

## ANAMORPHOSES

*Jurgis Baltrušaitis et l'analyse  
des perspectives dépravées*

par

**Jean-Marie SAUVAGE,**  
Docteur en philosophie, professeur de  
culture générale à l'École Régionale des  
Beaux-Arts de Valence

Conférence donnée le 15 novembre 1994 au musée  
de Valence dans le cadre du cycle *Art et  
Philosophie* organisé par l'association A Propos  
de...

ASSOCIATION "A PROPOS DE" 4, PLACE DES ORMEAUX - 26000 VALENCE - TEL : 75.79.20.80



**PROPOS DE**



*L'auteur développe librement une opinion qui n'engage que lui-même.*

---

Toute représentation ou reproduction, totale ou partielle, de la présente conférence est interdite sans l'autorisation de son auteur.

---

**© Association A Propos de..., juin 1995.  
4, place des Ormeaux, 26 000 VALENCE  
Tel. 75 79 20 80**

Jean-Marie Sauvage : Conférence au musée de Valence du 15/11/94.

## ANAMORPHOSES : JURGIS BALTRUSAITIS ET L'ANALYSE DES PERSPECTIVES DEPRAVEES

Nous allons parler ce soir d'un jeu de perspective auquel on a donné le nom d'anamorphose, jeu consistant à déformer l'image jusqu'à son anéantissement, mais qui nous est parfaitement restituée lorsqu'on la regarde d'un point de vue déterminé - anamorphose directe - ou à l'aide de miroirs divers (cylindriques, coniques, pyramidaux, etc.) - anamorphose catoptrique -. Il s'agit donc ici d'une perspective dépravée par une application particulière de ses lois propres.

Ce mot, formé à partir du grec "ana" signifiant : en remontant, qui marque le retour vers et "morphé" signifiant forme, est apparu pour la première fois dans la seconde moitié du XVIIe siècle, bien qu'il renvoie toutefois à une réalité bien antérieure, puisque cette dernière fait son apparition dès le début du XVIe siècle. Ce sont deux noms prestigieux : Léonard de Vinci et Albrecht Dürer qui semblent d'ailleurs en avoir été les promoteurs.

Le livre de Baltrusaitis intitulé ANAMORPHOSES donne pour la première fois l'image d'ensemble de ces déviations formelles et intellectuelles. Dans la série des PERSPECTIVES DEPRAVEES, ANAMORPHOSES ou THAUMATURGUS OPTICUS succède à l'ESSAI SUR LEGENDE DES FORMES, ABERRATIONS et précède LA QUETE D'ISIS, ESSAI SUR LA LEGENDE D'UN MYTHE.

Jurgis Baltrusaitis (1903-1988) est, avec Henri Focillon (1881-1943) - qui a été son maître et ami -, avec Erwyn Panofsky (1892-1968) et quelques autres, certainement l'un des cinq ou six historiens d'art qui marqueront notre XXe siècle.

Continuant l'oeuvre de Focillon, il ajoute de nouveaux chapitres à l'étude de la "vie des formes", mais en insistant plus sur ses marges.

Nous nous proposons dans cette étude de nous servir de cet ouvrage comme base de données historiques, culturelles et iconographiques, mais en nous focalisant plus sur la portée philosophique de cet enjeu plastique, selon les exigences du cycle dans lequel elle s'inscrit, et en donnant parfois libre cours aux interprétations philosophiques qu'il pourra engendrer chez nous.

### 1. L'ART DE COPIE ET L'ART D'IMITATION.

Il faut d'abord faire la différence entre l'objet et la vision que l'on en a. Cette différence a retenu les philosophes et les artistes de tous les temps. Platon, dans LE SOPHISTE, distingue deux arts d'imitation : l'art de copie, reproduisant exactement les formes, et l'art d'évocation, les transposant dans le monde des apparences.

Concernant l'art d'évocation, une légende de l'Antiquité est parvenue jusqu'à nous : il s'agit d'une anecdote sur Phidias et la colonne Trajane.

Lors d'un concours pour une Minerve destinée à couronner un haut pilier, Alcamène sculpta une statue harmonieuse et Phidias une figure aux membres déformés, avec une bouche béante et un nez étiré. Le jour de l'exposition, le premier obtint tous les suffrages, tandis que son rival failli être lapidé. Mais, Deixarchos, la situation se renversa lorsque les sculptures furent mises en place. Installée au sommet de la colonne, la statue de



Phidias prit une grande beauté, tandis que l'autre était devenue un objet de risée.

Lorsqu'on veut faire paraître les choses plus proches qu'elles ne le sont, on utilise les procédés de la perspective ralentie ; lorsqu'au contraire, on veut les faire apparaître plus éloignées, on utilise ceux de la perspective accélérée.

