent avoir plus d'une signification, on laisse la possibilité à l'imagination de s'exprimer, et ce, au détriment de la logique positiviste – qui ne peut amener qu'à la guerre et à l'oppression. Et, dans l'autre sens, l'usage de la paréidolie par les artistes surréalistes permet non seulement de l'envisager sous un jour positif, mais également de la poser comme une véritable alternative à la perception normale.

Ce travail met donc en évidence la possibilité penser et de concevoir le monde qui nous entoure différemment. La paréidolie, si elle est prise en compte dans notre manière d'appréhender le monde, fait partie de ces possibilités. L'objectif de ce travail est en tout cas de permettre de la penser en tant que telle. Et, en ce sens, il me semble que l'usage qu'en on fait les surréalistes est d'un intérêt capital puisque, même si ce n'est qu'une étape en vue d'un projet plus vaste, la réhabilitation de la paréidolie dans nos modes de pensées faisait partie des objectifs que ces derniers poursuivaient.

Bibliographie :

1. Ouvrages

Breton A., *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, Folio Essais, 1985 (1924).

—, *L'amour fou*, Gallimard, 1937. Réédition Folio, 2021.

Breton A., Éluard P., *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, éditions corti, Monts, 2024 (1938).

Cicéron, *De l'Orateur*, tome I, trad. par E. Courbaud, Paris, Les belles Lettres, 1985.

Dalí S., *Comment devenir Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, Paris, Robert Laffont, 1973.

Dalí S., *La Conquête de l'irrationnel*, 1935 ; repris dans *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, Paris, Denoël/Gonthier, 2004.

De Vinci L., *Traité de la peinture*, Paris, Librairie CH. Delagrave, 1910.

Dempsey A., *Surréalisme*, Flammarion, 2019.

Fodor J., *The modularity of mind*, MIT Press, 1983.

Gombrich E.H., *Von Kunst und kennerschaft*, tr. fr. M.J. Friedländer, *L'Art et l'Illusion*, Gallimard, 1987.

Jimenez M., *La psychologie de la perception*, Flammarion, Paris, 1997.

Laplanche J. et Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, Paris, 2013.

Lowey E., *Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, trad. fr. *Reproduction de la nature dans l'art Grec ancien*, 1900.

Panofsky E., *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, 1989.

Rancière J., *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004

Sami-Ali M., *De la projection – une étude psychanalytique*, Dunod, 2ème édition, Paris, 2004.

Shanes E., *The Life and Masterworks of Salvador Dalí*, Parkstone international, 2015,

Sillamy N., *Dictionnaire de la psychologie*, Références Larousse, Paris, 2003.

Weemans M., Gamboni D., Martin J-H., *Voir double. Pièges et révélations du visible*, Paris, Éditions Hazan, 2016.

Wittgenstein L., *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004.

2. Articles

Freud S., « La névrose d'angoisse », 1894, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.II : 1893-1895*, PUF, 2009.

— « Autres remarques sur les psychonévroses de défense », 1896, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.III : 1894-1899*, PUF, 2005.

—, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (dementia paranoïdes) », 1911, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.XI : 1911-1913*, PUF, 2009.

—, « Obsession et phobie » 1895, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.III : 1894-1899*, PUF, 2005.

—, « Totem et Tabou » 1913, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.XI : 1911-1913*, PUF, 2009.

—, « L'inconscient », 1915, dans *Œuvres complètes – psychanalyse- vol.XIII : 1914-1915*, PUF, 2005.

Kahlbaum K.L., « Die Sinnesdelirien – Ein Beitrag zur klinischen Erweiterung der psychiatrischen Symptomatologie und zur physiologischen Psychologie », dans *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin*, n° 23, 1866.

Sibbald J., compte-rendu de « On Delusions of the Senses » de Kahlbaum, dans *The Journal of Mental Science*, vol. 13, n° 26, 1867, p. 235-238.

Sibony D., « La projection : de Freud à Sami-Ali en passant par les neurosciences », *Psychosomatique relationnelle*, n°11, 2023, p.76-95.

