

Christian Prigent

*Aux grands anamorphoseurs*

*Essai*



P.O.L.

## AUX GRANDS ANAMORPHOSEURS

Sur les images anamorphosées, Jurgis Baltrusaitis<sup>1</sup> et Jacques Lacan<sup>2</sup> ont dit l'essentiel. Si j'y reviens, c'est pour évoquer, par ce biais, quelques questions de *littérature*.

### *ça fait loucher*

L'opération anamorphose peut se décrire comme suit : une procédure, techniquement sophistiquée, de déformations linéaires, disqualifie la vision frontale. Pour déchiffrer l'image, il faut regarder d'une façon contorsionnée et subreptice, comme par effraction. La fonction du regard se trouve du coup arrachée à ce « naturel » que prétend fonder la saisie monoculaire centrée que codent les lois de la perspective classique. Bien des anamorphoses forcent d'ailleurs à une vision binoculaire (non unifiée, strabique) puisque seule une partie de l'image est soumise à la déformation<sup>3</sup>.

De tels dispositifs forcent au regard *louche*, coupé de la rassurante géométrie organisée par le *discours* de la perspective. La mise en grille<sup>4</sup> que machine ce dernier semble s'y troubler et toucher à un excès froid qui en perturbe la cohérence et induit l'effet de fascination que provoque toute anamorphose. Une contorsion étrangement inquiétante vient déranger la représentation et la posture subjective qu'elle assigne à l'œil qui maîtrise le spectacle centré autour du point de fuite.

Le moment qui voit se développer la mode des anamorphoses correspond à une période de crise générale des conceptions du monde (la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>5</sup>. Le goût pour les anamorphoses correspondrait donc à ces époques où, du fait de la crise des croyances et des modes de représentation, les consciences et les sensibilités se trouvent particulièrement exposées, travaillées par une inquiétude que ne rassurent plus qu'à grand peine les médiations religieuses et esthétiques que leur propose l'époque. Le fait anamorphose, dans un premier temps, témoigne de cet état particulier des rapports d'un artiste avec la crise des modes de représentation encore dominants dans son temps.

C'est pourquoi les anamorphoses ne sont pas séparables d'un ensemble de procédures où la déformation, les trucages plastiques, les trompe-l'œil entrent dans la même « perspective » : les formes étirées du Parmesan ou de Pontormo, l'affectation maniériste en général (« cette recherche de la fièvre », disait Bataille), les trucages de l'architecture baroque, la fameuse tête-de-mort des *Ambassadeurs* d'Holbein, font, à

---

<sup>1</sup> Voir son *Anamorphoses ou Perspective curieuses*, O. Perrin, 1955.

<sup>2</sup> In *Le Séminaire, livre XI*, Éditions du Seuil, 1973.

<sup>3</sup> Une gravure sur bois d'Erhardt Schön (« Was siehst du ? », 1538) donne en haut à gauche une représentation non anamorphosée de Jonas sortant de la baleine et, sur le reste de la surface, l'image anamorphosée d'un homme en train de déféquer.

<sup>4</sup> Voir les gravures de Dürer.

<sup>5</sup> Pour mémoire : 1543, Vésale, *De corporis humanis fabrica* ; Copernic, *De Révolutionibus* ; 1583, Bruno, *Le Banquet des Cendres* ; 1596, Kepler, *Mysterium cosmographicum*. Je renvoie, bien sûr, à la fameuse remarque de Freud, dans *Une difficulté de la psychanalyse*, sur « l'humiliation cosmologique », à cette époque, de « l'amour-propre humain » et la « ruine de l'illusion narcissique » rattachée « à l'œuvre de Nicolas Copernic ».

des titres divers, symptômes du même questionnement et jouent sur la perspective, l'apparence, la vérité des représentations, un jeu semblable.