## 2. PREMIERES ANAMORPHOSES ET DIFFUSION : XVIe ET XVIIe SIECLES.

L'anamorphose apparaît donc, comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction, au XVIe siècle et était même connue des hommes de lettres de l'époque. En témoigne, par exemple, cette description par Shakespeare d'une explosion de chagrin dans son RICHARD II (acte II, scène 2), description qui évoque des déformations analogues à la déformation anamorphotique qui apparaissent à un regard troublé :

"Car l'oeil de la douleur brillant de larmes aveuglantes  
Divise une chose entière en plusieurs objets  
Comme les perspectives qui, regardées de face  
Ne montrent rien que confusion, mais qui, vues obliquement  
Présentent une forme distincte..."

Ces distorsions de formes s'opèrent non seulement dans le chagrin mais également dans le mépris. Dans TOUT EST BIEN QUI FINIT BIEN (acte V, scène 3), Shakespeare reprend la même comparaison poétique. En retrouvant Hélène, qu'il avait dédaignée, le comte Bernard révèle comment un sentiment injuste et violent peut dépraver la vue.

"Où se gravait l'impression de mon regard  
Le mépris me prêtait sa perspective dédaigneuse  
Qui dévia les traits de tout autre grâce  
Dégrada une couleur claire ou la montra voilée  
En agrandissant ou en rapportant toutes les proportions  
Jusqu'à en faire l'objet le plus hideux."

L'une des premières mentions du procédé figure dans LES DEUX REGLES de Vignole, rédigées vers 1530-1540 et publiées avec les commentaires d'Egnatio Danti, un traducteur d'Euclide, en 1583, et les paysages anthropomorphes qui se répandent justement à cette époque avec Arcimboldo et les arcimboldiens d'Italie vers les régions du Nord se greffent directement sur ces dépravations.

Un commentateur de Vitruve, D. Barbaro écrit, dans un livre intitulé LA PRATICA DELLA PERSPECTIVA et publié à Venise en 1559 puis en 1563 :

"...le nez paraîtrait une chose et le front une autre, et, en particulier, si le peintre sait faire paraître le nez comme un rocher et le front comme une motte de terre selon qu'il lui semblera." (pp.159/161).

Quant à Léonard de Vinci, il décrit, dans son TRAITE DE LA PEINTURE, le mécanisme des raccourcissements progressifs se produisant dans une vision oblique, avec les intervalles inégaux égalisés par cette "diminution apparente" (Paris, 1960, p.108).

C'est donc de l'Italie que nous parviendrons les premiers enseignements techniques et la mention de certaines oeuvres antérieures. Dürer lui-même est d'ailleurs allé se rendre à Bologne afin d'y étudier l'art de cette perspective secrète.

Mais l'Italie conçoit l'anamorphose surtout comme un caprice et un divertissement de peintre, alors que l'Europe au nord des Alpes lui confère une force et une rudesse touchant au dramatique et au burlesque.



Les procédés géométriques exacts ne sont montrés intégralement qu'au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et les méthodes préconisées dans ces traités sont moins évoluées que la technique des compositions.

### 3. LES PERSPECTEURS FRANÇAIS : SALOMON DE CAUS, NICERON, MAIGNAN.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, deux hommes se sont livrés avec passion à ces recherches dans le domaine de la perspective : il s'agit de Salomon de Caus (1576-1626), ingénieur et architecte et Jean-François Nicéron (1613-1646), érudit et mathématicien.

Salomon de Caus est un cosmopolite et un esprit universel. Il a écrit sur la musique, sur les automates, les horloges solaires et les proportions d'après Euclide. Sa PERSPECTIVE paraît à Londres en 1612 et à Paris en 1624.

Quant à Jean-François Nicéron, il écrit une PERSPECTIVE CURIEUSE qui est publiée pour la première fois en 1638. Chez lui, le mécanisme des formes sans raison, extravagantes, difformes, y est enseignée comme une science exacte basée sur la géométrie des rayons visuels et des calculs précis, et il distingue trois types de "perspectives curieuses" :

- "optique" tout court, lorsque l'on regarde horizontalement le long d'une vaste salle ou d'une galerie.

- "anoptique", lorsque l'on regarde verticalement vers le haut un pan de mur très élevé.

- "catoptique", lorsque l'on regarde vers le bas, par exemple d'une fenêtre ouverte au-dessus de la peinture conçue à cet effet. C'est donc Paris qui, désormais, devient le centre important d'études et de propagation de ces combinaisons optiques. L'Italie même retrouve leur tradition sous l'impulsion d'un moine parisien - Maignan - et dans un monastère français - le couvent des Minimes -, subventionné par les rois de France.

