

# des objets peints non identifiables



Une lune ? Un vaisseau spatial doté d'une étrange passerelle ? Un miroir

Pour les identifier il faut regarder les tableaux de façon normale, souvent avec un miroir. Ces tableaux, dits « anamorphoses », sont bien plus que des amusements scientifiques : des curiosités troublantes pour l'esprit. Par Gérard Barrière.

Très tôt, l'homme eut de forts soupçons concernant le visible. Au premier arc-en-ciel dans la vapeur d'une cascade, aux premiers vacillements du paysage de midi, l'été, au premier bâton plongé dans l'eau calme, claire, et qu'il voyait cassé, l'homme découvrit le mirage, l'illusion.

Dans cette brèche entre être et paraître, l'homme installa la philosophie et la science pour tenter d'appréhender le réel par ses sens en jetant entre eux un pont d'intelligence. Et dans le hiatus radical séparant la réalité de l'image reçue, l'homme établit l'art pour unir la réalité à l'image qu'il en voulait donner.

Ainsi, tandis que la science découvrait des lois permettant la traduction du langage de nos sens en l'ordre du réel, l'art mit-il au point des règles sûres pour opérer la traduction inverse, de l'ordre du monde à la langue de nos sens. La science effectuait la version et l'art, le thème.

Mais il faut trahir pour traduire. Pour la réalisation d'une statue de Diane qui devait être juchée au faite d'une haute colonne, on avait mis en compétition Phidias et Alcamène. Tout d'abord, le jury n'eut pas l'embarras du choix. La statue d'Alcamène était aussi splendide et harmonieuse que celle de son rival, étirée, étriquée, était grotesque. Mais tout changea lorsqu'on plaça les statues en haut de la colonne. L'Athéna d'Alcamène se révéla minuscule et trapue tandis que celle de Phidias avait pris, à la surprise générale, d'harmonieuses et justes proportions.

Phidias avait découvert le long détour par l'erreur que doit faire l'homme pour atteindre la vérité, du fait de l'imperfection et des limites de ses sens. Ceux-ci nous trompent sur le réel, il faut les tromper à leur tour pour revenir au réel. Il faut mentir au mensonge pour atteindre l'évidence, dénaturer pour revenir au naturel. L'art n'est autre que ce détour obligatoire, cette déviation, cette ruse, cet artifice.

Et il faut déformer pour retrouver la forme. D'où les règles de perspective, ensemble de rigoureuses et arbitraires méthodes d'infidélité, piégeant l'apparence d'un monde à trois dimensions pour la contraindre à se révéler, sans changement apparent, sur une surface. Le cercle devra être dessiné ovale pour sembler cercle. La perspective est donc une technique précise du mensonge, une manipulation du visible, une géométrie de l'illusoire, en un mot une " anamorphose ". Étymologiquement " retour à la forme ", l'anamorphose est tout d'abord détour hors de la forme. Dans la perspective clas-



cylindrique redresse l'image : un navire de guerre.



## Puissance, gloire et vanité. Mais regardez de biais : la mort est là.

sique, le détour est par nature court et discret. L'on ne déforme que du strict nécessaire pour passer du vrai au vraisemblable. Mais sitôt inventées les règles de perspectives, il fut tentant de les pousser à leurs extrémités et d'allonger outre mesure le détour hors du vrai pour atteindre non plus cette fois le vraisemblable, mais le fantastique. Et ce furent les premières anamorphoses.

Un film d'épouvante n'atteint jamais un aussi haut degré d'intensité dramatique que tourné en plein jour et dans un décor banal quotidien. Précisément parce que rien n'y est en principe propice au fantastique. De même le fantastique n'est jamais si aigu que lorsqu'il est construit à partir de données et de méthodes parfaitement rationnelles, mathématiques même. L'esprit s'affole quand il est conduit insensiblement, sans rupture, de la logique pure à l'aberration. D'où le trouble où nous jettent les anamorphoses, d'où la fascination qu'exercent depuis des siècles sur savants, philosophes et poètes, ces jeux de formes nés de la plus simple géométrie, ces monstres, fils de la règle et du compas.

Le principe, simple, vient d'une constatation très élémentaire : les objets changent d'aspect selon le point d'où nous les regardons, selon que nous les observons de front ou de biais. A partir de cette constatation évidente et des règles un peu plus complexes selon lesquelles s'opèrent ces changements d'apparence, des esprits curieux imaginèrent de distordre les formes de façon qu'elles ne soient plus reconnaissables que d'un seul point de vue bien précis, situé dans leur prolongement latéral et non plus frontal. La perspective normale trompait l'œil au bénéfice du cerveau. Cette perspective dérégulée, déchaînée, abuse cette fois-ci le cerveau avec, ô ironie, la complicité de l'intelligence.