*rien à voir*

Les anamorphoses les plus caractéristiques sont peut-être les anamorphoses circulaires allemandes ou hollandaises de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. L'image, disposée en lignes sinueuses autour d'un axe central, peut se recomposer dans un miroir conique ou cylindrique, dont la place est indiquée par un petit cercle évidé au centre du tableau. La logique de l'anamorphose s'y accomplit, mais en s'échouant dans une simple curiosité « scientifique » (la manipulation virtuose des lois euclidiennes de la perspective). Le dispositif propose une sorte de devinette dont le déchiffrement implique l'utilisation d'un objet révélateur et dispensateur du « sens ». Et rien de ce qui se passe entre l'image déformée et sa reconstitution dans la colonne-miroir dont dispose le Maître du Jeu ne sort en quoi que ce soit du code perspectif et du système traditionnel de la représentation. Il faut remarquer par ailleurs que la distorsion affecte uniquement les lignes organisées en *dessin* et ne touche en rien à la *couleur* : l'apparent délire chromatique que propose telle ou telle de ces anamorphoses ne résulte que de la perturbation du dessin et la reconstitution au miroir renvoie la couleur à une secondarité (un coloriage) qu'elle n'avait de fait pas excédée.

L'énigme que trame la manipulation est tout à fait décevante. Si quelque chose du désir de voir et de sa résolution en désir de savoir est impliqué par ce que déclenche l'illisibilité provisoire de l'image, il reste que la remontée (l'image se *remonte* dans la colonne-miroir) ne donne lieu à aucune difficulté (difficulté qui donnerait quelque épaisseur à la démarche analytique réclamée par l'énigme). De la forme manifeste à la forme latente qu'elle déforme (déplace et condense), rien ne nourrit vraiment l'expansion du désir et un simple gadget suffit à résorber le mystère.

Dans le même ordre d'idées, le « secret » que recouvre la représentation anamorphosée (portraits, scènes religieuses, etc.) ne présente généralement aucun intérêt particulier, ne délivre aucune confondante vérité. Du coup, on reste sur sa faim. La facilité du jeu et la modicité du gain déconcertent l'interprétation. L'intérêt de la chose n'est donc pas dans la complexité du travail qui déforme la forme et fait passer du dessin latent à l'aberrante formation manifeste ; il n'est pas non plus dans la « vérité » que serait censé délivrer l'objet que peuvent recomposer le miroir ou le regard désaxé.

Ce qui fait question, c'est ce qu'on pourrait appeler la *compulsion* anamorphosante elle-même. Autant dire que la question anamorphose, même si elle se donne formellement comme un jeu sur les lois *optiques* et le mode de représentation qui s'y implique, soulève un problème plus vaste que ce que circonscrirait, comme le dit Lacan, « la dimension géométrale de la vision »<sup>6</sup>. Ce que l'anamorphose a d'intéressant et d'inquiétant, ce n'est ni la forme des déformations qu'elle propose, ni la nature de l'objet découvert, mais le maintien simultané de la double *version*, la coupure qui en résulte, le trouble qu'implique cette coupure. Comme si, parce qu'il *est et n'est pas* la figure qu'il représente, parce qu'il est à la fois la forme et la

---

<sup>6</sup> Op. cité, p. 81.

déformation, simultanément maintenues<sup>7</sup>, parce que, même si c'est exclusivement dans le temps du regard, il trouble la vision monoculaire et exige un certain renoncement à la frontalité, parce qu'il met en scène quelque chose qui à la fois exige et interdit de la « pulsion », le spectacle anamorphosé faisait question pour l'unité et l'identité du sujet qui regarde.

*sauf en tordu*

L'anamorphose joue sur les lois de la perspective et les traités (Vinci, Nicéron<sup>8</sup>...) qui s'y intéressent l'étudient comme telle : comme un surcroît de scientificité (géométrie, mathématiques). Comme tout discours, l'ensemble logique qui structure les données de la perspective dite « scientifique » organise une syntaxe dont la cohérence a pour but de figurer la « réalité », de dire le « vrai » sur le réel qu'elle traite. La question de la pertinence des représentations n'est alors relative qu'à cette logique.