Université de Technologie de Toyohashi, « Do we subconsciously judge face likeness ? », dans *Frontiers in human neuroscience*, 2018.

3. Œuvres d'art

Arcimboldo Giuseppe, *L'hiver*, huile sur toile, Musée du Louvre (Paris), 1573.

Arcimboldo Giuseppe, *Vertumne* (Rodolphe II), huile sur toile, Château de Skokloster, Suède, 1590.

Cozens A., *Blot: The Birth of a Mountainous Landscape*, 1785.

Dali Salvador, *Afghan with the Apparition on the Beach of the Face of Garcia Lorca in the Form of a Fruit Dish with Three Figs*, 1938.

Dalí Salvador, *Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage*, Wadsworth Atheneum, 1938.

De Vinci L., *L'Homme de Vitruve*, Galerie de l'Académie de Venise, vers 1942.

Holbein le Jeune H., *Les ambassadeurs*, huile sur bois, National Gallery (Londres), 1533.
Michel-Ange, *La création d'Adam*, Chapelle-Sixtine (Rome), 1508-1512.
Monet Claude, *Impression, soleil levant*, Musée Marmottan (Paris), 13 novembre 1892.
Pras Bernard, *Salvador Dalí*, Collage-3D, 2004.
Van Doetecum J., Van Doetecum L., *Insidiosus Auceps*, Gravure, 1553-1556.
von Aachen Hans, *Portrait de Rodolphe II*, peinture sur toile, Galerue de Laxenburg, 1606-1608.

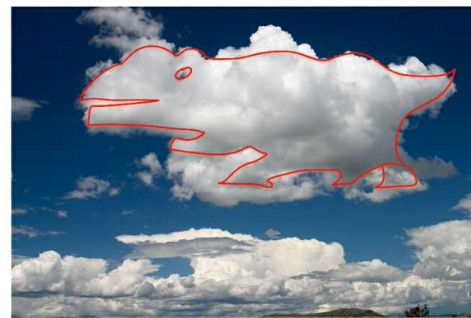
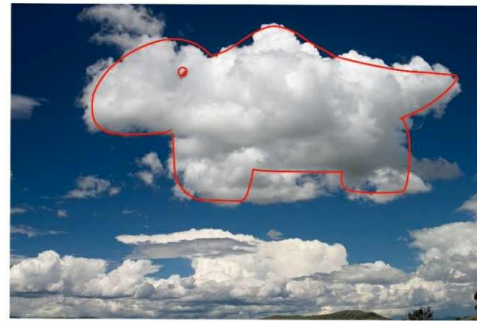
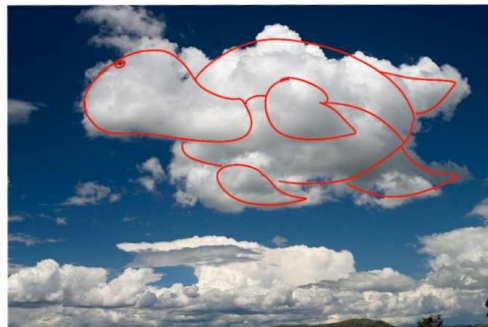
4. Dictionnaires :

« Illusion », Le nouveau petit Robert, Éditeur, Paris, 2013.
« Hallucination », Le nouveau petit Robert, Éditeur, Paris, 2013.
« Paréidolie », Grand Larousse de la langue française, Librairie Larousse, 1989.
« Paréidolie », Wiktionnaire le dictionnaire libre, consulté le 17/04/2025,
URL : <https://fr.wiktionary.org/wiki/par%C3%A9idolie>

5. Références internet

Peignoir Lover, « Hallucinations auditives: funky town », sur Youtube, consulté le 13/08/2025, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=3A693eZhJGY>
« Paréidolia », *wikipédia*, consulté en juin 2025, URL : [En.wikipedia.org/wiki/pareidolia](https://en.wikipedia.org/wiki/pareidolia).

Annexes :



[1] Bougard M., Burgio H., Hosch Q., Lechanteur L., van der Baessen Z., Mise en évidence des formes perçues dans les nuages.