A regarder ce tableau allemand de la collection Bazzi, œuvre anonyme du milieu du 16<sup>e</sup> siècle, l'attention s'affole comme une boussole placée en un champ magnétique trop intense. Elle est désorientée et presque incapable de rien reconnaître. A peine distingue-t-elle ça et là un bateau à voile, un cavalier et des chiens, deux chasseurs attrapant des oiseaux au filet et un troisième dissimulé derrière un arbre. Hormis ces rares et minuscules objets identifiables, tout n'est que désordre zébré de fulgurances, chaos agité, infernal marécage hanté de feux follets. Mais il suffit d'approcher l'œil de l'un des côtés du tableau et de considérer ce tohu-bohu en enfilade pour le voir s'organiser. L'informel tout à coup se construit et cette abstraction évolue en figures. Ce que l'on reconnaissait tout à l'heure a disparu ou s'est métamorphosé. Ainsi le bateau, qui est devenu une coupe que tient un ange, et la voile de celui-là est maintenant l'aile de celui-ci. Toutes ces formes proches de la monstruosité sont devenues subitement des saintes images, par le seul et maigre miracle d'un changement de point de vue. On reconnaît saint Pierre et saint Paul. Un ange qui tend au Christ la coupe des péchés du monde. Plus bas, la Sainte Face sur le voile de Véronique. Plus bas encore la Vierge et l'Enfant et enfin saint François recevant les stigmates. Chose curieuse, ces figures semblent ne plus adhérer au support



Hans Holbein : les Ambassadeurs. 1533 Peinture 209 x 209 cm. National Gallery. Londres/Reproduced by courtesy of the Trustees.

mais flotter en un immatériel espace transversal à celui de la feuille. C'est que notre cerveau a horreur de sortir de sa routine et tente un ultime effort, une incertaine construction, pour conserver l'habitude qu'il a de regarder les choses en face.

Un peu antérieure à celle-ci, se situe l'anamorphose la plus célèbre du monde, celle des *Ambassadeurs* de Holbein. Elle mérite une analyse attentive. A première vue le tableau, contrairement au précédent, n'a rien d'inhabituel ou de surprenant. C'est le portrait en grandeur nature, presque en trompe l'œil, de deux hautes personnalités représentées en pied et encadrant une petite étagère sur les rayons de laquelle sont disposés pêle-mêle divers instruments de mesure et de musique, des livres, des globes terrestres et célestes. Le tableau pourrait figurer la solennité imposante de la science. Mais voici que le regard rencontre tout à coup, surgissant du sol, une étrange forme oblongue, non identifiable et qui vient introduire le malaise en introduisant l'informe dans cet univers calme de formes et de formalisme. Qu'est donc cette incongruité, cette intrusion ? Que vient faire cette fausse note en cette harmonie, ce germe de doute en tant d'assurance ? Le mystère reste entier tant que le spectateur demeure immobile. Mais imaginons qu'il s'en aille pour sortir de la pièce par une porte s'ouvrant sur le côté droit du tableau. Juste avant de la franchir, il jette un ultime coup d'œil en biais au chef-d'œuvre. Alors, tandis que les deux hommes et leur contexte s'estom-



## Cône, pyramide ou cylindre : il faut un miroir spécial



Henry Kettle, anamorphose conique : Jeune Fille tenant un oiseau : vers 1770. Peinture sur bois 69 x 68 cm. Collection Schuyt, Amsterdam/Schuyt et Elffers.

Henry Kettle, anamorphose pyramidale : Quatre Portraits d'homme devenant un : v. 1770-1780. Peinture sur bois 22,5 x 22,6. Musée d'Histoire naturelle, Leyde/Schuyt et Elffers.



pent dans un informe raccourci, lui saute aux yeux l'image d'une tête de mort. Alors surgit par surprise le signe de la fin de la gloire, de la prestance et des futiles connaissances acquises par les sciences. Baltrusaitis a bien vu que ce tableau était « une pièce se jouant en deux actes » : 1, la gloire des sciences ; 2, la vanité des sciences. Holbein — dont le crâne est également la signature métaphorique puisque *hohlbein* signifie os creux en allemand — y a magistralement illustré les thèses défendues par son contemporain et ami Erasme dans son ravageur pamphlet, *l'Eloge de la folie*. Un déplacement dans l'espace, une mince course dans le temps et toute cette pompe est balayée et ne demeure plus que l'image obsédante d'un crâne ricanant sur l'inanité de tant de pédantisme.