Tout se passe comme si la compulsion anamorphosante présentait les limites de cette logique et faisait du même coup question pour l'énoncé même de la « vérité ». Dans le délire des lignes et des couleurs que propose l'aberration des images anamorphosées, quelque chose passe de ce qu'excluent la vision monoculaire, la frontalité, l'illusionnisme tri-dimensionnel, « l'œil immobile » dont parle Panofsky : l'hors-œil, l'hors-discours, le brouillon agité du « réel », ou de ce que Cassirer appelle « l'infini »<sup>9</sup>. L'anxiété que « représente » la compulsion anamorphosante vient taquiner la forclusion, l'énerver, troubler sa cohérence, l'unité qu'elle maintient. Elle ne la nie pas. Au contraire, elle la pousse à bout. Elle l'amène à ce point où la vérité qu'elle suppose détenir n'a lieu, paradoxalement, qu'au prix du faux-semblant, de la distorsion folle, du miroir déformant. Elle force en quelque manière ce discours à avouer que la vérité qu'il délivre n'est rien hors cette distorsion et cette forclusion que machine sa cohérence codée. Si la prétention du discours de la perspective est de se fonder comme « scientifique », d'annuler son arbitraire pour authentifier les spectacles qu'il met en scène, l'anamorphose, sans en perturber la loi mais en se contentant d'en abuser, retourne la veste, exhibe la doublure et fait peser le soupçon sur l'entropie « naturaliste » des représentations. C'est en ce sens qu'elle perturbe un code qui pourtant la circonscrit. Ce faisant, elle fait lever un soupçon sur la pertinence du reflet que construit ce code. Avec ce questionnement, c'est l'instance du réel dans la proposition symbolique qui devient énigmatique. La qualité de *rendu* du réel par le code fait en effet question du simple fait que la technique anamorphosante peut à la fois pousser à bout les lois de la perspective et produire, ce faisant, une figure de la réalité que la vision frontale ne peut plus reconnaître, où elle ne se reconnaît plus. L'effet « d'inquiétante étrangeté » est le résultat de cette perturbation du code. La culpabilité du regard louche qu'elle exige en est la doublure implacable.

La question est donc implicitement posée au rapport discours/réel. Et pour l'œil moderne, l'inquiétude anamorphosante énonce tacitement ceci : que le « réel » ne se parle pas (ne se représente pas) dans le jugement, la phrase, le discours, les figures

---

<sup>7</sup> On peut reconnaître là, dans l'ordre du langage, le principe de *l'anagramme* (voire de *la contrepèterie*) dont la littérature « moderne » (mais aussi Rabelais et toutes les « Grandes Rhétoriques » anciennes et nouvelles) fait, pour cette raison, un usage immodéré.

<sup>8</sup> Jean-François Nicéron, *Thaumaturgus Opticus*, Rome, 1646

<sup>9</sup> Cassirer : « La perception ignore le concept d'infini ». La psychanalyse lacanienne parle de « non-clôture de la pulsion ». Il y aurait alors une sorte de tentative pour frôler, dans l'instantané d'une défiguration tordue, « l'extravagance des images » que développe la « psychose ».

organisées dans la vision monoculaire et centrée, la fuite organisée des lignes vers un point de résorption totalisateur, symétrique de l'œil qui maîtrise l'espace. Une sorte de biais coupable force l'œil à reconnaître ce qui déforme et infinitise vertigineusement le format où se constitue l'unité subjective. La torsion anamorphosée décolle le face à face halluciné et incite à voir la « vérité » ailleurs et autrement : dans la « structure de fiction » où, dit Lacan, elle s'avère seulement. Pour ce faire sont requis un corps contorsionné, un œil exorbité par le *grand angle* distendu de la vision<sup>10</sup>. Ce qui est pressenti (mais simultanément recouvert), c'est que la « place » du réel dans la représentation symbolique n'a lieu que pour perturber les codes, dériver du côté du biais tordu et « illisible », celui-là même que la modernité essaie de reconnaître dans ce qu'elle nomme alternativement « folie », « excès », « grandes irrégularités de langage », etc. La distorsion anamorphosante suppose, même si c'est en définitive pour le dénier, le pressentiment de la violence *négative* de l'instance du réel : dans son tracé ravageur à travers les grilles symboliques, elle fait défaillir le sujet qui regarde ou qui lit ; ce sujet-là jouit de cette défaillance — mais il lui faut être un peu *tordu* pour s'apercevoir de ce qui le fait jouir.