Après donc sa diffusion dans les foyers flamands et germaniques, l'anamorphose est repensée par une école française dont l'épicentre devient ce couvent qui était un centre cartésien.

### 4. DESCARTES : LE DOUTE.

Le couvent des Minimes de Paris, fondé en 1609, était un important foyer d'études scientifiques dont la bibliothèque aurait, dit-on, contenu 26 000 volumes. Anne d'Autriche venait souvent le visiter. Les hommes les plus illustres s'y côtoient et la maison devient un centre intellectuel d'un caractère européen.

Ses relations avec Descartes (1596-1650) furent établies par l'entremise du Père Mersenne (1588-1648) : théologien, mathématicien et philosophe, perpétuant la tradition platonicienne de la Renaissance, qui fut pendant longtemps son principal animateur.

Les deux savants se seraient connus au collège jésuite de La Flèche. On les retrouve ensuite à Paris. Descartes passe au couvent des Minimes d'abord l'hiver 1622-1623, y séjourne ensuite de 1625 jusqu'à son départ pour la Hollande (automne 1628 ou printemps 1629). Même séparés, Mersenne et Descartes continuent à s'écrire régulièrement. Il est certain que les rapports entre les deux hommes ont fortement marqué l'esprit de tout le groupe. Or les questions d'optique et de géométrie étaient au premier plan de ses préoccupations.

A part ses grands ouvrages théologiques, Mersenne a écrit - entre autres - un traité d'optique et de catoptrique, ainsi qu'un recueil de QUESTIONS INOUYES OU RECREATION DES SCAVANS (Paris,



1634). Ses études sont très proches de celles de Nicéron dont il signe d'ailleurs l'approbation théologique de la PERSPECTIVE CURIEUSE et révisé les textes des éditions posthumes.

Le Père Nicéron, génie précoce, est le benjamin du groupe, plus jeune de 25 ans que le Père Mersenne, qui l'a instruit et protégé. Le jeune religieux n'a pas connu personnellement Descartes, mais il se sert de ses ouvrages et lui envoie son livre. Descartes parle d'ailleurs de lui à Mersenne et lui fait parvenir, en 1644, ses PRINCIPES.

Emmanuel Maignan fait également partie de cette équipe. Ami intime de Nicéron et de Mersenne, il est aussi un admirateur de Descartes.

Hormi Salomon de Caus, tous ceux qui se sont occupés des perspectives insolites se trouvent plus ou moins en relation avec l'auteur du DISCOURS DE LA METHODE.

En 1637 paraissent la DIOPTRIQUE et la GEOMETRIE de Descartes.

Le problème de l'illusion a constamment préoccupé ce philosophe, sous toutes ses formes. Pour lui, comme pour Platon, il existe une différence entre la réalité et son jugement, mais dans une acception plus générale. Il ne s'agit pas seulement des oeuvres de l'art. Les oeuvres de la vie elle-même sont des fantômes. Ce souci est dominant dans ses spéculations. Il le formule déjà dans le DISCOURS DE LA METHODE :

"Je suis toujours demeuré ferme dans la résolution que j'avois prise de ne recevoir aucune chose pour vraie qui ne me sembleroit plus claire et plus certaine que n'avoient fait auparavant les démonstrations des Géomètres." (Adam et Tannery, OEUVRES DE DESCARTES, vol. VI, p.41).

Le principe est à la base de ses recherches dans les domaines les plus divers et, tout d'abord, dans l'examen des sensations.

Même au niveau de la géométrie, il faut faire ici la différence entre ce que Desanti appelle des "idéalisés mathématiques" et que nous appellerons ici, pour les besoins de la cause, des "idéalisés géométriques", et la réalisation concrète des figures.

Écoutons plutôt :

"vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des cors diversement relevés et enfoncés et que, mesme suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles, et des quarrés par des losanges que par d'autres quarrés ; ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualités d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne luy pas ressembler." (ibid., vol. VI, p.113).

C'est la "costruzione legittima" albertienne, la deuxième règle de Vignole, qui fournit la dernière preuve de la fausseté des apparences du monde physique. La perspective n'est pas un instrument des représentations exactes, mais un mensonge.

Toute une série de phénomènes sont réunis autour d'une grande idée et en fonction d'une suspicion métaphysique. Ils rendent certaine l'incertitude et contribuent au doute.

Citons :

"Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré, je l'ay appris des sens ou par les sens : or j'ay quelquefois éprouvé que ces sens estoient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompez." (Des choses que l'on peut révoquer en doute).



Les perspectiveurs opèrent avec la même géométrie optique que Descartes, en en tirant des preuves plus décisives et plus flagrantes encore.