Ainsi l'anamorphose introduit le temps dans la peinture. Le temps qui fait et défait les formes, les mondes, les hommes. Il n'est pas surprenant que ce soit à Léonard de Vinci — obsédé par le temps et toutes les mouvances — que nous devions les premières anamorphoses connues en Occident.

Statut étrange que celui des anamorphoses. A l'exception de celle de Holbein, elles ne sont pas œuvres d'art, leurs qualités esthétiques étant le plus souvent médiocres. C'est d'ailleurs la raison même pour laquelle on en voit si peu dans les grands musées, qui éprouvent quelque mépris à l'égard de ces « curiosités ». Car c'est bien en tant que curiosités qu'elles étaient si prisées aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles et collectionnées dans l'univers fantasmagorique des *Wunderkammer* ou cabinets des merveilles, voisinant à ce titre avec coquilles fossiles, pierres aux formes étranges, squelettes de toutes espèces, chatoyantes parures de plumes venues des Indes, hétéroclites instruments scientifiques, et autres. Ces objets étaient partie intégrante de ce microcosme insolite qu'aimaient se constituer certains beaux esprits, ouverts à l'anormal, à l'inhabituel, au surprenant, à l'irrationnel.

C'est la raison pour laquelle il est à première vue étonnant de constater qu'elles se propagèrent en France au 17<sup>e</sup> siècle sous l'influence essentielle des milieux cartésiens. En fait, étonnant seulement si l'on se réfère à l'éternel et stupide mythe d'un Descartes convenu dont la philosophie se ramènerait à se refuser obstinément de quitter la terre ferme du deux-et-deux-font-quatre. Mais c'est en revanche parfaitement compréhensible de la part du vrai Descartes élevant le doute à la dignité de méthode, obsédé par l'incertitude des apparences, hanté par les pièges de l'illusion et ses techniques (les automates) et préoccupé surtout d'établir le strict départ entre la vérité apparente de nos sens et la vérité rationnelle de nos « idées claires et distinctes ». En outre, l'idéalisme (dont Descartes est le premier représentant) trouvait en l'anamorphose, où c'est notre seul point de vue qui élabore les formes, une merveilleuse métaphore de sa doctrine selon laquelle le monde est construction de notre esprit.

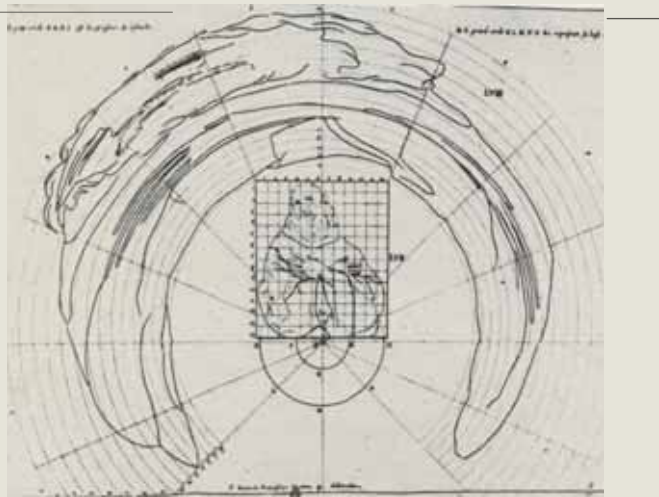
D'autre part, au plan non plus métaphysique cette fois-ci mais éthique et religieux, l'anamorphose peut constituer pour le philosophe un assez beau modèle de théodicée c'est-à-dire de justification de Dieu de l'existence du mal. De même, en ef-

pour percevoir l'image « réelle » — en vérité, image virtuelle d'une réalité déguisée.

fet, que le regard direct, normal, sur le dessin anamorphosé n'aperçoit que chaos, désordre, l'ordre, la raison de ces lignes incompréhensibles et injustes n'étant révélés qu'à partir d'un seul point de vue bien particulier, de même le désordre, le mal, qui peuvent apparaître quelquefois dans le monde du point de vue humain, s'organisent en harmonie et même en perfection sous le regard divin. Le monde est une anamorphose gigantesque que nous ne pouvons pas redresser de notre place, d'où l'apparence du mal. C'est là la théorie du cartésien Malebranche pour lequel l'image du monde, brouillée jadis par le péché originel, ne peut être rétablie dans son harmonieuse vérité que par la seule grâce, c'est-à-dire le regard à partir du point précis où se tient Dieu. « Tout être créé ne peut être connu qu'en Dieu et comme Dieu le connaît. » Malebranche ne mentionne pas expressément les anamorphoses dans son œuvre — à ma connaissance du moins — mais de notables indices peuvent laisser légitimement penser qu'il s'y intéressa au moins autant que son maître Descartes et sans doute plus que Leibniz qui y fait quelque part une brève allusion.