### *il y a du jeu*

Soit, donc : le geste dit « anamorphose » met en scène une perversion de l'usage des signes. Il fait sens à partir de cette négation (maquillée en surcroît d'approbation) de la perception frontale et naturaliste. Son intérêt réside dans ce geste symptomatique, qui désavoue implicitement la « réalité » que serait censée figurer la représentation codée. Cet effet est obtenu au prix d'une sorte de réification (d'épaississement, de devenir-réel) du signifiant pictural : l'image anamorphosée, dans un premier temps, libère lignes et couleurs, densifie la perception en la rendant difficile et en l'engageant dans un « désir », réalise le sens de l'image comme résultante d'une manipulation exhibée comme telle, expose le code comme artifice. De la vérité (la vérité du signe comme forclusion du réel) y vient, de gré ou de force. Pas étonnant alors (mais alors seulement) si cela figure souvent, tordus, le sexe, les images scatologiques, la mort (dans les *Vanitas*).

Autrement dit encore : ce qui s'annonce là, c'est que le réel a peu à voir avec la réalité que se figure une vue réduite à la dimension géométrale focalisée. Quelque chose de ce qui a lieu avant la résorption du dessin en « figures », de la couleur en coloriage, avant l'assomption des lignes vers le point focal, quelque chose de « l'antériorité logique à tout éveil du signifié » (Lacan) y est perçu, qui ne trouve pas ses formes, mais qui suffit à troubler les données codifiées : de quoi, donc, l'art « moderne » en quelque manière, part.

C'est bien pourquoi l'anamorphose fait *jeu* à l'intérieur de la proposition scientifique, la fait *jouer*. Mais si on peut s'accorder sur le fait que les anamorphoseurs ne pensent sans doute pas à autre chose qu'à exploiter les curiosités que leur permet une maîtrise virtuose de la science et de la perspective, il reste que cette virtuosité ludique détraque son propre jouet. Ce qui est mis en scène, c'est un délire froid de la « science ». À pousser à bout l'espèce de négation du désir que

---

<sup>10</sup> Avec ses gros plans d'organes, ses aplatissements obsessionnels de la profondeur du champ, son espace sexualisé « all over », le cinéma pornographique produit (naïvement ?) un effet assez semblable. Voir à ce propos Christian Descamps, *Capital et pornographie* (in revue *Manteia*, n° 21-22).

suppose la cohérence totalisante du propos scientifique (la mathématique euclidienne), la virtuosité des anamorphoseurs se prend à son propre piège et organise le retour de ce désir (de cette « folie »), sous la forme des déformations : celles-ci obéissent aux lois scientifiques mais travaillent leur cohérence en y faisant rentrer l'énigmatique délire qu'elles recouvriraient. C'est pourquoi le saut hors de cette contradiction, son déblocage, sera sans doute le fait de l'intervention « moderne » (cézanienne) sur la perspective euclidienne, intervention qui périmé la « scientificité » de ce mode de représentation.