Parmi les artifices que Nicéron inventa, il s'en trouve même un, faisant apparaître des sujets cachés dans un tableau, qui utilise une formule de la DIOPTRIQUE, dont la publication n'est que d'un an antérieure. Le procédé consiste à peindre une image extrêmement petite et renversée sur un anneau ou une médaille représentés dans une peinture de manière qu'elle reste imperceptible.

"Mais mettant l'oeil à la lunette opposée directement à ce petit objet, elles en grossiront tellement l'apparence qu'on en verroit les moindres parties fort distinctement, le reste de la peinture ne paroissant plus, ce qui réussiroit admirablement bien si l'on se servoit de verre ou de crystaux de la forme et figure que prescrit M. des Cartes aux DISCOURS 8, 9 et 10 de sa DIOPTRIQUE."

(J.F.Nicéron, LA PERSPECTIVE CURIEUSE OU MAGIE ARTIFICIELLE DES EFFETS MERVEILLEUX, Paris, 1638, p.119)

Il ne s'agit donc plus ici de la vision directe sans instrument optique comme dans les perspectives dénaturées mais de formes dissimulées dans d'autres formes jouant sur les erreurs de la vue. C'est un rappel constant de l'incertitude des apparences qui rejoint, dans la pensée religieuse, l'idée de l'inconstance et de la vanité du monde.

##### 5. QUERELLE D'ARTISTES : L'ACADEMIE CONTRE DESARGUES ET BOSSE.

Le développement et la propagation des théories de la perspective dans un milieu de moines et de savants furent troublés par une querelle d'artistes qui révéla l'intransigeance et la passion que l'on mettait à ces problèmes. Des conflits ont opposé successivement Desargues au Père Du Breuil, Desargues et Abraham Bosse à Grégoire Huret. La polémique ne toucha pas directement les formes "dépravées" mais, à la fin, elles furent aussi mises en question.

Desargues est un architecte et mathématicien lyonnais qui fut le maître de Pascal. Il entretint des relations suivies avec Mersenne et tous les érudits du couvent des Minimes, et ses recherches sont proches de ce qui s'y faisait.

Ayant pris connaissance de son étude sur la PRATIQUE DE LA PERSPECTIVE, parue en 1636, Descartes en dit que "la curiosité et la netteté de son langage sont à estimer" (Adam-Tannery, vol.I, p.376, lettre de Descartes à Mersenne datée du 25 mai 1637).

Du Breuil, qui compila divers auteurs, s'en est aussi servi avec des modifications - sans mentionner la source - et a, de ce fait, provoqué une très forte réaction.

Desargues se vit personnellement lésé et protesta vigoureusement. L'affaire se termina par un procès et Desargues, découragé, laissa la charge à Abraham Bosse de publier son oeuvre.

Les livres de Bosse : MANIERE UNIVERSELLE DE M. DESARGUES POUR PRATIQUER LA PERSPECTIVE et MOYEN UNIVERSEL DE PRATIQUER LA PERSPECTIVE SUR LES TABLEAUX OU SURFACES IRREGULIERES parurent respectivement à Paris en 1643 et 1653.

Le problème est présenté sous l'angle cartésien :

"En quelle occasion la figure de représentation est ou n'est pas de la mesme forme que le sujet."

Puis ce fut au tour de Bosse de subir de fortes attaques de la part de Grégoire Huret. Le livre de Grégoire Huret OPTIQUE DE PORTRAITURE ET DE PEINTURE parut en 1670 à Paris. Grégoire Huret,



qui succéda à Bosse dans l'enseignement de la perspective à l'Académie Royale, reprend l'offensive avec violence. Il traite les recettes préconisées par le sieur Bosse d'impraticables et "des plus préjudiciables si elles pouvaient se pratiquer."

Desargues et Bosse furent considérés comme des importuns et des charlatans : on est loin, ici, du recueillement dans un cloître et des sereines méditations sur l'apparence et la réalité.

Entraînée dans un conflit de traditions et de querelles en milieux artistiques, l'anamorphose, reprise et propagée pendant longtemps, surtout comme science pure, résiste toutefois à ces remous. Loin d'être rejetée, elle est admise et enseignée méthodiquement, par un représentant de l'école officielle, sous ses aspects les plus fantaisistes. C'est presque une consécration.

Mais, entre-temps, elle a été ramenée, avec les courants cartésiens, jusqu'aux foyers allemands d'où sont sortis certains de ses premiers exemples.