C'est au cours du 17<sup>e</sup> siècle, lors de la grande diffusion des anamorphoses, qu'apparurent — peut-être venant de Chine où elles étaient précédemment connues — les premières anamorphoses catoptriques, c'est-à-dire se traduisant à l'aide de miroirs, cylindriques ou coniques. Leur principe est sensiblement le même que celui des premières anamorphoses dites optiques. L'angle de réflexion est ici simplement substitué à l'angle visuel dans sa mission de rétablir en un ordre habituel une image préalablement et savamment distordue. Mais en recourant au miroir on introduit une magie plus forte parce que plus immédiate. En effet, contrairement à ce qui se passait

Jean-François Nicéron : méthode pour fabriquer une anamorphose cylindrique, in « La Perspective curieuse », Paris, 1638/Schuyt et Elffers.



avec les anamorphoses optiques, la métamorphose est instantanée et l'on peut considérer en outre simultanément l'image distordue et sa correction, celle-ci n'annihilant plus celle-là.

Le dessin des anamorphoses à cylindre, obtenu à partir de la simple translation d'une figure d'un système d'axe orthogonal à un système curviligne, est des plus surprenant. Il n'est plus monstrueux, mais simplement et purement incompréhensible, quasiment abstrait. Formes et couleurs sont happées en un formidable maelstrom dont seule la magie du miroir pourra les tirer pour leur donner plus convenable allure.

Regardons l'anamorphose de la collection Maurice Rheims, magnifique réalisation flamande du 17<sup>e</sup> siècle. Tout signe est désagrégé, noyé, disloqué, dissout. C'est l'épilepsie de la figure, la forme en hystérie, la fonte de l'image. A présent plaçons un miroir cylindrique dans le cercle central, dans du cyclone : instantanément l'image visuelle recompose une *Descente de croix* d'après Rubens. Le miroir a catalysé l'image, l'a organisée selon ses propres lois comme l'aimant le fait en de rigoureuses lignes avec de la limaille. Ici le miroir est la clé qui ouvre la porte informe sur un monde plus familier.

Le miroir devient alors vraiment miroir magique. Celui qui dévoile le passé, qui révèle ce que la forme était avant sa décomposition, sa dissolution. Le miroir joue alors pleinement le rôle assigné par son symbolisme universel qui en fait l'emblème de l'intelligence, de la pensée claire et lucide, ordonnant sans cesse un monde en apparente confusion. « Miroirs réfléchis, disait Jean Cocteau.

Le miroir de l'anamorphose, contrairement aux miroirs ordinaires, est intelligent. Eux répètent. Il traduit. Il explique.

Au centre de l'anamorphose cylindrique représentant le roi décapité Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, l'on retrouve une fois encore le pâle emblème de la mort. A l'emplacement exact où doit se poser le cylindre pour révéler le portrait du souverain. Placé, le miroir révèle les traits vivants du roi. L'ôte-t-on, que le visage se décompose et qu'à nouveau, au centre, grimace l'abominable, la familière image. Mettre le miroir, c'est donner la vie. L'enlever, c'est la reprendre et laisser le terrain à la mort. Le miroir cylindrique est la vie. L'anamorphose est la mort.

Après tout Jean Cocteau voyait extrêmement juste en comparant l'anamorphose au labyrinthe. N'est-elle pas le lieu où se perd le sens, où s'égaré l'intelligence ? Et en son centre, patiemment, attend le monstre, le minotaure, la mort. Un seul moyen de l'atteindre, de la combattre et de la vaincre, un seul fil d'Ariane : le miroir qui redonne sens, qui redonne vie, qui apporte à l'esprit éperdu la clé de l'affolante énigme. Anamorphose : jeu rationnel où se perd la raison, où se retrouve la raison, ressuscitée, renouée, dépouillée des préjugés de nos sens et spécialement de celui pour lequel la réalité existe bien telle que nous la connaissons, unie et stable.

Anamorphose : jeu rationnel où se perd la raison pour apprendre que le monde n'est qu'un « songe un peu moins inconstant » que celui qui frémit dans le reflet oblong du cylindre-miroir.

GB

Géométriquement, rigoureusement, l'artiste parvient à distendre l'image.