### *une difficulté de la psychanalyse*

Un raccourci peut-être hasardeux : l'archétype de l'approche freudienne de l'œuvre d'art est le *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Vinci est l'un des initiateurs des anamorphoses<sup>11</sup>. Dans l'interprétation de Freud, la disposition des plis de la robe de Sainte-Anne constitue une sorte d'anamorphose de la forme où l'analyste reconnaît le vautour du phantasme originaire. Ce qui diffère, c'est que c'est l'œil « analyseur » qui occupe alors la place du miroir cylindrique et que c'est le travail d'interprétation qui assure la recomposition des lignes dans le miroir de « vérité ». L'œil analyseur redresse la perspective, rétablit l'image « vraie », recompose la forme latente. Il dispose de la maîtrise et du savoir qui remettent de l'ordre dans l'énigme des lignes et le désordre des formes. Il déplie les plis de la robe et déploie les contours de la représentation originelle. L'interprétation est enclose dans cette logique. C'est sans doute pourquoi Freud doit situer l'art dans le rapport à la représentation imaginaire. C'est pourquoi aussi, comme il le dit lui-même, « le fond d'une œuvre d'art » l'attire plus que ses « qualités de forme ou de technique<sup>12</sup> », parce qu'il faut qu'il découvre d'abord « le sens et le contenu de ce qui est représenté dans l'œuvre »<sup>13</sup>. On pourrait donc poser que Freud lit l'œuvre d'art à partir de et à l'intérieur d'une logique qui est celle de l'anamorphose et que c'est sa façon particulière de conserver la maîtrise sur l'excès des productions artistiques, sur cette aberration des « formes » et cette dépense « technique » gratuite qui y déploient des effets difficilement réductibles au fond fantasmagique que l'analyse, éventuellement, y repère. C'est bien pourquoi Freud est davantage enclin à s'intéresser « aux œuvres plastiques, plus rarement aux tableaux » et pourquoi, surtout, il s'avoue incapable de saisir par où, comme il le dit, la musique « produit de l'effet » : la question de la littérature s'ouvre, béante, dans l'énigmatique entre-deux entre le sens, le contenu, la plastique et la « musique ».

Une certaine difficulté, pour le propos psychanalytique, à aborder et à penser l'abstraction moderne (et, nommément, la question de la couleur — *autre*, si l'on veut, de la plastique) a cette butée pour fond. Et cette butée est aussi en grande partie la cause de cette difficulté à laquelle aujourd'hui se heurte la lecture des œuvres d'art modernes<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Dans le *Codex atlanticus* (1485), on trouve le dessin anamorphosé d'une tête d'enfant et d'un œil.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », in *Essais de psychanalyse appliquée* (Idées/nrf, 1971, p. 9.)

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 11. L'interprétation du *Moïse* est largement enclose dans cette problématique d'une déformation (la disposition des doigts et des mèches de la barbe du héros) dont l'analyse permet de « retrouver » ce qu'elle déforme (le geste initial de Moïse apercevant la foule dansant autour de Veau d'Or).

<sup>14</sup> En l'occurrence, la réticence de Freud au surréalisme n'empêche pas ce paradoxe que son regard sur la peinture obéit d'une certaine façon à la même logique que celle qui sous-tend l'imagerie surréaliste, même si ce qu'il cherche (le savoir que donne l'analyse des représentations fantasmagiques) n'a rien à voir avec la spéculation esthétique des surréalistes. Ces difficultés, on peut même dire que Lacan ne les lève pas vraiment, pas toujours : il est significatif que le peintre « moderne » auquel il fait référence dans les pages qui traitent de l'anamorphose soit exclusivement Dali et ses « montres molles » à « signification phallique ». Il faut sans doute oser affirmer que ce qui se pense et s'écrit aujourd'hui chez des auteurs comme Guyotat, Novarina et quelques autres a lieu au-delà même du lacanisme.