## 6. VISIONNAIRES ALLEMANDS : KIRCHER ET SCHOTT.

La voie de restitution des perspectives anamorphotiques en Allemagne passe par Rome, où se trouvait un Jésuite, le Père Kircher (1602-1680). Cet érudit est en liaison avec les Minimes parisiens et Descartes, soucieux de sa réputation auprès des Jésuites allemands, rechercha son amitié par l'entremise du Père Mersenne.

Dans l'ouvrage du Père Kircher, l'ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE IN DECEM LIBROS DIGESTA, publié à Rome en 1646, il est question d'optique, de catoptrique et de gnomonique, sciences dont s'occupèrent aussi beaucoup les milieux cartésiens, mais on y retrouve également les vieilles doctrines astrologiques, les horoscopes, le microcosme et la magie des siècles antérieurs.

Il se dit être l'inventeur d'un instrument qualifié de "mésoptique". Cet instrument de perspective ne se présente pas comme un appareil statique enregistrant les rayons visuels. Il a une force active et projette autour de lui des mondes qui se défont et se refont comme par enchantement. Des jardins peuvent être arrangés de manière que, vus d'un certain point, les arbres et les plantes forment des animaux paraissant comme peints dans un tableau. Des villes peuvent également constituer des figures animées.

Tandis que les Minimes français poursuivent méthodiquement leurs expériences dans les limites de la raison, le Jésuite allemand est emporté par ses spéculations et évolue dans l'irréalité, quoique Descartes lui-même a déjà parlé, dans un écrit de jeunesse (1619-21), de ces choses dont parle Kircher :

"On peut faire en un jardin des ombres qui représentent diverses figures, telles que les arbres et les autres ; Item, tailler des palissades de sorte que de certaines perspectives elles représentent certaines figures..."

(Fragment copié par Leibnitz, Adam-Tannery, op.cit., vol.X, p.215/16).

Mais le Père Kircher va beaucoup plus loin dans ses projets de réalisation. Toutefois, à l'exception des projections dans de vastes sites, toutes ses combinaisons sont proches des expériences et des recherches de ses collègues français. Il aime également dissimuler ses sources, la plupart des instruments et des recettes étant présentés dans son ouvrage comme de sa propre invention.

Cette lacune sera comblée par son disciple Gaspar Schott. Jésuite lui aussi et originaire comme lui d'Allemagne, il a connu son



maître à Wurzburg et quitta, lui aussi, l'Allemagne pendant les troubles de la guerre de Trente Ans. Cependant, c'est à Palerme qu'il se réfugia et retourna dans son pays, après la paix de Westphalie, pour y continuer l'enseignement de son ancien professeur, mais en donnant une place encore plus importante à l'élément occulte. Toutes les curiosités de la nature et de la technique sont des manifestations surnaturelles et les merveilles optiques, mathématiques, physiques et acoustiques appartiennent à des sciences magiques.

La perspective y est traitée essentiellement comme une magie anamorphotique. C'est d'ailleurs dans sa DE MAGIA ANAMORPHOTICA que l'on voit paraître pour la première fois les mots "anamorphose" et "anamorphon", mots que l'on ne trouve pas encore chez Kircher. Il semblerait ainsi que le néologisme formé à partir du grec soit introduit par son disciple.

Son ouvrage dévoile les sources occultées par le maître : Dürer, Nicéron, Maignan. Le disciple est beaucoup plus exact, plus scrupuleux que son maître et ses conseils sont également plus rationnels et plus pratiques.

L'ouvrage de Gaspar Schott est donc une compilation et la présentation de la question dans son dernier état, mais il renoue, lui aussi, avec un monde ancien. Il participe d'une étape de l'histoire de la pensée où les doctrines scientifiques vulgarisées sont répandues avec des fables. L'univers entier devient un "Wunderkammer" (cabinet de curiosités) et son traité un "Wunderbuch" (livre traitant de curiosités).

Et c'est seulement après ce long chemin que se précisent certains partis d'anamorphoses primitives. Une très grande oeuvre, le tableau LES AMBASSADEURS de Holbein le Jeune, ne prend sa pleine signification qu'à la lumière de tous les développements qui s'y rattachent.

## 7. "LES AMBASSADEURS" DE HOLBEIN LE JEUNE.

"LES AMBASSADEURS" de Holbein le Jeune, qui remonte à 1533, est un tableau qui fut rapporté en France par Jean de Dinteville et qui y resta, dans sa propriété de Polisy, jusqu'à la vente du château en 1653. Après divers avatars il devint, à partir de 1890, la propriété de la National Gallery de Londres.

Le tableau a été peint par l'artiste en Angleterre, où il s'était définitivement installé en 1532. Il représente deux ambassadeurs français, Jean de Dinteville (1504-1565) et Georges de Selve, évêque de Lavour (1509-1542).