[2]Hans Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs*, Londres, 1533, changement de perspective.



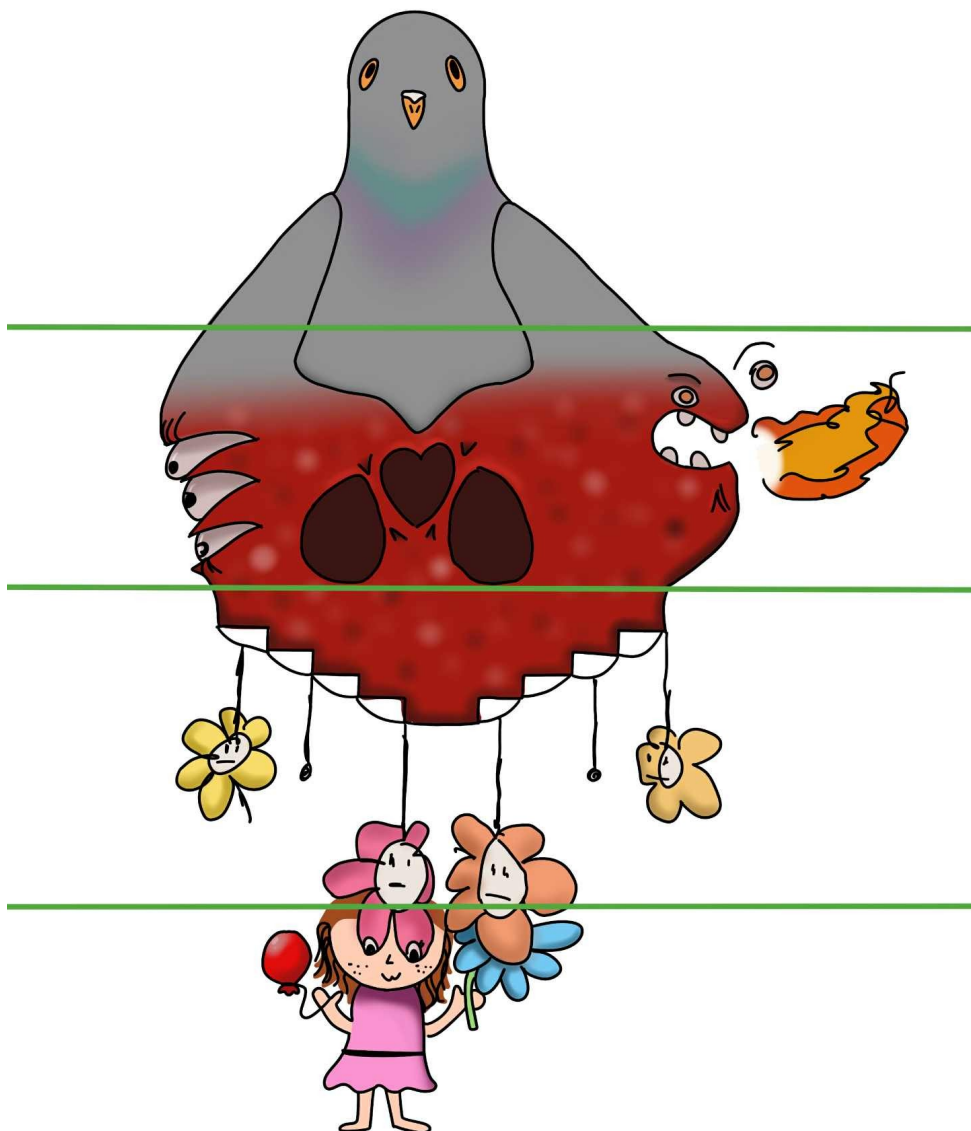
[3] La constellation du lion.



[4] A. Cozens, *Blot: Beginning of a Landscape Composition* (1785)



[5] A. Cozens, *Blot Landscape*, Plate from “A New Method” (1785–86)



[6] Bougard M., Lechanteur L., Lohay V., van der Beassen Z., Exemple de cadavre exquis.



[7] García Lorca en 1914.