### *au-delà du principe d'anamorphose*

Car si l'on renverse la proposition, on peut sans doute avancer que l'art dit moderne, post-cézannien pour ce qui est de la peinture, trace une limite pour l'orthodoxie freudienne et que le fait « anamorphose » dessine et caricature en même temps cette limite. C'est vraisemblablement parce que l'investissement irrationnel dans l'art moderne a lieu, plus exclusivement qu'il n'a jamais dans le passé eu lieu, comme *au-delà du principe d'anamorphose*. Et ce qui reste enclos dans la pensée que commande ce principe, cherchant dans les contours déformés de l'image, l'éventrement des formes, la distorsion des figures ou le puzzle agressivement excentrique du lexique, l'image latente, le sens caché dont ils seraient la manifestation volontairement ou inconsciemment détournée, cela n'a que peu de choses décisives à dire de Rothko, de Newman, de Pollock, d'Artaud, de Guyotat.

C'est sans doute là que ce qu'on a pu appeler la « coupure » cézannienne continue, hors toute perspective trop simplement historiciste, à marquer une limite : le traitement cézannien de l'espace, la « construction par la couleur », mettent en scène d'une façon qu'on pourrait littéralement dire « analytique » l'effondrement d'un code et la jouissance de cet effondrement, jouissance où l'invention est à la fois ouverture d'un espace « nouveau » et reprise d'anciens « calculs », dans l'éternel retour des cruautés qui, immémorialement, font « art ».

C'est sur cela qu'anticipait peut-être le pressentiment pervers des rhétoriques baroques et maniéristes. Ce qui prouve d'ailleurs bien que le fonctionnement anamorphoseur est, malgré tout, inclus (mais comme contradiction dépassée) dans la problématique cézannienne, c'est la lecture superficielle (= de surface) de Cézanne par les cubistes : ces derniers reconduisent au fond une stricte manipulation anamorphosante.<sup>15</sup> L'opération de Cézanne sur la construction colorée est chez eux ramenée à une manipulation géométrique (distorsion et cloisonnement) des données de la figuration classique. Le jeu consiste alors, pour l'œil qu'interpelle l'espace ainsi anamorphosé, à « reconnaître » l'objet (ou les traits de Vollard, de Kahnweiler...) dans le dédale redistribué des facettes de l'image : le regard est en quelque manière sommé de reconstituer l'épaisseur du « réel » qu'aplatit le tableau. L'exclu, c'est justement la couleur (d'où la grisaille délibérée de ces peintures) : tout l'effet réside dans la distorsion du dessin éclaté. Dans ce cubisme-là, l'ancien espace se tord à nouveau, tout à fait en deçà de l'espace *décomplexé* qu'ouvre la liberté de la couleur cézannienne.

La couleur, disait Cézanne, est « le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent ». Cette « rencontre » engage évidemment la question d'une « nomination » particulière du réel, une nomination paradoxale, capable de nommer un excédent des noms : la saturation colorée, remuant « le fond sensuel des hommes » (Matisse), ne fait « figure » pour rien que le miroir, l'œil-du-Maître ou le redressement analytique pourrait faire rentrer dans l'ordre des noms, des schèmes originaires, des tracés fantasmatiques. Comme si cette saturation, traversant les structures (géométriques et autres), faisait du *vide*, *n'était* rien que ce vide, ce débordement négatif du dessin spéculairement résorbé ; comme si son but était d'en différer la « prise », la « consistance » cernée, sous l'effet d'un acte (l'action-

---

<sup>15</sup> E.H. Gombrich (*Psychoanalysis and the History of Art*, 1954), cité par J.F. Lyotard dans *Dérive à partir de Marx et Freud*, donne sans le vouloir une illustration de ce fait en comparant *Les Demoiselles d'Avignon* à l'image que produiraient, déformés à l'aide de verres irréguliers, des nus de l'art officiel français.

painting en donne, plus près de nous, l'aspect gestuel, l'accélération, le court-circuit) en lui-même non formalisable : un en-plus de sensation, un en-moins de codification, un impensable qui serait l'impensé même de tout discours sur l'art.