Un singulier objet, pareil à un os de seiche et que Jean-François Lyotard compare dans son livre DISCOURS, FIGURES (Paris, 1971, p.378) à une "espèce de soucoupe volante (hésitant) à se poser sur les dalles", flotte au-dessus du sol :

C'est l'anamorphose d'un crâne qui se redresse lorsqu'on se place tout près, au-dessus, en regardant vers la gauche.

A travers ce thème, le peintre renvoie au livre de son protecteur et ami, L'ELOGE DE LA FOLIE d'Erasmus.

Nous citons :

"Plus fous que tous les fous ensemble sont les inventeurs des Sciences et des Arts... N'est-ce pas la soif de la gloire qui a excité les hommes à inventer et à transmettre à la postérité tous ces Arts et toutes ces Sciences que l'on regarde comme quelque chose de si merveilleux ?"

C'est cette opposition entre les vanités humaines et la vérité de Dieu qui est traduite ici dans cette composition où l'on trouve



non seulement les attributs scientifiques mais également un crucifix.

C'est un renvoi direct au "Vanitas est, et vanitas vanitatum" de l'ECCLESIASTE (I,2).

Mais le psychanalyste Jacques Lacan n'y voit pas qu'une vanité, dans ce crâne anamorphotique, flottant sous les deux ambassadeurs. Écoutons plutôt ce qu'il nous dit à son propos :

"Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer... l'effet d'une érection ? Imaginez un tatouage tracé sur l'organe ad hoc à l'état de repos, et prenant dans un autre état sa forme, si j'ose dire, développée."

"Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale (...) quelque chose de symbolique de la fonction du manque - de l'apparition du fantôme phallique ?"

Mais en "vous retournant en partant (...) vous saisissez sous cette forme quoi - une tête de mort."

"Tout cela nous manifeste qu'au cœur même de l'époque où se dessine le sujet et où se cherche l'optique géométrale, Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé - néantisé sous une forme qui est, à proprement parler, l'incarnation imagée (...) de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le cadre des pulsions fondamentales."

(LE SEMINAIRE, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Points/Seuil n° 217, 1990 ; Du regard comme objet petit a. VII. L'anamorphose, pp.101/102)

Lacan veut nous parler ici, nous semble-t-il, du sujet pensé comme finitude - Sein-zum-Tode, Etre-vers-la-mort, comme le traduit Heidegger lui-même en français - et comme manque. Holbein nous le montre, quant à lui, dans un jeu de voilement/dévoilement - que ne renierait probablement pas le penseur allemand que nous venons de citer - dans lequel sont intimement et inextricablement liés l'Eros et le Thanatos des textes freudiens tardifs.

Alors, qu'avons-nous affaire dans ce tableau ?

Nous avons d'abord affaire à la nécessaire présence de l'Autre en tant qu'objet du manque, ainsi que nous le montre la fonction de copule de l'"organe ad hoc" en érection, dont parle si bien Lacan et qui ne fait que renvoyer à notre condition d'être-désirant.

Seulement voilà, chez Lacan, le désir renvoie toujours à autre chose qu'à son objet. Il renvoie à un manque constitué par la perte des premiers objets qui, en tant qu'objets perdus, sont passés de l'ordre du réel à celui du symbolique et qui constituent la trame de l'inconscient. Entre le réel et le symbolique se trouve un écart qui installe l'inconscient dans ce manque fondamental, lui-même cause du désir.

Ce désir, renvoyant toujours à ce manque dont nous venons de parler, et non à son objet, il y aura toujours une inadéquation du désir et de son objet, la coïncidence parfaite sera toujours un mythe, celui, par exemple, de l'Androgyne primitif dont parle si bien Aristophane dans LE BANQUET de Platon et qui est, bien évidemment, un leurre, un trompe-l'oeil, un attrappe-nigaud.

Et que reste-t-il après tout cela, lorsque la pièce est jouée et qu'avant de partir nous nous retournons pour prendre la mesure du chemin parcouru ? Que reste-t-il donc lorsque, de ce nouveau point de vue, l'organe en question a repris son état de repos ? Il reste le repos éternel symbolisé dans ce tableau par la vanité. Tout ce chemin parcouru - métaphore prise ici au pied de la lettre - ne mène finalement qu'à la mort.



Mais, comme nous l'avons déjà dit précédemment, la vanité du monde terrestre ne fait que s'opposer, chez Holbein, à la félicité du monde céleste, la fausseté des apparences qu'à la vérité de la parole christique. C'est un double en négatif qui n'a de sens que pour mieux faire l'apologie de la religion chrétienne.