On pourrait alors avancer l'hypothèse que la problématique ainsi formalisée se pose de façon semblable quant à l'écriture. Il y aurait un mode de traitement anamorphoseur du langage : au plus simple, on en reconnaîtrait l'effet dans certains *topoi* chers aux poètes baroques (Théophile de Viau, par exemple), comme celui du « monde inversé » ; mais, plus près des enjeux modernes, on le verrait agir dans la mise en perspective du matériau linguistique qu'opère un poète comme E. E. Cummings quand il confère une valeur lexicale à des outils grammaticaux<sup>16</sup>, déformant ainsi la hiérarchie focalisée de formants linguistiques. Un tel traitement ferait symptôme d'une crise dans les modes d'expression (d'où sa rhétorique contorsionnée, son « maniérisme » ou sa « préciosité » : c'est-à-dire sa propension à dénaturer la lecture en conférant au signifiant une épaisseur artificieuse et stratifiée dont la poésie de Mallarmé donne l'exemple canonique). Par rapport à ce traitement et au mode d'interprétation qu'il semble requérir, une certaine problématique d'écriture moderne viendrait affronter la crise en portant le geste à une autre intensité : en débordant sens et syntaxe par une matière verbale musicalisée, par une « couleur ».

#### *accalmie*

Retour à la question anamorphose : *l'image* anamorphosée et la *langue* poétiquement matérialisée (par exemple par les anagrammes) font sens à partir de ce trou qui marque la place où doit être posé le miroir cylindrique. L'image ne devient lisible qu'en comblant ce trou par une colonne qu'il est d'autant plus difficile de ne pas penser comme *phallique* qu'elle rappelle l'image qu'utilise Lacan à propos des anamorphoses : « Imaginez un tatouage tracé sur l'organe adhoc et prenant dans un autre état sa forme si j'ose dire développée »<sup>17</sup>. La colonne phallique restructure l'image dans le miroir, résorbe la folie de la couleur et bouche l'infini du vide génératif. Tout à nouveau fait sens, se lie en dessin, en figure, en formes colorées, en syntaxe, en discours. La loi revient avec le miroir et le trait phallique résume et suture l'impulsion « infinie », la pulsion « polymorphe », le sens « infiniment potentiel », etc. L'anamorphose rassure ainsi l'invulnérabilité d'un « moi » qu'avait inquiété, pour un bref moment, la dilatation de l'image, sa torsion, sa fuite hors de la grille. La colonne-miroir réalise ainsi de façon caricaturale l'identification classique œil-membre viril. Et cette identification prend corps dans un objet-miroir qui a pour rôle de résorber sans son trait unique et maîtrisé les reflets aberrants, inencadrables par l'œil, inassimilables à la discursivité.

Ce double mouvement (dilatation polymorphe/résorption unaire) que caricature le geste anamorphoseur, cette titillation des limites indissolublement liée à un retour d'autant plus déterminé à l'assujettissement (à une fascination pour le trait phallique de la maîtrise), me semblent constituer une figure sous-jacente à bien des aspects de l'aventure artistique « moderne ». Ainsi Khlebnikov, quand il cherche « à rendre sensée la langue transmentale », c'est-à-dire quand il s'efforce de rationaliser dans les termes de la linguistique formaliste de son temps la charge irrationnelle que « symbolise » le phonétisme *zaoum* et qu'il tente de stabiliser sur le plan des énoncés

---

<sup>16</sup> Par exemple : « Flesh all is If/ all blood And When ». Effet semblable chez Gertrude Stein : « Il y a eu une jolie histoire au sujet de Puis et de Quand ». Cf ci-dessous *Nous ne savons pas lire* et *Cummings anamorphoseur*.

<sup>17</sup> Op. cité p. 82.