Mais pour l'athée alors, que reste-t-il ? Même pas la philosophie et son "monde des idées" - pour reprendre l'expression plotinienne -, si l'on en croit, par exemple - entre autres - la philosophie des Weltanschauungen, pour laquelle celles-ci dépendent de la vision bien spécifique d'un peuple donné.

Alors que lui reste-t-il donc à notre athée-philosophe ? Peut-être quelque chose de fondamental : la lucidité, le plaisir de ne pas être dupe, ni des êtres, ni des choses, ni des idéologies. De savoir non seulement que l'on ne sait rien, mais aussi que l'on est rien (que l'on naît rien)... et que plus on le sait, plus on est libre et paradoxalement serein.

## 8. ANAMORPHOSES A MIROIR.

Au XVIIIe et XIXe siècle l'anamorphose et toutes les pratiques de la perspective difforme survivent aux vastes spéculations mais dépouillées de leur nature philosophique et légendaire. Elles se poursuivent surtout comme une curiosité scientifique et le phénomène est présenté sous ses aspects plaisants. L'anamorphose devient une récréation et se développe comme un divertissement de science pure et une vulgarisation qui veut instruire tout en s'amusant. Chez les artistes mêmes, elle devient un exercice d'adresse purement formel.

Avec l'apparition des anamorphoses cylindriques, nous assistons à la dégradation d'un art vidé de son mystère. Ce sont surtout des oeuvres populaires exécutées en grandes séries. Banalisées, réduites à un article bon marché, les formes insignes se perdent progressivement dans les débordements qu'elles ont fait naître.

C'étaient pourtant à l'origine de merveilleux objets qui remontent au XVIIe siècle et qui passionnaient les amateurs éclairés, et dont on peut même se demander si elles ne nous sont pas parvenues de Chine par l'intermédiaire des Jésuites missionnaires. L'une des premières anamorphoses cylindriques actuellement connues ne représente-t-elle pas d'ailleurs un éléphant, emblème d'Asie par excellence ?

## 9. RESURGENCES ET RENOUVEAUX AU XXe SIECLE.

Le réveil plus général de l'intérêt pour les anamorphoses s'est produit au XXe siècle dans les années trente sous l'impulsion des surréalistes et des amateurs d'art.

Parallèlement à ce réveil, le mot "anamorphose", mot hermétique et rare, commence à se répandre. On le voit même utilisé dans des domaines nouveaux, comme dans des titres musicaux ou littéraires, et même par la nouvelle critique.

Citons, pour exemple ici, Roland Barthes :

"Le rapport de la critique à l'oeuvre est celui d'un sens à une forme (...). Le critique dédouble les sens. Il fait flotter au-dessus du premier langage de l'oeuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes."

"Il s'agit, en somme, d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu, d'une part, que l'oeuvre ne se prête jamais à un pur reflet, et, d'autre part, que l'anamorphose elle-même est une transformation SURVEILLEE soumise à des contraintes optiques :



de ce qu'elle réfléchit, elle doit TOUT transformer, ne transformer que suivant certaines lois, transformer toujours dans le même sens. Ce sont là les trois contraintes de la critique."

(Roland Barthes : CRITIQUE ET VERITE, Paris, 1968, p.64)

Le raisonnement de Barthes ne se limite d'ailleurs pas à la nouvelle critique. Il le reprend dans ses considérations sur l'art et notamment sur ses abus. Dans un passage sur le "démon de l'analogie", malédiction des écrivains et des peintres, il ne voit que deux moyens pour s'y soustraire :

"Comment ?", nous dit-il : "Par deux excès contraires, ou, si l'on préfère, par deux IRONIES qui mettent l'Analogie en dérision : soit en feignant un respect spectaculairement PLAT (c'est la copie qui, elle, est sauvée), soit en déformant REGULIEREMENT, selon des règles, l'objet mimé (c'est l'Anamorphose). (ROLAND BARTHES PAR LUI-MEME, Paris, 1975, p.48).

L'anamorphose se retrouve partout : non seulement en peinture et en sculpture, architecture, photo, cinéma, mais dans des domaines aussi divers que la publicité ou la pédagogie. L'ordinateur prend même le relais de l'homme afin de permettre des réalisations précises et rapides.

Toutefois aucun artiste important de notre XXe siècle - hormis quelques oeuvres de Salvador Dali, que d'aucuns, y compris Jacques Lacan, peuvent trouver important - ne nous semble s'être intéressé à l'anamorphose, ni avoir construit une oeuvre fondamentale autour d'elle, et que donc les seuls siècles où elle aura connu véritablement son épanouissement plastique et philosophique auront été les XVIe et XVIIe siècle.

#### CONCLUSION.

Au lieu de délaisser le "monde sensible", monde de la corruption et de la tromperie, afin de se tourner vers le "monde intelligible" des idées et des nombres, le plasticien qui pratique l'anamorphose se sert des "idéalités géométriques" afin de dérouter les sens pour pouvoir ainsi dévoiler tout en les voilant des vérités tabous concernant l'amour, la mort, la religion et les grands de ce monde - religieux ou non -, vérités impossibles à montrer sans le détour permis par cette figure de rhétorique plastique.

Plus loin encore que l'anamorphose directe, l'anamorphose catoptrique montrera, par ce qui relève du degré ontologique moindre, en l'occurrence ici le miroir - c'est-à-dire une apparence d'apparence -, les vérités les plus fines et les plus cinglantes. C'est ce que nous avons tenté de montrer dans ce travail en présentant les avatars de cette problématique au cours de son histoire inextricablement liée aux apports philosophiques et scientifiques des différentes époques où elle joua le rôle difficile et périlleux de fou du roi.

#### BIBLIOGRAPHIE :

Jurgis Baltrusaitis : ANAMORPHOSES, Les perspectives dépravées, Flammarion, 1984, 223 p.

UNIVERSALIA 1989, ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS France S.A., 1989, 6. Vies et portraits : Jurgis Baltrusaitis par Gilbert Lascault, pp. 551/53.



Plus particulièrement, en ce qui concerne le tableau LES  
AMBASSADEURS d'Holbein :

Jean-Louis Ferrier : HOLBEIN : LES AMBASSADEURS. ANATOMIE D'UN  
CHEF-D'OEUVRE, Médiations Denoël/Gonthier n°162, 1977, 111 p.

Michel Butor : REPERTOIRE III, Les Editions de Minuit, col.  
"Critique", "un tableau vu en détail", pp.33/41.

ICONOGRAPHIE :

se reporter à la très riche iconographie du livre de Baltrusaitis.



## **CYCLE Art et Philosophie**

(1992, 1993, 1994, 1995)

### **Conférences disponibles :**

(10 ff la conférence)

**Jean-Marie SAUVAGE**, docteur en philosophie, professeur de culture générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

**1/** *Les immatériaux : reflets et simulacres du postmodernisme*, 16 novembre 1992.

**2/** *Aspects du postmodernisme : du minimalisme au simulationnisme*, 7 décembre 1992.

**3/** *Martin HEIDEGGER et l'origine de l'oeuvre d'art*, 22 février 1993.

**4/** *L'art et l'espace selon Martin HEIDEGGER*, 22 mars 1993.

**5/** *Peut-on penser l'art extrême-oriental à l'aide du concept occidental d'esthétique? : introduction à l'oeuvre du comte KUKI Shūzō*, 7 juin 1993.

**6/** *Michel FOUCAULT et René MAGRITTE : étude d'une correspondance*, 29 novembre 1993.

**7/** *MERLEAU-PONTY sur les traces de CÉZANNE*, 31 janvier 1994.

**8/** *Art et ethnologie*, 11 avril 1994.

**9/** *Anamorphoses : Jurgis BALTRUSAITIS et l'analyse des perspectives dépravées*, 15 novembre 1994.

**10/** *L'analyse derridienne de la notion de "parergon"*, 10 janvier 1995.

**11/** *Michel SERRES et ses esthétiques sur CARPACCIO*, 3 avril 1995.

**Roland FAVIER**, ancien élève ENS-Saint-Cloud, agrégé de philosophie, professeur en préparation HEC à Valence.

**1/** *La notion de sublime dans la philosophie d'Emmanuel KANT*, 18 janvier 1993.

**2/** *La mort de l'art selon G.-W.-F. HEGEL*, 8 février 1993.

**3/** *L'idée de beau est-elle encore actuelle?*, 19 avril 1993.

**4/** *Devenir artiste : le Journal de Paul KLEE*, 11 octobre 1993.

**5/** *Comment reconnaître l'art? La démarche d'Arthur DANTO*, 21 février 1994.

**6/** *La critique philosophique de l'art : le modèle de PLATON*, 24 octobre 1994.

**7/** *Clément GREENBERG (1909-1994) et la critique d'art moderniste*, 5 décembre 1994.

**8/** *La critique naturaliste de l'art : le modèle d'ARISTOTE*, 23 janvier 1995.

**9/** *La critique théologique de l'art : le modèle de PLOTIN*, 27 février 1995.

**10/** *Rosalind KRAUSS et la critique d'art postmoderniste*, 13 mars 1995.

**Michel PERRIN-DUREAU**, architecte, doctorant en esthétique, professeur d'approche scientifique à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

**1/** *L'esthétique de Victor BASCH*, 30 janvier 1995.