(la motivation rationnelle des sons) ce qui, massivement et doucement, s'en échappe du côté de l'énonciation et de l'investissement irrationnel du sujet-Khlebnikov dans le chant de sa propre langue.<sup>18</sup> Ainsi, de toute autre manière, Pound et Céline, quand, peut-être, ils s'affolent de la fabuleuse hétérogénéité des langues et des rythmes que déchaînent leurs prouesses d'écriture, qu'un vertige les prend devant ce scandale qu'aucun lien social ne saurait étouffer, qu'ils cherchent alors à quel miroir ils pourront se vouer pour renouer avec l'identité, la reconnaissance, la perspective, les repères et qu'ils trouvent ce miroir dans le retrait raidi qui noue leur destin politique, là où la langue refait discours, re-homogénéisée d'autant plus violemment (nationalisme, antisémitisme, fascisme) qu'elle répond par là même à l'angoisse d'avoir ouvert, ailleurs, l'enfer béant des différences<sup>19</sup>.

*ça n'est pas à l'œil*

C'est la raison pour laquelle la question des anamorphoses me semble constituer une sorte d'hypothèse de lecture pour quelques unes des questions de la modernité. À partir d'une surenchère de savoir et de maîtrise technique, anamorphoses, emphase baroque, perversion maniériste ou délire rococo font, à des titres divers, symptômes de ce que « la dimension géométrale de la vision n'épuise pas ce que le champ de la vision comme tel nous propose de relation subjectivante originelle » (Lacan)<sup>20</sup> : ils sont le signe qu'une maîtrise virtuose de la codification optique ne satisfait pas à la question du réel, à l'instance des corps qui jouissent, au trou qu'ils font dans la cohérence signifiante, à l'innommable de leurs flux hétérogènes, à la violence non focalisable du « monde » et des « choses » qui, perpétuellement, comme disait Lucrèce, « se font dans tout le champ du vide ». Comme si les artistes concernés secouaient désespérément le hochet vide d'une Loi perçue comme obstacle, butée, censure, mais infranchissable, et qu'on ne saurait *traiter* qu'en la tordant, en en rendant dérisoire l'ambition, jusqu'à la faire s'échouer dans le bricolage distraît du simple jeu de *société*.

Autrement dit encore : ce qui travaille les formations anamorphosées, c'est une sorte d'obscur perception que le *vrai* n'a plus lieu sur le terrain de la sécurité que structurent les codes de la figuration Renaissance et que *vrai* (reflet juste) et *faux* (imaginaire, fiction) s'échangent à l'infini dans les perspectives écrasées ou gonflées, les trompe-l'œil, les prouesses rhétoriques d'une technicité de plus en plus auto-référentielle (un formalisme). Mais c'est une perception (une intuition) qu'aucun code nouveau n'est capable de prendre en charge et qui est réduite à pousser jusqu'à l'absurde, jusqu'au paradoxe, la logique qu'elle soupçonne. Saut du vrai dans le délirant, du savoir dans l'aberration érudite, du mathématique dans le gag technique, juste au bord du vide qui s'ouvre au creux du code et que viendront symboliser autrement le poudroisement impressionniste, la « construction colorée » de Cézanne ou la gestualité télescopée de Pollock. Ce n'est donc pas tout à fait un hasard si de nombreuses anamorphoses (comme, dans la langue poétique, l'écheveau des anagrammes) servent à travestir des représentations interdites : scatologiques et obscènes. C'est signifier, en douce, en intriquant à la vision la dimension subjective instable de la culpabilité et l'instance de l'irreprésentable corps, ce qui, de la relation scopique, ne peut strictement se donner à *l'œil* et qui se paie de la monnaie

---

<sup>18</sup> Cf ci-dessous, *Le Signe du singe*.

<sup>19</sup> Sur cette question, voir les travaux de Julia Kristeva (in *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, 1980) et de Marcelin Pleynet (« La compromission poétique » in *Art & Littérature*, Seuil, 1977).

<sup>20</sup> Op. cité, p. 81

inéchangeable du *style*. Avec pour limite absolue ce qui échappe définitivement au sens, ce qui ne saurait se regarder en face, *l'insensé* lui-même : la *mort* qu'anamorphose l'énigmatique objet qui flotte devant les ambassadeurs d'Holbein et que chiffrent bien d'autres images de la même époque.